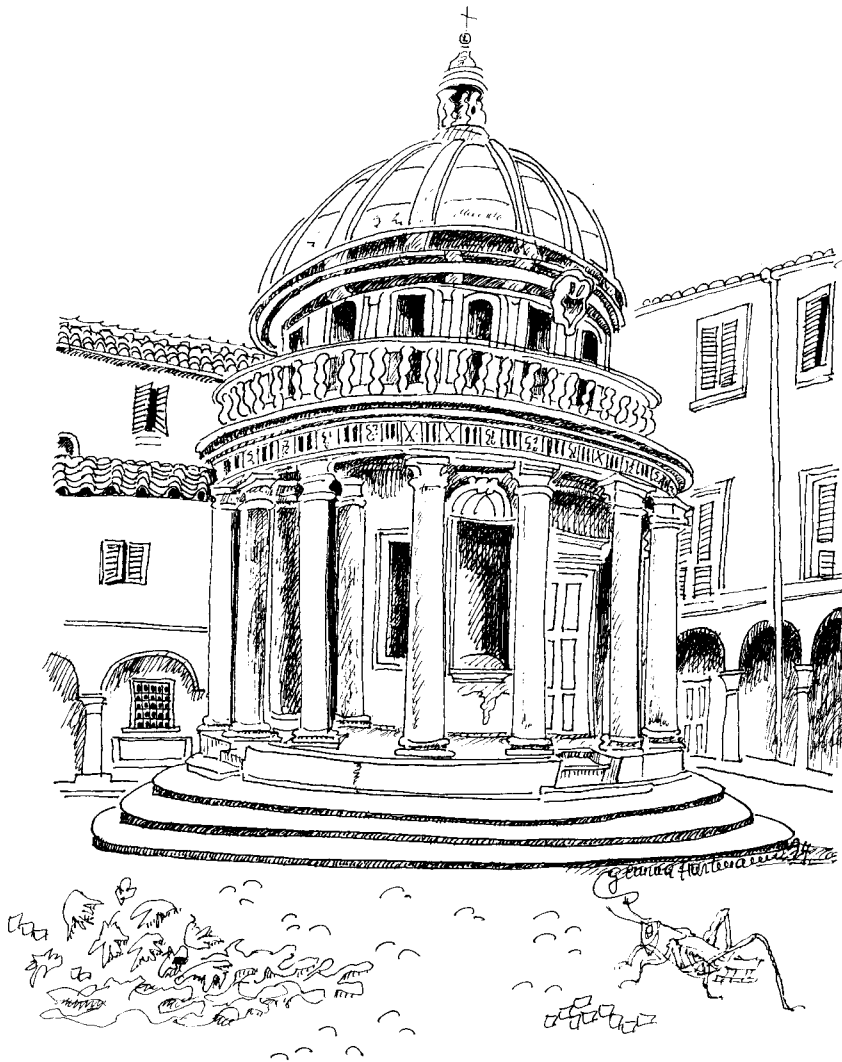


Note sul generone romano

† MARCELLO GUIDI



La definizione di “generone” risale alla seconda metà dell’Ottocento e fu coniata a Roma per distinguere una categoria di alta borghesia danarosa dalle caratteristiche proprie, diverse da altre classi sociali e soprattutto dall’aristocrazia, che il generone smaniava di frequentare ma che era allora, assai più di oggi, rigorosamente arroccata nel suo Olimpo.

I continui equivoci sul significato e sulla portata del termine “generone” nascono dal nome stesso, di assonanza indubbiamente dispregiativa, ma che riassume egregiamente le qualità e i difetti di una categoria speciale, ristretta ad un limitato numero di famiglie romane, la cui patente di appartenenza era determinata proprio dalle origini quirite. Fanno eccezione alcune famiglie di origine straniera, quali gli Haas Spithover, i Grandjacquet o i Roesler Franz, acquisiti a una perfetta romanità da generazioni di permanenza e di lavoro, specialmente al servizio pontificio.

“Generone” suona male, ed il suo conio, di origine più intellettuale che aristocratica, fu certamente malizioso in questo senso: tanto che molti appartenenti alla categoria affermano seccati di non farne parte, pur essendone membri autorevoli. D’altro canto altri, che non hanno nessun motivo di considerarsi cittadini del mondo del generone, aspirano invece a farne parte, se non altro per una più precisa identificazione sociale, difficile da inventarsi a Roma.

L’etimologia del termine è controversa, perché non codificata: Alberto Arbasino sostiene che derivi da “genero”, e che sia

stata coniata da qualche aristocratico per magnificare la consistenza finanziaria del matrimonio di una sua figlia con un ricco borghese che avrebbe rinverdito le sostanze di casa: un genero top, cioè, con tanti soldi. Interpretazione spiritosa, ma della quale non sono convinto, proprio per l'eccezionalità, allora, di un matrimonio misto. Più facile che il termine derivi da un peggiorativo della parola "genere", ancora oggi molto adoperata a Roma per definire l'origine sociale. "Una gran bella ragazza, ma di un genere tremendo". Qualunque sia la reale fonte della parola, è rimasta un'accezione negativa del termine, dovuta al suo pessimo suono e causa di molta confusione.

La definizione degli angusti limiti del generone è del resto così complessa da avere causato notevoli imprecisioni, nonché arbitrarie e stupefacenti inclusioni di famiglie di censo indiscutibile e di gran successo, ma che con il generone non hanno nulla a che vedere.

Numerosi articoli pubblicati sulla stampa quotidiana e periodica negli ultimi tempi dimostrano una completa ignoranza su questa categoria sociale, le cui caratteristiche precipue non hanno equivalenti in altre città italiane e nella quale vengono fatte affluire le persone più eterogenee: articoli redatti da chi di questo fenomeno non sa nulla, e contribuisce solo ad aumentare la confusione.

La storia di Roma nell'Ottocento aiuta a definire la precisa collocazione del generone, che risale a poco prima della fine del potere temporale dei Papi e si intreccia con le vicende agricole e/o edilizie del vecchio Stato della Chiesa e della nuova capitale italiana, in un contesto economico-sociale non riscontrabile che a Roma, dove grazie alla commistione tra Stato e Chiesa alcune categorie di cittadini contribuirono, nel bene e nel male, alla nascita di una nuova città sull'irripetibile impronta della vecchia.

Da dove derivava la forza e la potenza del generone, capace

di intrecciare importanti fili nel tessuto economico romano e, più tardi, italiano?

La fonte originale più frequente di ricchezza andava ricercata nell'affitto dei grandi latifondi incolti dell'Agro Romano appartenenti a famiglie nobili ed abbandonati all'allevamento del bestiame brado, specialmente delle pecore. Da qui nasce la definizione di "mercanti di campagna", fetta cospicua del generone, altrimenti chiamata dei pecorari: termine, per amor di verità, che potrebbe del resto essere attribuito ad alcune notabili famiglie dell'aristocrazia romana, che per pigrizia o per inettitudine si contentavano del profitto tratto dalla proprietà delle pecore che non della potenzialità dei terreni, non tutti situati in zona malarica.

Agli affittuari dei latifondi si accompagnavano i grandi amministratori e gerenti dei patrimoni immobiliari e rurali appartenenti all'aristocrazia e ad alti prelati che spesso, per mancanza di discendenza diretta, lasciavano mano libera agli amministratori stessi, che da questa libertà traevano grandi vantaggi. Erano però anche sufficientemente scaltri ed avveduti nel rendersi indispensabili al punto da godere di grande benevolenza, riconoscenza, ed in alcuni casi tangibile gratitudine da parte dei loro datori di lavoro che di essi si servivano anche per la soluzione di affari e casi personali non sempre confessabili.

Nasce così il nucleo forte del generone che, socialmente respinto dall'aristocrazia, si consola arroccandosi nel proprio mondo e provvedendo a consolidare notevoli patrimoni, nel caso di alcune famiglie enormemente ampliati dopo il 1870 e, sotto l'impulso della febbre edilizia della nuova capitale, dalla vendita di aree fabbricabili, che videro la fine di alcune celebri "vigne" situate ai margini della vecchia Roma e che costituivano punti di incontro e di ritrovo familiare del generone: cito ad esempio la vendita di Vigna Guerrieri a Santa Balbina ai conti Pepoli, che pose fine a leggendarie epopee di costume, delle

quali erano protagonisti personaggi non banali e fino a qualche tempo fa ancora ricordati a Roma.

La crisi edilizia del 1885 pose fine a questa fonte di arricchimento, ma gli sviluppi dell'economia italiana nella sua versione romana, cioè condizionata dalla commistione con il patrimonio ecclesiastico e con il suo considerevole peso nella struttura economica cittadina, fecero sì che alcuni esponenti del generone si distinguessero nell'attività bancaria, nelle costruzioni e in un certo tipo di commercio, che escludeva in generale la gestione diretta dei negozi, la categoria dei "bottegai" rimanendo fuori dall'area delle attività contemplate, con qualche eccezione per grandi magazzini e per negozi così raffinati da sembrare più dei club che dei punti di vendita. L'attività edilizia si è sempre contraddistinta, in versione generone, per la serietà, affidabilità ed onestà della categoria, con anni luce di distacco dalle stirpi di imprenditori attivi nello stesso settore, sorti a Roma dopo la seconda guerra mondiale, che con il generone non hanno nulla a che vedere e che purtroppo ad esso vengono associati dall'insipienza e dalla superficialità dei cronachisti.

In tutte queste attività, il comportamento degli esponenti della categoria è generalmente stato esemplare così come non lo era sempre stato, a dire il vero, nel settore dell'amministrazione dei beni nobiliari ed ecclesiastici, fonti talvolta di improvvisi ed inspiegabili arricchimenti soprattutto nell'epoca a cavallo della fine del potere temporale dei Papi e della confusione di valori che ne derivò in molti strati della società romana, provinciale ed improvvisamente privata del gran manto protettore della Chiesa.

I discendenti di questi sagaci amministratori si sono generalmente distaccati dall'attività paterna per intraprendere carriere professionali redditizie e nelle quali molti di essi si sono particolarmente distinti: avvocati, medici illustri (il prof. Pio Pediconi, tanto per nominarne uno), architetti (ed il nome di Marcello Piacentini, implicazioni politiche a parte, valga per tutti), inge-

gnieri valentissimi, notai, qualche volta, ma raramente, accademici, con qualche sporadico sconfinamento nella politica (vedi il caso di Tommaso Tittoni).

Ed è così che nelle categorie professionali romane si incontrano ancora oggi nomi di esponenti del generone che si sono fatti grande onore e che caratterizzano onorevolmente il loro ruolo.

Minimo comune denominatore consisteva nei ragguardevoli e cospicui patrimoni, anche se pochissimo ostentati, per cui generone è sinonimo di gran soldi, non disgiunto dalla strenua salvaguardia della propria famiglia con l'assoluta necessità che i venti delle passioni, più che le non infrequenti scappatelle, non influissero sul proprio matrimonio e sulla solidità dei legami familiari, che quasi sempre sottintendevano cospicui interessi economici.

Su tutto aleggiava un'atmosfera di rispettabilità ed affidabilità, componenti certo non ultime, unite alle precipue capacità professionali, per l'inserimento del generone nel nucleo delle forze produttive del Paese.

Il fenomeno di cui parliamo ha comunque oggi interesse prevalentemente storico, dato che l'appartenenza al generone va confinata ad un numero relativamente basso di famiglie romane dalle caratteristiche di romanità, oramai per la stragrande maggioranza confuse da matrimoni "misti" e da emigrazioni in altri lidi, oltre che dal mutato stile di vita, che ha intaccato tutti o quasi gli elementi distintivi del generone.

Il mondo del generone si situava topograficamente nella vecchia Roma, con qualche propaggine di più recente tendenza, come via Nazionale, acquisita alla città con la febbre edilizia post 1870, il quartiere Nomentano ed i Prati, considerati però remoti, per non parlare dei Parioli, venuti molto più tardi e che per molti esponenti della vecchia borghesia romana, nonostante la moda di abitarci instauratasi intorno agli anni Trenta, sono rimasti pe-

riferici e odorosi di quelle campagne dalle quali tanti esponenti del generone avevano tratto le loro fortune. Uno dei cardini del mondo del generone andava identificato nei rioni Pigna, Campitelli, Sant'Angelo e Regola, con le Botteghe Oscure, le piazze Mattei, Paganica e del Gesù come capisaldi.

Piazza Borghese, il Tridente del Campomarzio con le ortogonali vie Frattina, Condotti, della Croce, via Giulia e dintorni, i Banchi Vecchi e corso Vittorio ospitavano anch'essi, nelle loro adiacenze, molte famiglie del generone, solo successivamente, a partire dagli anni Cinquanta, emigrate in quartieri più recenti, allorché divenne poco elegante e poco comodo vivere in Centro, a meno che non si abitasse in uno dei palazzi dell'aristocrazia rimasta a buon titolo padrona di zone dell'Urbe dove era insediata fin dal Medioevo.

I Rioni storici sono tornati prepotentemente di moda a partire dagli anni Sessanta, al prezzo di costose e non sempre indovinate ristrutturazioni, alle quali si sono abbandonati soprattutto i non romani, quelli veri avendo sempre preferito la rassicurante solidità fuori moda delle loro case vecchie e meno vecchie.

Una certa grossolanità materialistica, molto concentrata sull'importanza sovrana del cibo, contraddistingueva il generone, famoso per alcuni suoi personaggi "falstaffiani" in materia di mangiare e di bere; i pasti erano sacrosanti e formavano oggetto di lunghe disquisizioni tra padroni e domestici. E di cibarie si parlava prevalentemente in molte delle riunioni familiari e mondane, che non brillavano per la qualità e profondità della conversazione, ma dove ricordi culinari e ricette straordinarie animavano la discussione: non differentemente da quanto avviene ancora oggi a Roma e non soltanto nell'ambiente del generone, cui viaggi e mass-media hanno forse aperto gli orizzonti più che ad altre categorie sociali.

Il valore del denaro era anch'esso fortemente apprezzato ed era artefice di una ben calcolata parsimonia, da non confondersi

con l'avarizia, ma connessa ad un'oculatazza della quale la generosità, al di fuori dei componenti della propria famiglia, non era componente di primo piano.

Non si risparmiava però, se c'erano i mezzi (e generalmente c'erano) su quanto facilitasse la comodità di vita: domestici, automobili e portieri efficienti toglievano molte preoccupazioni alle padrone di casa, molto impegnate a giocare a carte e a mantenere contatti mondani.

Una certa grettezza era senza dubbio riscontrabile tra gli esponenti "storici" del generone, quasi sempre intrecciati familiarmente per vincoli matrimoniali, e resa anche più evidente nei casi in cui nuove correnti e nuovi virgulti si innestavano sul tronco di base del generone, portando idee e abitudini nuove, non viste con favore e tenute per quanto possibile a distanza.

Non contrastava con ciò una ben precisa ostentazione di lusso, arma potente negli affari e nella competizione mondana: quindi abitazioni grandiose, case di campagna in epoca pre-seconda casa, esibizione da parte delle donne, specialmente se sposate, di gioielli preziosi (il valsente, i pendenti), domestici spesso in polpe e ricevimenti grandiosissimi, spesso tramandati nella cronaca per le eccezionali prestazioni gastronomiche.

Si ricorda, ad esempio, un gran ricevimento in casa Tittoni, sicuramente all'altezza dell'eccellente collocazione sociale della famiglia, di cui la simpatica Guendalina Caldani, madre di cinque bellissime figlie, ricordò in particolare un patè "tempestato di crostini" accompagnato da "piogge di consommè al porto" servito in porcellane almeno di Sassonia, in ciò facendo onore al sicuro buon gusto dei padroni di casa.

Grandi disquisizioni su tovagliati e porcellanerie, su argenteria inglese e tappeti persiani, cristallerie e passamanerie preparavano la strada a un'organizzazione di cui opulenza e sfarzo nel ricevere giocavano un ruolo assai importante. A tal proposito non si poteva certo dire che prevalesse il cattivo gusto o la gros-

solanità: era piuttosto un'ostentazione che contrastava con la semplicità elegante della vita sociale dell'aristocrazia e di quella fetta di intellettuali in qualche maniera assimilata al generone, per la quale austerità ed autocritica rappresentavano le regole principali.

Caratteristica dominante, inoltre, del generone (parliamo sempre di quello "classico", praticamente scomparso oggi) era l'estrema diffidenza per le novità, sia culturali che politiche, religiose o di costume. Da qui la grettezza ed una certa presa di distanza dalla cultura, dall'accademia e dalla diffusione delle idee: anche in omaggio a una adesione oscurantista, acritica e mal assimilata di principi religiosi, molto sbandierati, poco messi in pratica e tipici di una costante soggezione all'influenza della Chiesa.

In realtà si tratta di una caratteristica propria dell'Urbe e non certo limitata al generone: a Roma non cambia mai nulla e la provincialità assume forma di virtù; avveniva così che la mia educazione, ispirata alla formazione intellettuale di casa Guidi, e certamente anche per gli standard odierni molto sofisticata, veniva tacitamente riprovata, e venivo collocato nella categoria dei "sapientoni", inutilmente aggravati dalla conoscenza fin da bambino delle lingue straniere. Del resto, chiunque discutesse, difendesse o si accalorasse per idee politiche o culturali nuove veniva sbrigativamente tacciato di "testa impicciata": Proust è stato lungamente considerato responsabile di disordini erotico-sessuali e si scuoteva la testa verso quei poveretti che lo leggevano. La musica moderna (parliamo di Schoenberg, se non addirittura di Mahler) era considerata una moda effimera. Il cinema dei "telefoni bianchi" godeva di molto favore, mentre quello francese dell'epoca del "Front Populaire" veniva riprovato in modo severo. Ufficialmente, si riconoscevano solo i canoni della cultura scolastica e guai a criticare Carducci o Manzoni. Nelle congregazioni di giovani, quella dei nobili al Gesù, quella della Scalet-

ta a via del Seminario o quella di don Giorgio d'Avack a via del Mascherone si veniva indirizzati, ovviamente, solo su tracciati ortodossi e codificati dai quali non ci si doveva distaccare. Nei miei anni di scuola l'educazione del periodo fascista fece il resto.

Questo atteggiamento conformista in tutto e per tutto fece sì che il generone aderisse non entusiasticamente ma indubitabilmente al fascismo e ai suoi dettami culturali, considerati rassicuranti e riparatori di mode estere, delle quali la Francia (corrotta e viziosa) e gli Stati Uniti (stravaganti e remoti) erano portatori e vessilliferi.

Anche i più validi appartenenti al mondo del generone, salvo ovviamente qualche eccezione, si adattarono al regime, magnificandone i vantaggi e le realizzazioni, sorvolando tuttavia, nella migliore delle ipotesi, sull'accumularsi degli errori e delle storture che stavano conducendo il Paese verso l'abisso. Molti profittarono di questo stato di cose e solo durante la guerra il mugugno si fece più forte, ma sempre molto cauto ed esclusivamente verbale, senza l'idea di una partecipazione qualsiasi alla costruzione di un mondo futuro. Va per amore di verità segnalato l'atteggiamento in linea di massima solidale e generoso nei confronti degli ebrei e di risoluta stigmatizzazione delle persecuzioni razziali, talvolta con sprezzo delle possibili conseguenze, derivato da una collaudata consuetudine di amicizia e di stima nei confronti degli esponenti della comunità ebraica romana.

A questa caratteristica di grettezza e di conformismo faceva da contraltare una solidità familiare e rettitudine professionale di fondo, una correttezza nella gestione degli affari ed una innata spontaneità nei rapporti umani di cui oggi si è perduta ogni traccia.

Mi sia consentita una breve precisazione a queste inedite note che, grazie alla stima ed amicizia di Gioia Guidi e di Stefa-

nella Cartoni Gilardoni, ho avuto il piacere di collazionare e consegnare alle stampe nel più assoluto rispetto dell'originaria impostazione voluta dal suo Autore.

Non è questa la sede appropriata per delineare la dimensione completa di una personalità dello spessore dell'Ambasciatore d'Italia Marcello Guidi che, per unanime riconoscimento, ha rappresentato al più alto livello la figura del diplomatico, intesa come sintesi felice di qualità come la vasta cultura, lo stile impeccabile, l'appassionata professionalità esente da protagonismo personale, il profondo senso del servizio allo Stato; il tutto in un quadro di grande serenità, equilibrio ed autorevolezza.

Di un tale Personaggio mi preme, d'altro canto, evidenziare alcuni aspetti caratteriali più direttamente riconducibili alla sua estrazione familiare e connaturati ad un autentico romano a tutto tondo, quali la curiosità intellettuale ed umana, tanto serena nei giudizi quanto priva di pregiudizi, e la capacità di farsi carico di grandi responsabilità avendo sempre l'aria di divertirsi e prendere le cose per il lato più lieve, che non vuol dire leggero, anzi ne è spesso l'opposto.

Si aggiunga a ciò la naturale e spontanea schiettezza che consentiva a Guidi di manifestare le sue opinioni con quella venatura di cordialità e di elegante ironia tipicamente quirite, nonché la innata e straordinaria qualità umana di rapporto con tutti, in cui tutti erano convinti di essere ugualmente importanti ai suoi occhi e nel suo cuore.

Particolarmente amara, pertanto, la sorte che ci ha privati di Marcello Guidi nel momento in cui, finalmente libero dai gravosi incarichi istituzionali che hanno contraddistinto la sua lunga e brillante carriera diplomatica, si accingeva ad approfondire tematiche e personaggi della sua amata Città natale, i cui ricordi e sensazioni lo hanno accompagnato nelle più remote plaghe del mondo.

Alessandro Marini Balestra

Michelangelo e i poeti rappresentati nel *Parnaso* di Raffaello

ENRICO GUIDONI

Sia la *Scuola di Atene* che il *Parnaso*, le celebri scene affrescate da Raffaello nella Stanza della Segnatura in Vaticano, hanno subito, nella fase finale della loro esecuzione, importanti modificazioni: tanto incisive da mutare, se non il significato complessivo, per lo meno il senso profondo del loro messaggio allegorico e artistico¹. Nella prima opera, il pittore è intervenuto addirittura a lavoro finito, rompendo e ricostruendo l'intonaco per inserire una nuova figura, quel michelangiotesco Eraclito che viene per l'appunto ritenuto il ritratto idealizzato di Michelangelo; nella seconda le più radicali trasformazioni subite dal cartone della composizione prima della stesura definitiva sono documentate dal confronto con l'incisione di Marcantonio Raimondi riprodotte la prima idea raffaellesca².

Sulle motivazioni di questi cambiamenti, rimasti fino ad oggi misteriosi, non sono state compiute ricerche né ipotesi atten-

¹ M. WINNER, *Progetti ed esecuzione della Segnatura*, in AA.VV., *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, pp. 247-291.

² All'incisione, che riproduce un primo bozzetto di Raffaello, si riferisce la descrizione di GIORGIO VASARI, *Le vite...*, Firenze 1568, edizione a cura di G. MILANESI, Firenze 1906, vol. IV, pp. 334-335. Tra i poeti rappresentati Vasari cita alla rinfusa Ovidio, Virgilio, Ennio, Tibullo, Catullo, Propertio, Omero, Saffo, Dante, Petrarca, Boccaccio, Tebaldeo. Un altro elenco dei personaggi è contenuto nella didascalia dell'incisione di Francesco Aquila (inizio sec. XVIII)



Il primo cartone di Raffaello per il *Parnaso* nell'incisione di Marcantonio Raimondi

dibili, tanto più che i due casi non vengono mai confrontati tra loro. La scontroso figura di Eraclito viene bensì considerata un "omaggio" di doppia interpretazione e comunque tardivo al Michelangelo della Sistina, ma il ritratto di Michelangelo già individuato dal Tolnay nel 1962 nel *Parnaso* non ha trovato successive adesioni, ed è rimasta una proposta isolata³.

Scopo del nostro studio è di dimostrare, con l'ausilio di una revisione analitica dei personaggi antichi e moderni rappresentati nel *Parnaso*, che il fatto nuovo e determinante che ha convinto Raffaello a stravolgere la composizione iniziale inserendo le poderose figure in primo piano ai lati del finestrone, eliminando gli amorini con le corone e mutando la posa di molti poeti, è stata anche in questo caso la collaborazione decisiva e diretta di

³ C. de TOLNAY, *Un ritratto sconosciuto di Michelangelo dipinto da Raffaello*, in "Festschrift Friedrich Gerke", Baden-Baden 1962, pp. 167 sgg.

Michelangelo, dopo lo scoprimento della volta (15 agosto 1511): è in ringraziamento di questo aiuto che l'urbinate ha inserito a forza l'immagine corrucciata del rivale anche nella *Scuola di Atene*⁴. Per raggiungere questo preciso risultato occorrerà però preliminarmente ridiscutere, alla luce di nuove tecniche di indagine che utilizzano le sigle e i versi di appoggio e interpretano il linguaggio dei gesti, l'identità di tutti i poeti, ponendo fine con una prima interpretazione coerente alle oscillazioni più o meno gratuite presenti nella storiografia, dal Vasari in poi⁵.

Prima di affrontare il problema iconografico (come vedremo, aiutati dai versi poetici di supporto)⁶, è opportuno ridiscutere le innovazioni che presenta il *Parnaso* realizzato rispetto al primitivo cartone. La più evidente è l'inserimento delle figure di Saffo e Orazio (identità quest'ultima non da tutti condivisa) robustamente appoggiate e accostate alla cornice della finestra, che producono una efficace chiusura prospettica, in primo piano, dell'intera scena, occupando lo spazio in modo disinvolto e quasi provocatorio. Il rapporto con le altre figure, che risentono fortemente, in gran parte, della debole e piuttosto piatta stesura iniziale, non è del tutto felice ma il pittore molto abilmente è riuscito a mascherare questo innesto apportando molte modifiche al contesto. I due poeti aggiunti in primo piano, rappresentanti illustri del genio femminile e di quello maschile, della poesia gre-

⁴ Anche questa celebre, contorta figura è stata evidentemente inventata dallo stesso Michelangelo, e ne rappresenta un "autoritratto" psicologico.

⁵ Francesco Aquila, nell'incisione del *Parnaso* di Raffaello stampata nel 1677, cita i poeti Virgilio, Omero, Dante Alighieri, Saffo, Alceo, Petrarca, Corinna, Berni, Pindaro, Orazio, Anacreonte, Sannazzaro, Ovidio, Gallo; Plauto e Terenzio (il primo somigliante a Tebaldeo, il secondo a Boccaccio).

⁶ Questo metodo risolutivo è stato per la prima volta messo a punto e applicato in E. GUIDONI, *Giorgione. Opere e significati*, Roma 1999.

ca e di quella latina, della poesia lirica e di quella satirica e didascalica, rivelano un robusto disegno strettamente imparentato con molte figure della volta della Sistina. Queste due figure sono state evidentemente inventate da Michelangelo, che ha altresì controllato che Raffaello evidenziasse la propria iniziale (M) in una piega della veste immediatamente sottostante alla mano sinistra dell'Orazio che la indica⁷. A sua volta, il personaggio sulla destra, che incrocia con lui lo sguardo in atteggiamento di ammirazione e stupore, compone la M di Michelangelo con entrambe le mani; a dimostrazione di una modifica *in extremis*, la posa delle dita è nettamente diversa, meno evidente ancora, nel bellissimo disegno di Raffaello⁸.

Tra le altre modifiche – che qui non possiamo tutte analizzare – spicca per le sue caratteristiche, confrontabili con le due figure esaminate, il personaggio centrale di Apollo, a sua volta rinvigorito sui modelli michelangioli della Sistina (vedi ad esempio i profeti Gioele e Daniele) e prossimo perfino alla posa del Mosè, evidentemente già concepito nelle sue linee principali, e soprattutto nel movimento laterale all'indietro della gamba sinistra⁹. E anche la mano destra di Apollo, non casualmente, delinea con molta evidenza la M di Michelangelo¹⁰.

L'eliminazione degli amorini volanti con le ghirlande di alloro – in un ambiente dove invece non cambia la rigida disposi-

⁷ Su questa e sulle altre sigle di Michelangelo vedi E. GUIDONI, *M come Michelangelo, Bo come Buonarroti*, in ID., *Ricerche su Gorgione e sulla pittura del Rinascimento*, vol. II, Roma 2000.

⁸ Lo schizzo preparatorio è conservato a Londra, British Museum.

⁹ E. GUIDONI, *Il Mosè di Michelangelo* (1970), Roma-Bari 1982. La posa definitiva delle gambe del Mosè (da alcuni spostata in avanti di trent'anni!) è quindi fissata da Michelangelo già intorno al 1511, come dimostrano questa e altre imitazioni da parte di diversi artisti (tra i quali Tiziano nell'*Amor Sacro e Amor Profano* della Galleria Borghese).

¹⁰ E. GUIDONI, *M come Michelangelo...cit.*

zione degli alberi del boschetto di lauri – cambia sostanzialmente il soggetto del *Parnaso* rispetto alla prima versione, riducendone drasticamente l'impronta pagana. C'è anche da credere che nella scelta definitiva dei personaggi abbia operato in Raffaello una sorta di autocensura, imposta dalla pesante intromissione di Michelangelo, evidentemente appoggiato a sua volta dal pontefice. Gli eroti volanti, troppo in contrasto con gli angioletti cristiani per passare inosservati, lo sono anche con il contenuto storicamente stratificato dell'affresco, che tratta della poesia dalle mitiche origini omeriche fino all'oggi: è quindi evidente che, essendo la *Poesia* (come recita il cartiglio NUMINE AFFLATUS della figura della volta) ispirata dalla divinità, il premio dei poeti (la corona di alloro) non può essere conferito da divinità pagane. Molti sono i poeti cristiani rappresentati, anche se il consesso è dominato dagli antichi; e molto compromettente resta Apollo, sotto i cui piedi scaturisce la fonte Castalia, così come Mosè aveva fatto scaturire l'acqua nel deserto¹¹.

Come Apollo e Minerva nella *Scuola di Atene* sono inseriti – ma come statue in un rudere antico – nel tempio della Sapienza universale che, come S. Pietro, si va ricostruendo in continuità

¹¹ Sul senso complessivo del *Parnaso*, in rapporto con il programma generale della *Stanza della Segnatura*, e sulla componente musicale evocata dagli strumenti, vedi E. Winternitz, *Archeologia musicale nel Rinascimento nel Parnaso di Raffaello*, "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti", Serie III, XXVII, 1953, pp. 359-388; D. REDIG DE CAMPOS, *Raffaello nelle Stanze*, Milano 1965; J. SHEARMAN, *Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze*, in "Walter Friedländer zum 90. Geburtstag", Berlin 1965, pp. 158 segg.; E. GOMBRICH, in *Immagini simboliche* (1972), Milano 2002, pp. 93-109; E. SCHRÖTER, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael*, Olms-Hildesheim-New York 1977; C. L. JOOST-GAUGHER, *Raphael's Stanza della Segnatura: meaning and invention*, Cambridge (Mass.) 2002; J. E. CALLAGHAN, *Reason and Faith in Renaissance Rome: la Stanza della Segnatura*, Ann Arbor 2002.

con le esperienze pagane, così Apollo vivo è ancora colui che orchestra l'insieme armonioso e dissonante della poesia universale. Apollo vivo significa culto del Sole, una credenza eretica comune a molti artisti dell'epoca – come Bramantino e Giorgione – e sicuramente combattuta dalla chiesa; ma senza gli amorini la scena si presenta come un consesso di musicisti e letterati e, come è già stato notato, la figura ispiratrice è anche partecipe delle prerogative di Orfeo¹². In una sorta di “teatro della memoria”, Apollo e le Muse, i poeti classici e quelli contemporanei acquistano un valore di solenne promemoria didascalica, dove domina la simultaneità delle presenze e dove lo stesso Apollo sembra piuttosto ispirato a sua volta dal sole divino piuttosto che ispiratore e coordinatore dell'insieme. Ma se per le muse non vi sono problemi né incertezze – si tratta, da sinistra a destra, di Talia, Calliope davanti a Clio, Euterpe, Urania, Tersicore, Melpomene, Pelimnia, Erato – altre indicazioni utili verranno dalla corretta identificazione dei poeti.

I GRUPPI DEI POETI E LA IDENTIFICAZIONE DEI PERSONAGGI

Nella secolare discussione sul *Parnaso* si è spesso tentato di dare una organizzazione razionale ai raggruppamenti, sulla base però di considerazioni astratte o anacronistiche¹³. La logica di Raf-

¹² E. GUIDONI, *Tra gli artisti esplode il culto del sole*, “Civiltà del Rinascimento”, II, 17, 2002, pp. 68-73.

¹³ Sulla individuazione dei personaggi vedi G. J. HOOGWERFF, *La stanza della Segnatura. Osservazioni e commenti*, “Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti”, XXIII-XXIV, 1950, pp. 317 segg.; D. REDIG DE CAMPOS, *Dei ritratti di Antonio Tebaldeo e di altri nel “Parnaso” di Raffaello*, “Archivio della Società Romana di Storia Patria”, LXXV, 1952, serie III, vol. VI, pp. 51-58; TOLNAY, *op. cit.*; C. L. JOOST-GAUGIER, *Sappho, Apollo, Neopythagorean Theory and Numine Afflatur in Raphael's Fresco of the Parnassus*, “Gazette des Beaux Arts”, 1993, pp. 123-134; ID., *Pindar on Parnassus: a Neopythagorean Impulse*



Raffaello, Il *Parnaso* (Città del Vaticano, Stanza della Segnatura):
i poeti della parte sinistra e della parte destra

faello non può esser stata eguale alla nostra; e l'idea che egli abbia voluto raffigurare i più conosciuti e importanti esponenti dei diversi generi letterari vale solo in modo parziale. In realtà questo criterio apparentemente oggettivo va corretto con altri parametri come la sequenza delle figure collegata, attraverso il nome, da un breve verso concepito come una chiave per facilitarne il riconoscimento e la memoria, e l'inserimento di poeti – antichi o attuali – poco popolari o addirittura non poeti in senso stretto.

La nostra rassegna, oltre a chiarire in modo univoco le diverse identità, potrà anche mostrare la funzione simbolicamente dominante delle due figure michelangiolesche ai lati del finestrone, che sono anche quelle che svolgono un ruolo fondamentale nel-

in Raphael's Stanza della Segnatura, *ivi*, 1996, pp. 63-88; G. REALE, *Raffaello. Il “Parnaso”*, Milano 1999.

la organizzazione prospettica dello spazio, affidata alla raffigurazione dei corpi umani (come in Michelangelo) piuttosto che all'intelaiatura architettonica e alla fuga delle pavimentazioni (come nella *Scuola di Atene* e nella *Disputa del Sacramento*).

IL PRIMO GRUPPO (IN ALTO A SINISTRA)

La sostanziale concordia della storiografia sulla identificazione dei cinque personaggi – da sinistra a destra Ennio (in una posa che Raffaello riprende dalla statua antica dello Spinario)¹⁴, Dante¹⁵, Omero¹⁶, Virgilio¹⁷ e Stazio¹⁸ – facilita il nostro compito nella ricerca delle frasi o dei versi di appoggio composte con le iniziali dei diversi nomi, nella loro successione. È da premettere che Ennio è stato definito da Orazio come “il secondo Omero”¹⁹, che a Dante si ricollegano naturalmente Virgilio e Stazio e che Omero, giustamente in posizione dominante, rivolge il volto al cielo come Apollo ma, secondo una consolidata tradizione, è privo della vista, anzi, è il cantore cieco per antonomasia. Dante, unico dei moderni, appare qui come il solo degno continuatore della poesia epica antica (omerica), ed è l'unico personaggio di cui venga utilizzato nome e cognome.

¹⁴ La distinzione dei gruppi per temi segue quella di Hoogewerff, ripresa da G. Reale (*op. cit.* cap. VII. *I poeti epici*, pp. 70-79), che però inizia la descrizione dei gruppi dal basso a sinistra.

L'identificazione di Ennio (citato dal Vasari) è di Redig de Campos.

¹⁵ Al profilo di Dante, isolato sullo sfondo del cielo, fa da *pendant*, sulla destra, il ritratto di Michelangelo.

¹⁶ Nella primitiva composizione (incisione di Raimondi), Omero è tra Dante e Virgilio (mancando Stazio) ed ha una maggiore evidenza.

¹⁷ Virgilio sembra indicare con la mano destra la figura centrale di Apollo come ispiratore.

¹⁸ Nella figura di Stazio G. Reale vede un autoritratto idealizzato di Raffaello (*op. cit.*, pp. 115-117).

¹⁹ *Ivi*, p. 73.



Il *Parnaso*, il gruppo di personaggi in basso a sinistra, con Saffo

Abbiamo quindi:

ENNIO, DANTE ALIGHIERI, CIECO, VIRGILIO, STAZIO
e cioè:

“Ennio dà al Cieco vista”,

verso di appoggio che sottolinea, con la valorizzazione posteriore del capostipite di tutti i poeti epici, il rinnovarsi della sua attualità.

Questo primo risultato semplifica la ricerca relativa agli altri gruppi, indubbiamente più problematici, anche per i quali si potranno ricostruire versi ottonari o settenari.

IL SECONDO GRUPPO (IN BASSO A SINISTRA)

Nel consesso dei poeti lirici un personaggio concordemente accettato è Saffo²⁰, semplicemente grazie alla iscrizione apposta

²⁰ *Ibidem*, cap. VI. *I poeti lirici*, pp. 58-69.

dallo stesso Raffaello che, evidentemente, ha voluto in qualche modo facilitare e indirizzare l'identificazione di tutto il gruppo; anche su Petrarca²¹ vi è accordo unanime tra gli studiosi. Per gli altri invece si sono fatte confuse illazioni: il primo a sinistra è per molti Orazio²², invece di Alceo²³; il secondo talvolta Corinna²⁴ oppure Properzio²⁵; il terzo (dopo Petrarca) spesso Pindaro²⁶ ma anche Alceo o Anacreonte²⁷. Ma ancora Orazio ci aiuta invece nel confermare a sinistra Alceo (che fa giustamente da contrappunto a Saffo, ma che ha il volto non visibile con allusione alle scarse informazioni sulla sua vita): è infatti il poeta che introduce Alceo nel mondo latino, utilizzando nella metrica le forme alcaica e saffica.

Corinna – poco più di un nome ricordato dagli antichi – è qui inserito proprio perché, con le sue iniziali, dà uno spunto utilizzabile per costruire il verso mnemonico; lo stesso accade, come

²¹ Petrarca, citato sia da Vasari che Aquila, è facilmente riconoscibile.

²² L'elenco dei poeti lirici greci della tradizione antica: Anacreonte, Alcmane, Alceo, Bacchilide, Ibico, Pindaro, Stesicoro, Simonide, Saffo, Corinna (REALE, *op. cit.*, p. 59) comprende i quattro rappresentati da Raffaello (oltre Petrarca).

²³ La figura di Alceo è stata purtroppo sostituita con Orazio da Hoogewerff che ha indotto in errore Reale. Tra le motivazioni vi sarebbe l'ammirazione di Orazio per Alceo (che però, a questo punto, viene tolto dal *Parnaso* dove invece, con tutta evidenza, fa coppia con Saffo che lo guarda ed è citato da Aquila insieme a Saffo).

²⁴ Si tratta di una identificazione controversa: è però significativa la somiglianza – sono due poetesse – con la figura per la quale proponiamo Girolama Corsi (vedi oltre). Corinna, citata da Aquila, è greca e ritenuta maestra di Pindaro.

²⁵ Per Hoogewerff si tratta di un uomo (Properzio). Ma nel gruppo non esistono lirici latini, la figura è chiaramente femminile. Con la mano destra indica proprio l'allievo Pindaro.

²⁶ Pindaro è citato da Aquila; REALE, *op. cit.*, p. 59.

²⁷ *Ibidem*, pp. 65-67.

vedremo, per Girolama Corsi Ramos, una celebre poetessa contemporanea a sua volta inserita per disporre della parola “cor”. Si giunge così alla importante figura di Pindaro, le cui opere vengono stampate proprio nel 1511, che collega Saffo alle altre tre sulla sinistra e che, quasi appoggiato all'albero di alloro, ne trae naturalmente il massimo della fama. L'importanza di Pindaro nella struttura allegorica del *Parnaso* è stata molto evidenziata²⁸; a noi qui interessa solo fissare in modo inequivoco l'identità dei personaggi, punto di partenza obbligato per ogni approfondimento ulteriore.

Il verso settenario che deriva da questa successione, da sinistra a destra:

AL-ceo, COR-inna, PE-trarca, PIN-DA-RO, SA-ffo
suona ermetico e confidenziale:
“Al cor Pepin dà rosa”

dove il soprannome applicato ad un personaggio biblico (Giuseppe) è probabilmente velo di un “amico” del pittore²⁹. È interessante comunque una sensibile continuità tematica – l'argomento amoroso – con il verso successivo che si riferisce al gruppo più intrigante, di cui ora ci occuperemo.

IL TERZO GRUPPO (IN ALTO A DESTRA)

Tra i cinque personaggi, l'unico accettato universalmente ed effettivamente indiscutibile è il secondo a sinistra (Boccaccio)³⁰. Cominciando dal primo, dopo la corretta identificazione con Mi-

²⁸ JOOST-GAUGIER, *Pindar on Parnassus...cit.*

²⁹ Nonostante il tono scherzoso si coglie la serietà del tema d'amore, in analogia con il sonetto di Raffaello “Come non podde dir d'arcana Dei” che parte da una citazione di Paolo (REALE, *op. cit.*, p. 115).

³⁰ Per i poeti bucolici vedi Reale, *op. cit.*, cap. VIII, pp. 80-89. Boccaccio – in posizione arretrata, come Petrarca – è citato da Vasari; per Aquila invece è Terenzio che somiglia a Boccaccio.



Il *Parnaso*, autoritratto di Michelangelo, particolare del gruppo in alto a destra

Michelangelo cui si è già accennato³¹, si è fatto un notevole passo indietro e oggi prevale l'assurda sostituzione con l'Ariosto³², che, oltre tutto, non si basa su una reale somiglianza fisica. Si è voluto utilizzare per confronto il ritratto dell'Ariosto eseguito da Tiziano, assai posteriore e del tutto diverso fisicamente e psicologicamente, mentre che si tratti proprio del Buonarroti è facilmente dimostrabile con l'ausilio di altri ritratti e autoritratti (ve-

³¹ TOLNAY, *op. cit.* Significativa la comune sigla iniziale – Bo – del Buonarroti e del Boccaccio: su questi temi v. E. GUIDONI, *Il dio caprino. Luoghi, persone e concetti nel nominalismo individuale di Michelangelo*, in "Arte e Daimon", a cura di D. Angelucci, Macerata 2002, pp. 145-156.

³² Anche questo errore è dovuto a Hoogewerff ed è stato ripreso ed enfatizzato nella letteratura successiva.

di ad esempio quelle nelle cappella Della Rovere nella Trinità dei Monti a Roma, affrescata dal Volterrano)³³.

La figura successiva è una donna, Girolama Corsi; molto conosciuto è il rapporto con il Tebaldeo che le è vicino³⁴. L'ambiguo sesso della figura potrebbe comunque confermare l'identificazione dato che era poeta anche il fratello prematuramente scomparso, Jacopo Corsi; ma Girolama è autrice di una significativa poesia sul *Parnaso*, dedicata al pittore Jacometto³⁵. Nel-

³³ La posa, in controparte, è pressoché identica; anche su questo secondo caso, molti decenni più tardi (1550-52 c.), Michelangelo si fa inserire dall'allievo tra i personaggi dell'affresco in cambio dell'aiuto determinante fornitogli con suoi disegni. Vedi *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, a cura di V. ROMANI, Firenze 2003, pp. 110-112. In sostanza si tratta di un "autoritratto" ripreso da quello del *Parnaso* di Raffaello.

³⁴ V. ROSSI, *Di una rimatrice e di un rimatore del sec. XV. Girolama Corsi Ramos e Jacopo Corsi*, "Giornale storico della letteratura italiana", VIII, XV, 1890, pp. 183-215.

³⁵ Il sonetto è importante per noi perché Jacometto è anche poeta, e viene incoraggiato a iniziare cantando le lodi del Sole:

Jacometo, se mai la dolce lira
 afatigasti in cantar versi e carmi,
 ora il tempo è che la fatighi ed armi
 con la eloquenza che 'l tuo petto ispira.
 Voglite intorno e queste ninfe mira,
 ch'un monte di Parnaso certo parmi,
 dove ti veggo e comincio a mirarmi
 per non trovarti in man l'arco e la lira.
 I' veggo faggi e mirti, i' veggo un fonte,
 veggo Minerva qui con le sorelle,
 e tu muto ti star con le man gionte.
 Deh non lassar queste leggiadre e belle,
 vogli esaltarle con tue rime conte,
 comincia a dir dil sol, poi di le stelle. (*ivi*, p. 193).

Per Hoogewerff invece è un uomo (Teocrito) e per Redig de Campos una figura ideale.

l'equilibrio generale della composizione, dove compaiono 28 figure, si inserisce però con migliore armonia una terza donna che, con Corinna, Saffo e le nove Muse, porta le presenze femminili a dodici. Inoltre tre poetesse in un totale di diciotto sono in armonioso rapporto con 15 poeti uomini (una su cinque), come di dieci unità è composto l'insieme Apollo-Muse.

Il personaggio successivo di profilo, verso cui si svolge la Corsi, non dà problemi: è stato fondatamente dimostrato che si tratta di Antonio Tebaldeo³⁶.

Più problematica l'identificazione della figura ultima a destra del gruppo ritenuto dei poeti "bucolici". Anche qui tuttavia i confronti iconografici hanno da tempo consentito di giungere a un risultato sicuro: si tratta di Jacopo Sannazzaro, anche se non vi è totale accordo³⁷.

Dalla successione dei personaggi

BONA-TTOTI, BOCCA-CCIO, COR-SI, TEBA-IDEO, SA-NNAZZARO,

che ci da un avvio rafforzato dalla sovrapposizione dei due cognomi, del resto tipica della mentalità nominalistica di Michelangelo, abbiamo:

"Bona bocca cor te basa (= ti bacia)"

un verso (ottonario) paragonabile al precedente.

A questo punto va però discussa e correttamente interpretata proprio la figura di Michelangelo, vero e proprio *deus ex machina* per l'affresco di Raffaello ma quasi inopinatamente, e in modo clamoroso per i contemporanei, inserito tra i grandi poeti. Poche sono le poesie di Michelangelo appartenenti all'età giovanile-matura – scritte prima del *Parnaso* – giunte fino a noi. Pos-

³⁶ Tebaldeo, amico di Raffaello, è stato identificato da Redig de Campos.

³⁷ Citato da Aquila; Sannazzaro come Tebaldeo è correttamente individuato da Reale che corregge Hoogewerff, che a sua volta confonde tra loro le figure di Tebaldeo e Sannazzaro (REALE, *op. cit.*, pp. 86-87).

siamo però ipotizzare, sulla sorta degli esempi superstiti, che si trattava di composizioni ispirate a Dante e Petrarca, oscillanti tra tematiche naturalistiche e amorose e tematiche fortemente critiche nei confronti del mondo corrotto e mediocre della corte romana, sempre con un sincero coinvolgimento autobiografico³⁸. La sua presenza sorprendente nel *Parnaso* è, a sua volta, un fondamentale documento che certifica ciò che può altrimenti solo intuirsi: la distruzione di parte delle sue poesie, paragonabile a quella, accertata, di molti suoi disegni, dovuta a scrupoli morali e rigoristici piuttosto che a mutamenti di indirizzo artistico. Come si è detto all'inizio, è lo stesso Michelangelo che con tutta evidenza ha ottenuto da Raffaello, in cambio del proprio aiuto, di essere ritratto in modo ben visibile sia nel *Parnaso* che nella *Scuola di Atene*; se nel secondo caso si tratta di un ritratto idealizzato, solennemente avvolto nella veste di un antico filosofo, nel *Parnaso* lo troviamo, al contrario, non solo rappresentato nella reale, problematica e incombente quotidianità, ma addirittura nella posa dell'autoritratto. E di un autoritratto, almeno per quanto riguarda il disegno preparatorio, sicuramente si tratta. Il maestro, girato di schiena, si volta (voltasi): è il modo più semplice e diretto per comunicare l'opera colossale cui sta attendendo:

VOLTA-SI = Volta Si-stina.

Siamo evidentemente nel momento dello scoprimento (agosto 1511), quando Raffaello è costretto dallo straordinario impatto della parziale scopertura ad accettare l'aiuto di Michelangelo per rendere più moderna (e in parte michelangiotesca) una composizione ormai datata e apparsa improvvisamente statica e piatta. Il volto rivela, più che tormento, preoccupazione e bonario interessamento: sono evidenti il naso schiacciato dal pugno

³⁸ Vedi MICHELANGELO, *Rime*, a cura di M. RESIDORI, Milano 1998; la più antica poesia giunta fino a noi sarebbe del 1503-1504 (p. 3).



Il *Parnaso*: il gruppo di personaggi in basso a destra, con Orazio

del Torregiani, le rughe sulla fronte, gli zigomi e il labbro inferiore sporgenti, caratteri fisici tipici e ricorrenti nell'iconografia del maestro. Una M è distrattamente composta dal ciuffo di capelli che scende verso il sopracciglio. La figura è solenne e spicca contro il cielo nel suo isolamento, anche se immediatamente sulla destra, al di sopra della testa di Boccaccio, Raffaello ha composto con le foglie dell'albero di alloro un irriverente profilo satirico rivolto verso destra, quasi preannunciando i temi nascostamente contenuti nella parte sottostante dell'affresco³⁹. Di questo divertente profilo si nota soprattutto, non casualmente, il lungo e appuntito naso che giunge a toccare il tronco.

³⁹ Su questo argomento l'unico studio di sintesi è ancora E. GUIDONI, *Giorgione e i volti nascosti, La riscoperta di un "segreto" dell'arte occidentale*, Roma 1996.

IL QUARTO GRUPPO (IN BASSO A DESTRA)

I tre personaggi, strettamente correlati tra loro, hanno dato luogo alle interpretazioni più disparate e, giuste o sbagliate che si dimostrino, gratuite. Il primo, giustamente identificato da molti con Orazio⁴⁰, per altri è invece Pindaro o Eschilo⁴¹; una identificazione del tutto anacronistica (se si tiene conto che le opere di Eschilo furono pubblicate solo nel 1518), vede modernamente nel terzetto Eschilo, Sofocle ed Euripide⁴². Il secondo poeta, in piedi con il dito che indica il naso, è per alcuni Ovidio⁴³, mentre il terzo è stato visto anche come Sannazzaro⁴⁴. Queste giustificate oscillazioni, dovute alla effettiva ermeticità di tre figure sicuramente "comandate" da quella seduta, verso la quale le due in piedi esprimono stupore e vivo interessamento, possono essere risolte innanzi tutto togliendo ogni dubbio sulla identità di Orazio, e interpretando i plateali gesti dei tre in sintonia con quanto già detto a proposito delle M michelangelolesche che vengono chiaramente suggerite. Che si tratti di Quinto Orazio Flacco ce lo dice, innanzi tutto, il numero V (Quinto) composto chiaramente da due foglie della corona di lauro; il gesto della mano destra sembra indicare perentoriamente "qui, ora" (QUI-nto, ORA-zio), in armonia con il motto oraziano "carpe

⁴⁰ Per il gruppo di poeti "tragici" vedi REALE, *op. cit.*, cap. IX, pp. 90-96. Orazio, citato da Aquila, è un personaggio chiave, come si è già accennato e come si vedrà in seguito; è ad esempio correttamente indicato in P. DE VECCHI, *Raffaello*, Milano 1966, p. 103.

⁴¹ È questa la tesi di Hoogewerff, passivamente seguita da Reale.

⁴² È questo un caso evidente in cui lo studioso moderno si fa condizionare, più che dall'oggetto della sua analisi, dall'attuale stadio degli studi e dalla corrente presentazione scolastica dei tragici greci, nessuno dei quali è citato da Vasari o da Aquila.

⁴³ Citato per primo da Vasari e anche da Aquila.

⁴⁴ Anche in *Michelangelo e Raffaello in Vaticano*, Città del Vaticano 1994, dove però si "indovinano" Orazio e Ovidio (pp. 155 e 159).



Raffaello, disegno preparatorio per l'ultima figura in basso a destra del *Parnaso* (Londra, British Museum) e particolare del *Parnaso*: si noti nell'affresco la maggiore divaricazione delle dita

diem”⁴⁵ e che in latino suona “hic et nunc”; infine Flacco è suggerito proprio dalla scintillante moneta d’oro che chiude la tunica; in latino *Flavus* (= biondo: Marziale) è termine comune e poetico per moneta aurea. Una espressione di Cicerone, che usa *flaccus* come aggettivo e lo accosta all’orazione (per far intendere che si trattava di un discorso moralmente debole), può avere il suo peso: *flaccescebat oratio* per l’identità *oratio – Horatius*. Inoltre, considerando come è soprattutto attraverso Orazio che Raffaello dimostra di aver apprezzato e scelto molti poeti antichi, una sua moderata identificazione con il massimo poeta latino può essere proposta. Come Orazio, Raffaello *miscuit utile dulci*⁴⁶; co-

⁴⁵ ORAZIO, *Carmina*, I, 11, v. 8.

⁴⁶ ORAZIO, *Ars Poetica*, v. 343.

me il nome di Sa-ffo, così la definizione dantesca di Orazio come “Sa-tiro” ricordano esattamente le iniziali del Sa-nzio⁴⁷; anche Raffaello pratica la satira, è attento al differente trattamento delle cose vicine e di quelle lontane nella pittura (secondo il celebre passo oraziano *ut pictura poesis*⁴⁸) e in una ottimistica visione del mondo naturale e umano cerca di armonizzare componenti di vari provenienza (come scrive Orazio in un altro celebre passo)⁴⁹. Il gesto deciso di Orazio esprime lo stupore, condiviso dagli altri due poeti, per una visione attuale (qui, ora): sarà lo scoprimento della Sistina, ma più probabilmente l’ammirazione per la stessa stanza affrescata in via di completamento. Dai tre personaggi in successione:

QUI-nto, OR-azio FLACCO, (O) VIDI-O, NASO-ne, SO-focle
scaturisce il verso ottonario

“Qui or flacco vidi naso”,

feroce allusione all’apparizione di Michelangelo e del suo naso schiacciato. Ovidio, come si è visto, indica il proprio naso che, per contrasto, è lungo e forte; e da questa dissacrante satira, che segretamente esorcizza la collaborazione artistica di Michelangelo, può anche scaturire una interpretazione scherzosa del soggetto, così pesantemente rielaborato da potersi a sua volta definire come PAR-VUS NAS-US, piccolo naso: il naso, per l’appunto, del grande Buonarroti. Anche perché l’ultimo personaggio (Sofocle), del tutto influente ai fini del verso, è in realtà lo stesso Raffaello che si atteggia, maliziosamente, a “allievo” di Michelangelo.

⁴⁷ Sulla sigla di Raffaello (RA-SA) per Ra-ffaello Sa-nti o Sa-nzio, spesso in rapporto con il ra-so sa-tinato, vedi E. GUIDONI, *Un nuovo Raffaello. Il ritratto del Cardinale Giulio de’ Medici*, Roma 2003 (e in “Studi Giorgioneschi”, VII, 2003, Roma 2004).

⁴⁸ ORAZIO, *Ars poetica*, v. 361.

⁴⁹ ORAZIO, *Epistole*, I, 1, vv. 11-12; è un modo equilibrato di comporre che ricorda la *aequa potestas* (ORAZIO, *Ars poetica*, v. 10) e l’*aurea mediocritas* (ORAZIO, *Carmina*, II, 10, v.5).

C'era una volta l'Isola dello Zibibbo

MARCO IMPIGLIA



Ad Olindo l'idea d'impiantare una sezione canottaggio alla Podistica Lazio suggerellò nella zucca nella primavera del 1922, mentre stava steso al sole all'Isola dello Zibibbo. Spaparanzato lì, insieme agli amici Peppe, Nino, Romeo e Silvano, si godeva i raggi timidi sulla riva del Tevere opposta all'Albero Bello. Lo vedo nella mente come se fosse adesso, anche perché mio nonno materno, pace all'anima sua, era uno degli amici di Olindo, e me l'ha raccontato così tante volte che la storia dello Zibibbo ce l'ho nelle vene; o forse m'è stata trasmessa per via genetica, chissà. L'Albero Bello non esiste più, ma lo potete collocare all'altezza del lungotevere Flaminio, a monte di ponte del Risorgimento, dove ora sorgono i due circoli di canottieri Roma e Lazio. Il nonno raccontava che una volta D'Annunzio, da quelle parti, ci aveva fatto una specie d'alcova d'amore, e che anticamente c'era una casa appartenuta ad un pittore francese, e che pure sulle enciclopedie se ne parlava. Egli ripeteva le storie, tramandate con dovizia di particolari dai fiumaroli, dei morti affogati in quel tratto di golena spoglio d'alberi e di canne. Sì, perché, a fiume si nuotava, tanti anni fa. Uomini e ragazzi andavano su e giù col *braccetto romano*, e qualcuno già faceva il *craolte* australiano; ma i risucchi ne trascinavano parecchi a fondo, e i giornalisti ci scrivevano certe storie lacrimevoli sulla rubrica: "I rifiuti del Tevere". Storie che poi ci hanno fatto pure una *pièce* teatrale; e che successo ebbe! È evidente

che la fame di disgrazie del popolo è rimasta sempre la stessa, tivvù o non tivvù.

Insomma, di società di canottieri all'epoca se ne contavano quattro o cinque, praticamente come oggi. C'era l'Aniene, c'era la Tevere e Remo, e altre che non sto qui a dire. Quei tizi in canotta a righe gialle e celesti o rosse e blu, scivolavano come ragni d'acqua e tessevano le loro avventure atletiche su e giù tra i ponti, e dalle banchine della Romana Nuoto gli arrivavano certi insulti che neanche si può immaginare. Roba romanesca e fiumarola. Roba forte. Allora i signorini canottieri, i *paini* coi padri piemontesi, milanesi e fritto misto, alzavano un attimo il collo come fanno certi uccelli d'acqua prima di tuffarsi a pesce, e con un leggero scatto della testa rispondevano una pernacchia che così esplosiva neanche Totò: l'anatesco *grido del fiume*, veniva chiamato. Era temutissimo. Mi' nonno me lo fece sentire un paio di volte: era un suono che ti colpiva come uno sputo sulla fronte, proprio in mezzo alle sopracciglia. I canottieri lo riservavano ai loro nemici e a certi generali e ammiragli reduci di guerre post risorgimentali che venivano a scintillare di medaglie alle feste del club. Solo certe cantilene solfeggiate con le ocarine di coccio dai fiumaroli più incalliti, abbarbicati come pitoni sui rami degli alberi lungo la riva, potevano stare al pari del grido di fiume. Ed è tutta roba del dio Pan, è chiaro, roba dimenticata da tempo. Ma torniamo a bomba. Dicevamo dello Zibibbo.

L'isola aveva cominciato ad affiorare poco prima della costruzione di ponte del Risorgimento, quindi nel 1910 o giù di lì. Veniva chiamata anche "de li cornuti", perché le coppie l'avevano prescelta a nido di passioni crepuscolari. (Mio nonno doveva saperne qualcosa, mi viene ora da sospettare). Ancora nei primi anni '50, si scorgeva guardando d'estate giù dal ponte: una lingua di sabbia gremita di bagnanti, con una costellazione di panni appesi ai cardì della riva che parevano fiocchi di cotone su alberi di Natale. Il greve galleggiante dei pompieri e uno

sgangherato bar, distributore di gazzosine a pallina, costituivano le sole testimonianze di una qualsivoglia volontà costruttiva. La colonia nacque per caso. Difficile dire quando, probabilmente in un'era mitica che possiamo collocare prima, durante o subito a ridosso della Grande Guerra. Mi' nonno non era chiaro al riguardo. Faceva vaghi gesti con le mani, come un viaggiatore del tempo che avesse portato la manopola a casaccio sul numeratore; come a dire: da quelle parti... La storia, come la sciorinava, partiva così: un bel giorno, un barcone di ferro che discendeva il Tevere con un vecchio a bordo s'incagliò nel fondale vischioso della riva destra. Come a certi antichi fondatori di città, quello parve al vecchio un segno del destino, e vi si fermò per sempre. Era il patriarcale Sor Nicola, progenitore e capo della "tribù dello Zibibbo". Anni di solitudine gli avevano insegnato che i giorni, nella memoria, tendono ad uguagliarsi, ma che non c'è un giorno, neppure di carcere o d'ospedale, che non porti una sorpresa, che non sia, visto controluce, una rete di mini-sorprese. E la sorpresa dell'incaglio gli sembrò positiva, a quella specie di Noè del secolo elettrico. Il venerabile capostipite si affrettò a piantare sul fondo basso i pali del *gallinaro*; cioè il recinto dei cattivi nuotatori, dove i fiumaroli passavano il tempo in lunghi semicupi. Poi tirò su, utilizzando vecchie casse, una casupola sul pontone, di così varia architettura come il caso aveva voluto. Sulle finestre c'era scritto "Cinzano"; su una parete si leggeva: "Il Re dei Saponi", impresso a fuoco in tinta azzurra. La cucina, attraverso un tubo arrugginito, emetteva globi di fumo grassi e nerissimi. Il tutto appariva leggermente inclinato, a guisa di Torredipisa nana, lercia e vagamente ributtante, senza una parvenza di razionalità del Bramante o del Palladio.

Dapprima, l'arca si popolò di ragazzini che giungevano dai quartieri limitrofi; poi affluirono, attratti dal fascino della riva folta di salici, i primi cittadini stabili. Il bagnino Giggi fu l'abitante numero due dell'Isola. Quell'alerione non sapeva né nuo-

tare né remare. Le uniche confidenze che lo si vedeva prendersi col fiume era quando, armato di due zucche enormi, annaspava inquieto tra le palafitte del gallinaro. A causa di un tic nervoso, tubava. I primi clienti ne furono sorpresi. Allorché si spogliavano nel ventre del barcone, udivano il verso dei colombi tutt'intorno. Ma era Giggi, che eseguiva in un angolo i suoi soliloqui. Mi' nonno, un giorno, gli chiese perché lo facesse, proponendogli come rimedio di trattenere il respiro per un minuto buono ogni volta che gli prendeva il ticchio. Sembra che la cosa non ebbe successo; a parte le risate di chi s'era accomodato a guardare lo spettacolo. Il bagnino, er Sor Nicola e sua figlia, la Sora Rosa, furono presto raggiunti da un vecchio magrissimo, dall'ascetico volto color mattone ed i tratti fachireschi. Il vecchio era veramente un tipo speciale, e i molti anni l'avevano ridotto e levigato come le acque fanno con una pietra e le generazioni degli uomini con un detto. Nominava se stesso: "Il Professore". Diceva di essere un pittore, anche se si limitò a dipingere di vernice rossa la baracca. Fanatico assertore delle virtù terapeutiche delle acque tiberine, il Professore vi si immergeva in tutte e quattro le stagioni, le sorseggiava con voluttà (*a' professo', com'è er piscio oggi?*), filtrandole un poco e raccogliendole in un boccaletto in metallo a scomparsa, del quale era particolarmente geloso. Ricordo che mia nonna, pure, ci aveva uno di quei bicchieri di materiale autarchico che diventavano piccoli come una scatoletta della Pasticca del Re Sole. Se l'infilava nella borsa quando andavamo ai giardinetti vicino al Quirinale, ed io ci bevevo dalla fontanella senza inondarmi il vestito d'acqua. Poi andavo a giocare a nascondino utilizzando la garitta abbandonata, che dentro c'erano ancora le scritte graffiate dei soldati sulle loro morose eccetera; le coprivo con le figurine Panini di Riva, Boninsegna e Haller, attaccate con pezzetti di scotch. Ma questa è un'altra storia. Poco sportiva direi.

Ai tempi della nascita della casina fluviale della SP Lazio,

cioè intorno al 1920, l'Isola dello Zibibbo – che prendeva il nome dal fondatore, bruno di pelle e tondo e grinzoso, con un buon carattere zuccherino, come appunto l'uva passa – era in pieno rigoglio. Vi si poteva inventariare un gran numero di riti e di tipi, stravaganti alcuni, dei quali la colonia si vantava. Vicino, troppo vicino, c'era la "tribù dei Polverini". Accanite rivalità di frontiera cominciarono ad avvelenare i rapporti tra le due nazioni, che rimasero tesi per moltissimi anni. *Voi siete vermi!*, gridavano quelli dei Polverini. *E voi siete lumache!*, rispondevano gli abitanti dello Zibibbo. *Noi abbiamo un assistente universitario!*, si gloriava il nemico. *E noi un maresciallo dei carabinieri!*, ribattevano gli zibibbesi. (Rarità inaudita sul fiume: era il famoso "Tigellino", alias Alberto Schiavi, nume tutelare della Tevere Remo e che derivava il suo nome di battaglia dall'aver fatto la parte del favorito di Nerone in uno dei primi film muti). Una buona carta poteva giocare, però, l'Isola dello Zibibbo, quando veniva messa alle strette: *Noi abbiamo un prete!* A tale incredibile affermazione, niente era lecito ribattere. Ma non si trattava veramente di un prete, era solo uno studente di teologia scappato dal seminario, detto "l'Apostolo". L'Apostolo aveva il cranio lucido come quello dell'arbitro Collina, una vera palla da biliardo. Si caratterizzava per essere un sostenitore intrepido del Cristianesimo primitivo. Approdato non si sa come allo Zibibbo, innanzi alla mano si era votato a convertire miscredenti con la scusa d'insegnare il nuoto, lui che a malapena si reggeva a galla. Infagottato in un costume da bagno ascellare, quel moralista irriducibile aveva un ampio spacco nelle mutandine, che ignorava e di cui per anni nessuno lo rese edotto. In tal modo, ciò che diceva dall'alto veniva smentito dal basso. Mi' nonno, che masticava un po' di lingue morte, lo chiamava "iniqua verbis". Altro tipo assiduo era "Coccolino", che non aveva nulla a che fare coi detersivi (non ancora inventati, credo), ma si guadagnava il pane come giornalista. Coccolino covava, come tutti i fiumaroli, la

sorda ambizione di attraversare il Tevere dritto per dritto, ossia senza lasciarsi trascinare di un solo metro dalla corrente. L'atletica aspirazione, unita ad una naturale galanteria, lo spinsero sull'orlo di non poche sciagure, ma se la cavò sempre, grazie alla respirazione artificiale. Taciturno abitatore dell'Isola era, infine, il "Pescatore della Fede", un rattroppito vegliardo armato di un bilancino mezzo bucato che niente di buono mai riuscì a rubare al fiume. D'inverno portava il cappello a sudovest, come un lupo di mare. A tempo perso, e di tempo da perdere ne aveva a disposizione tanto, si dava pure alla capnomanzia: gli bastava un'occhiata alle prime fumate della cucina per carpire agli dei, misurando globi e appiccicume, direzione, colore e densità del fumo, tutti i segreti della giornata. Molti altri personaggi curiosi popolavano d'estate la riva, in un gran miscuglio aristotelico e democratico, sempre schiettamente anarchico. Si vedevano accalcati severi professori e monelli cenciosi, ricchi e poveri, bottegai che trovavano naturalissimo accompagnarsi con mendicanti; e nessuno ci aveva il culto della mammona; o doveva chinarsi a raccogliere il rosicchio caduto dalla mensa del ricco, magari cosparso di *cirirole* fritte, cioè le anguille. Il miracolo lo produceva il fiume, perché bastava scendere una scaletta per addentrarsi nel regno dei fiumaroli. E là ci si trovava davanti ad un'esistenza raccolta e cronica di melanodermia, orizzontale come l'acqua stessa. Ancora nel 1950, gli abitatori del fosso illustre ostentavano odio e disprezzo per il mare di Ostia o di Fregene o per il lago di Albano, considerandoli svaghi puerili e villeggiature da strapazzo. Chi arrivava allo Zibibbo doveva adeguarsi ai regimi tirannicidi della *sancta simplicitas*; così almeno stava scritto su un cartello che rammentava il motto araldico del posto. Coloro che ostentavano nobiltà d'intelletto o di natali, venivano fatti segno di quel lazzo rumoroso che, come scrisse Anatole France, "basta ad uccidere violentemente".

La comunità rivierasca dello Zibibbo aveva i suoi riti indero-

gabili, che non potevano non essere presi sul serio. Il più sacro era la "Pennata", ed aveva luogo ogni 25 di aprile. Munito di una lunghissima penna di struzzo, strappata a qualche ventaglio stile Impero ed infilata nel retro delle mutandine, ogni cittadino doveva gettarsi a fiume dall'alto del pontone. Seguiva una parodia di danza acquatica, breve ma intesa e senza lirismi hollywoodiani, per consentire alla penna d'inzupparsi bene, prima di passarla al tuffatore successivo. La Pennata valeva come rito d'investitura per la nuova stagione. Cosa simbolizzasse, in realtà, non lo stiamo qui a discutere. Immagino solo che Sigmund Freud non avrebbe nutrito dubbi in proposito. L'altra cerimonia veramente importante si svolgeva nel cuore dell'inverno, ed aveva a protagonista sempre il Professore. Questi s'abbigliava di paramenti misteriosi e obbligava tutti i presenti ad ingoiare, seduta stante, tre minuscoli *pesci-spillo*, lessati senza sale. Il rito era poco coribantico e non incontrava il favore del popolo, che preferiva nascondersi e fregare un po' di vino dalla cantina del barcone. Però, non si sa bene perché, la tradizione rampollava ad ogni inizio dell'anno. Si diceva che era cominciata come modo scaramantico, quando su quelle rive qualcuno aveva raccolto il remo sbreccato del "suicida-sur-più-bello". È una storia che venne fuori sui giornali, sempre in quegli anni dell'Olindo e del nonno, e non so se vale la pena qui ricordarla. Vi do giusto un accenno, ma proprio solo una fettina della torta. Questa è roba tinta di giallo, un po' strana, anche; l'avesse sentita Moravia, ci avrebbe fatto di sicuro un racconto.

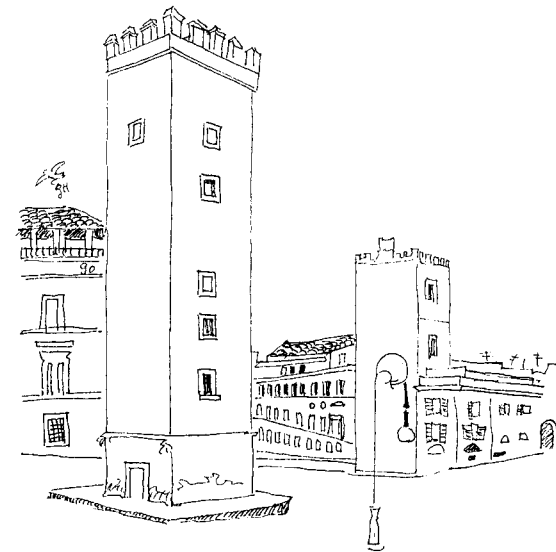
Insomma, c'era questo canottiere giovane e ricco, figlio di commercianti di stoffe del ghetto. Ernesto Coen si chiamava. Le Regie Poste ci emisero pure un francobollo pubblicitario – Ditta Coen appunto – il pezzo migliore della mia collezione fino a che, un brutto giorno, un amico me lo buggerò, approfittando di un attimo di distrazione. Quel ragazzo, Ernesto voglio dire, doveva essere anche lui una specie di lungo francobollo dentellato, ap-

picciato alla vita con una cellina trasparente e sottile. Era socio del Circolo Canottieri Aniene, che aveva il galleggiante a ponte Margherita. Per farla breve, il suo cadavere fu ripescato da Tiggellino al porto fluviale, un giorno di marzo del 1920. Il Coen, due settimane prima si era sparato con una rivoltella mentre scendeva il fiume, giusto alla vigilia delle sue nozze. Fu un caso che fece scalpore, perché per la prima volta il suicida era un canottiere, per altro figlio di uno stimato personaggio della comunità ebraica. Prima di partire con lo skiff in direzione di ponte del Risorgimento, il disgraziato si era fatto cucire da un lavorante nel negozio di famiglia una tasca speciale nel costume da canottiere, e in quella tasca aveva nascosta l'arma. Al momento di lasciare il pontile, aveva detto a Romolo, il custode dell'Aniene che lo sconsigliava per il mal tempo: *Non fa niente, tanto torno subito!* Poi aveva dato due colpi secchi di remo, per staccarsi celermente dal pontile, ed era sparito nella foschia piovosa. E nessuno l'aveva visto più. Ciao Ernesto, *orevuà*. Mi' nonno, per spaventarmi, diceva che un paio di volte l'aveva visto d'inverno prueggiare tra l'acqua e le canne, con un buco grosso e vermiglio come una mela nella testa. "Er berfagor de fiume", lo chiamava. E poi tirava giù i classici morti.

Beh, queste erano le storie dello Zibibbo. Il vecchio, che era uno zibibbese doc, me le ripeteva ogni tanto, la sera, davanti al fuoco scoppiettante di tronchetti di pino nella casa di campagna. Sgranocchiava e masticava le storie come il cibo, infilando una salsiccia dalla graticola e spalmandola sulla fetta di pane con uno strano coltello dei suoi. Ed ho l'impressione che, allorché s'inltrava di un rosso di troppo, le storie colorissero parecchio. Tanto che una volta s'inventò che berfagor l'avesse pure invitato a salire sulla sua barca. Comunque, secondo lui la tribù dello Zibibbo s'inoltrò felice nella seconda metà del secolo, quando ancora continuavano le guerre ai Polverini; guerre d'operetta,

ovviamente, combattute per lo più a toppate, cioè a manate di fanghiglia lanciate al volo. Orribilmente tatuati in viso con ditate di limo nero, i capelli adorni di foglie e sterpi palustri, le tribù guerriere, co' mi' nonno in mezzo, s'assalivano lanciando urla terribili, che venivano udite fino al livello superiore, quello degli abitanti del lungotevere. I due universi, sotto e sopra, erano nettamente divisi. Affacciate dalle balaustre del Risorgimento, le testoline dei curiosi apparivano come le chiostre angeliche della Cappella Sistina, agli indigeni sulfurei dell'Isola. E questi spernacchiavano, s'agitavano e salutavano strombettanti come un qualsiasi diavolo di Dante. Perché la turba è sempre la turba, non dimentichiamolo.

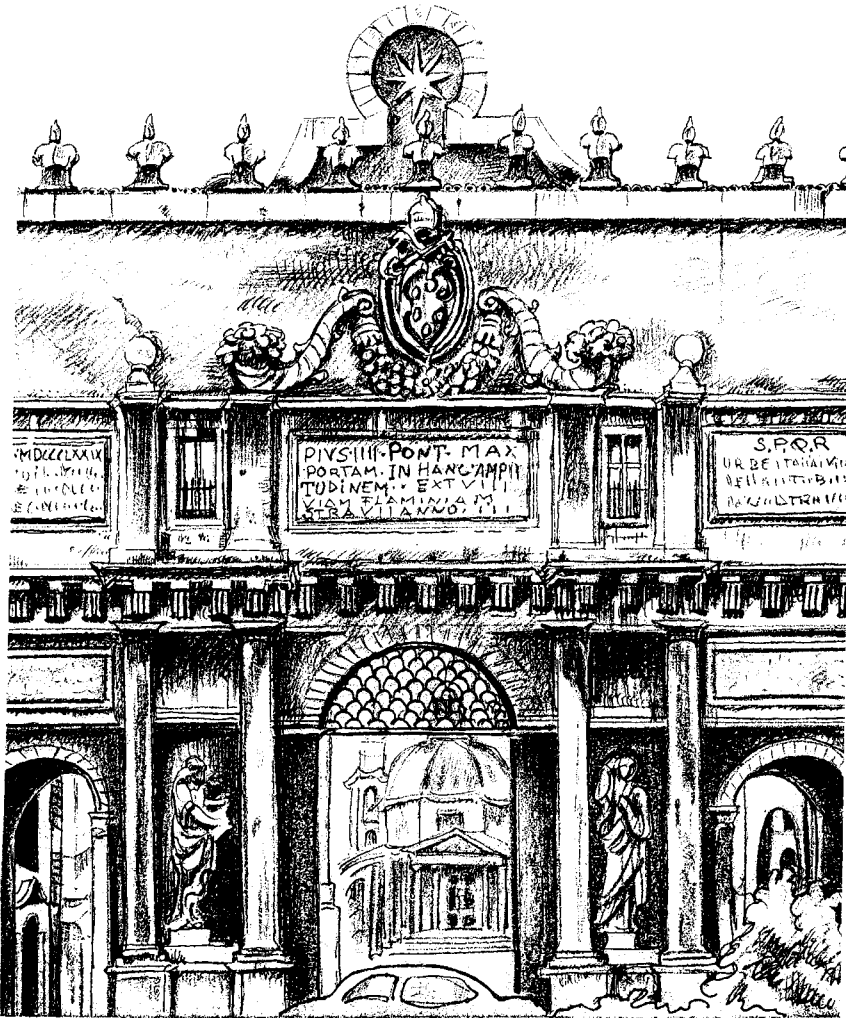
Poi le dighe cambiarono il regime fluviale, la lingua di sabbia si rimpicciolì, fu inghiottita da un'alluvione e con essa sparì lo Zibibbo: un chicco d'uva risucchiato nella bocca di un dio vorace.



Carlo Labruzzi incisore (1748-1817)

Per un catalogo dell'opera 2*

BARBARA JATTA



Il rinnovato interesse per la figura artistica di Carlo Labruzzi ha avuto una recente testimonianza sulla “Strenna” di due anni fa da parte di Pier Andrea De Rosa che ha voluto anticipare un progetto che si presenterà molto utile a studiosi, *connoisseurs* e amatori¹.

Carlo Labruzzi è stato ed è molto conosciuto soprattutto nella Città Eterna dove nacque e visse per la maggior parte del tempo; la sua opera è stata analizzata sotto diversi aspetti e la bibliografia su di lui è ampia e articolata².

* I dati tecnici, bibliografici e di esemplare delle stampe argomento di questo articolo sono presenti nel catalogo elettronico della Biblioteca Apostolica Vaticana nella versione opac e in quella Web (www.vaticanlibrary.vatlib.it)

¹ P.A. DE ROSA, *Carlo Labruzzi (1748-1817) per un catalogo dell'opera 1*. in “Strenna dei Romanisti” 2003, pp. 221-230.

² Carlo Labruzzi è citato nei maggiori repertori di grafica e nelle enciclopedie d'arte; per la sua attività di disegnatore si veda: F. LABRUZZI DE NEXIMA, *Notizie sulla vita di Carlo Labruzzi pittore romano*, in “il Buonarroti”, serie II, XII 1877-78, pp. 37-45; T. ASHBY, *Dessins inedits de Carlo Labruzzi*, in “Melanges d'archeologie et d'histoire” XXIII, 1903, pp. 375-418; P. ARRIGONI-A. BERTARELLI, *Piante e vedute di Roma e del Lazio*, 1939; G. LUGLI, *Via Appia. Ventiquattro acquerelli di Carlo Labruzzi*, Roma 1967; F. Sarazani, *La via Appia di Carlo Labruzzi*, Roma 1970; D. BODART, *Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano 1975, p. 58-60; J.B. HARTMANN, *Appunti*

L'intervento di De Rosa e questo di chi scrive nascono proprio dalla considerazione che, nonostante questa gran mole di pubblicazioni e articoli, non sia mai stato pensato un progetto più organico di ricostruzione del *catalogue raisonné* dell'opera completa di Labruzzi che comprenda la sua attività di pittore, di disegnatore ed anche quella, non meno importante, di incisore di stampe.

In questa direzione ci si è mossi ormai da qualche tempo e lo spunto di questo scritto è anche quello di pubblicizzare il progetto di un volume monografico con, implicita, la richiesta di segnalazioni e suggerimenti da parte di chi abbia notizie di disegni, dipinti e incisioni in collezioni private, a volte inaccessibili anche ai ricercatori più scrupolosi.

Questo breve contributo vuole quindi essere un primo abbozzo di quel catalogo delle incisioni che sarà più ampiamente descritto e stilato nel libro sulla figura di Carlo Labruzzi che ci siamo riproposti di completare in un breve arco di tempo.

Grazie al lavoro che ormai svolgo da qualche anno di siste-

su Giorgio Zoega e Carlo Labruzzi in "Studi Romani", 1976, 3, pp. 352-368; M. BUONOCORE, *I disegni acquerellati di Carlo Labruzzi e Richard Colt Hoare alla Biblioteca Vaticana: tra epigrafia e antichità*, in "Miscellanea Greca e Romana", XV, 1990, pp. 347-365; M.G. MASSA-FRA, "Via Appia illustrata ab urbe Roma ad Capuam" disegni di Carlo Labruzzi nel Gabinetto comunale delle stampe, in "Bollettino dei Musei comunali di Roma, VII, 1993, pp. 43-56; I. BIGNAMINI in *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth century*, cat. Mostra, Londra, 1997, pp. 219-221; C. HORNSBY, *An album of thirteen aquatints dedicated to Sir Richard Colt Hoare*, in "Apollo", 457, 2000, pp. 3-8; P.A. DE ROSA, *ad vocem*, in *La Campagna romana da Hackert a Balla*, cat. mostra Roma, Museo del Corso, 2001, pp. 263-264; P.A. DE ROSA, *op. cit.*, 2003.

mazione, inventariazione e catalogazione dei fondi grafici del *Gabinetto delle stampe e dei disegni* della Biblioteca Apostolica Vaticana, quasi per caso è accaduto di imbartermi in più di una raccolta di stampe incise dal Labruzzi. I contributi di Thomas Ashby, Giuseppe Lugli, Maria Grazia Massafra, Claire Hornsby e dello stesso Pier Andrea De Rosa, che a questo scopo ho consultato, sono stati lo spunto per farmi entrare sempre di più nel "mondo Labruzzi" dal quale ero stata già in passato affascinata.

Le ricche raccolte della Biblioteca Apostolica Vaticana annoverano esemplari di tutta l'attività incisoria di Carlo Labruzzi: molte di queste stampe provengono dal Fondo Thomas Ashby, il noto archeologo e studioso inglese, già direttore della British School e fine collezionista di disegni e stampe la cui raccolta passò per volere della vedova nel 1933 alla Biblioteca Apostolica Vaticana³. Altre sono invece di provenienza diversa: il Fondo Chigi, la raccolta del marchese Benedetto Guglielmi di Civitavecchia e altri fondi ancora. Nessuna incisione dell'artista è invece conservata nello storico "fondo antico" la cui formazione è coeva alla vita dell'artista⁴.

Le incisioni di Labruzzi costituiscono una sorta di filo conduttore dello stile e degli interessi che egli ebbe come disegnatore e pittore. Le scelte tipologiche sono infatti analoghe e le stampe trattano tematiche che ritroviamo anche nei suoi numerosi disegni e dipinti.

³ Sulla collezione Thomas Ashby alla Biblioteca Apostolica Vaticana è in corso di pubblicazione uno studio da parte di chi scrive, relativa soprattutto alla collezione di stampe raccolte dall'illustre studioso.

⁴ Il "Fondo Antico" del Gabinetto delle stampe e disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana è quella raccolta di oltre 16.000 stampe contenute in 160 volumi di autori diversi dal XV al XVIII secolo la cui formazione risale all'epoca del pontificato di papa Pio VI Braschi.

Le incisioni, in quanto prodotti multipli, sono una conferma della “fortuna” artistica delle sue opere nel mondo italiano ma anche e soprattutto presso quei *grand touristes* con i quali egli lavorò a stretto contatto. Tutte le sue raccolte a stampa sono infatti dedicate a gentiluomini o nobildonne inglesi o comunque a personaggi legati alla comunità britannica presente a Roma sullo scorcio del XVIII secolo e agli inizi di quello successivo.

Dal punto di vista tecnico Labruzzi fu un innovatore. L'uso che egli fece dell'*acquatinta* stampata in marrone e anche la tecnica della *vernice molle*, che sembra ritrovarsi in alcune sue incisioni più tarde, è testimonianza di uno spirito sperimentatore, desideroso di aggiornarsi sulle novità tecniche del tempo. Anche la scelta di alcuni soggetti, in particolare le raccolte di figure, ne fanno un antesignano in un genere che avrà più ampia diffusione nel secolo successivo.

Gli esordi artistici di Carlo Labruzzi subirono il fascino dell'arte di Salvator Rosa e più di uno studioso ha ricordato la sua formazione nel copiare due paesaggi ad olio dell'artista napoletano. Un'ulteriore conferma di ciò ci viene dal fatto che le due prime incisioni che egli realizzò sembrano direttamente ispirate alla grafica del Rosa. Firmate e datate 1780 sono infatti due acquaforti, conservate nel Fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana, che raffigurano un soldato con una lancia e una figura caratteristica con turbante sotto una palma (BAV, Chigi.IV.4488 nn.14-15). Ambedue presentano un analogo stile minuto e descrittivo che denuncia la volontà di emulazione. Il tema del soldato è infatti chiaramente ispirato al *Soldato con lancia* del Rosa e così la figura con turbante sotto la palma ricorda molte delle *Figurine* dell'artista napoletano.

Di qualche anno più tardi – del 1787 – sono un gruppo di incisioni raffiguranti diverse tipologie di figure riunite dallo stesso Labruzzi sotto il titolo di *Figure originali*. Si tratta di una rac-

colta di libere acquaforti “al tratto”, ventiquattro in totale, incise però in tredici tavole. A parte il frontespizio, infatti, ogni tavola presenta due immagini. Anche questa raccolta proviene dal Fondo Chigi e venne dedicata dall'artista a Sua Eccellenza il Generale William Hervey (BAV, Chigi.IV. 4488 nn.1-13). Dal punto di vista tipologico rientrano in quel genere di stampe di costume che iniziò proprio in quegli'anni ad avere una vasta fortuna e che andò sempre più sviluppandosi nel secolo successivo grazie all'opera di Bartolomeo Pinelli, Salvatore Busutil, Silvestro Pistolesi e tanti altri artisti operanti nell'Urbe. Sono immagini di contadini, pastori, fanciulle e bambini della campagna romana, preti di campagna, incisi con l'immediatezza che fu tipica di Labruzzi disegnatore.

L'anno successivo, nel 1788, l'artista pubblicò la serie di tredici tavole di *Figure di Carlo Labruzzi*. La tavola dedicatoria presenta l'ulteriore titolo di *Figure originali*. Si tratta dell'unico gruppo di stampe nelle quali l'artista fa uso della tecnica dell'*acquatinta* unita all'*acquaforte*. Esse sono stampate con un inchiostro marrone che le rende ancora più affini ai suoi bellissimi disegni. L'opera è dedicata a Sir Richard Colt Hoare, suo mecenate, e soprattutto ispiratore del famoso viaggio lungo la via Appia Antica che intrapresero insieme nel 1789.

I due esemplari posseduti dalla Biblioteca Vaticana sono entrambi splendidi. Uno proviene dalla raccolta di stampe del Marchese Benedetto Guglielmi di Civitavecchia, colto mecenate e collezionista che donò le sue raccolte fittili ai Musei Vaticani e la ricca collezione di volumi e stampe alla Biblioteca Apostolica (BAV, R.G.Arte Arch.III.1355). La sua vasta raccolta di grafica accoglie soprattutto incisioni di costumi. L'altro esemplare è del fondo Chigi ed è probabilmente uno stato successivo vista la presenza della numerazione delle tavole in alto a destra (BAV, Chigi.IV.4486).

Le *Figure di Carlo Labruzzi* hanno una freschezza di stam-

pa notevole e l'acquatinta è utilizzata al fine di emulare i disegni acquerellati che egli andava realizzando intorno a quegli anni.

Come è stato giustamente evidenziato esse sono tra i primi esempi di uso dell'acquatinta e in questo egli è debitore alla grafica di Hubert Robert, ma anche all'opera dell'abbe Richard de Saint-Non e dell'inglese Paul Sandby⁵. Labruzzi doveva avere una gran mole di disegni di figure in posizioni diverse; infatti tutti i suoi numerosissimi disegni presentano figure di contorno che poi variano anche nelle diverse versioni di una stessa veduta. Anche in questa serie i soggetti raffigurati sono personaggi della campagna romana, donne, giovani e anziane, bambini, contadini, viandanti e pastori. Nella tavola finale è presente una scena bacchica con un fauno e due ninfe.

La raccolta senz'altro più impegnativa realizzata da Labruzzi incisore è la *Via Appia illustrata ab urbe Roma ad Capuam*: una serie di ventiquattro tavole incise all'acquaforte e realizzate in stretta connessione al celebre viaggio lungo la via Appia Antica intrapreso con Sir Richard Colt Hoare a partire da sabato 31 ottobre del 1789, e ai famosi disegni acquerellati eseguiti durante il viaggio. Il formato delle tavole, molto più grande di quelle incise in precedenza, indica la volontà di realizzare un'opera di più ampio respiro.

Tutte le ventiquattro tavole, che illustrano il primo tratto della via Appia, sono riferibili ai disegni dell'artista conservati nel primo volume della raccolta Vaticana (BAV, Vat. Lat. 14929) che raccoglie vedute dal Palatino fino al Circo di Massenzio.

Il progetto iniziale era probabilmente quello di pubblicare a stampa i disegni più significativi realizzati durante il viaggio e

⁵ Sulla tecnica dell'acquatinta si veda AA.Vv., *L'acquatinta e le tecniche di resa tonale*, cat. mostra Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 1989.

l'opera doveva uscire in gruppi di dodici tavole ciascuno. La prima raccolta infatti conta solamente dodici stampe; nella Biblioteca Vaticana è conservato un raro esemplare di questo tipo proveniente dalla collezione Tommaso Gismondi (1906-2003), il noto scultore di Anagni che ha lasciato parte delle sue raccolte alla Biblioteca Apostolica.

Non sono state per il momento rinvenute serie composte solamente dalle ulteriori dodici stampe e tutte le altre raccolte conosciute della *Via Appia illustrata* hanno infatti ventiquattro tavole⁶.

Riguardo alla datazione Thomas Ashby non indicò un anno esatto mentre Sara Zani, Giuseppe Lugli, Ilaria Bignamini ed altri studiosi hanno segnalato il 1794 come data di realizzazione della raccolta. Maria Grazia Massafra ha affermato che le prime dodici incisioni furono pubblicate nel febbraio di quell'anno, portando come riferimento il volume di Richard Colt Hoare *Hints to travellers in Italy*⁷. Nel volume citato però non vi è un esplicito riferimento a tale data ma semplicemente al fatto che l'opera ebbe una battuta d'arresto a causa della Rivoluzione Francese e che alcuni esemplari delle ventiquattro incisioni, con l'aggiunta di altre due tavole, si potevano acquistare da un libraio inglese. Le vedute incise però presentano iscrizioni relative agli scavi effettuati lungo il corso dell'Appia e datazioni fino al 1793. È quindi probabile che la datazione agli inizi del 1794 per la pubblicazione dell'intera serie sia da accettare.

Il frontespizio dell'opera è un tipico prodotto tardo settecen-

⁶ Esemplari della *Via Appia illustrata* sono conservati nelle biblioteche dell'Accademia Americana di Roma e dell'Accademia Britannica di Roma (già raccolta Ashby). Due esemplari, già collezione Kissner, passati poi per la un'asta Christie's, sono stati acquistati dalla Biblioteca della Camera dei Deputati.

⁷ Richard Colt Hoare, *Hints to travellers in Italy*, Bath 1815, p. 104.

tesco dove i riferimenti piranesiani, ma anche ai capricci archeologici vicini alla produzione di Hubert Robert, Pannini e di tanti altri artisti attivi a Roma in quegli'anni, indicano in quale ambito artistico si muoveva il Labruzzi.

Come detto le ventiquattro tavole sono tutte riferibili ai disegni conservati nel volume vaticano e sebbene non firmate (il nome del Labruzzi compare solamente nel frontespizio come dedicante) presentano la fantastica scioltezza di esecuzione dell'artista romano.

L'opera venne ristampata nel 1844 da Agostino Rem-Picci che la pubblicò a Roma presso la tipografia Puccinelli attiva in via del Corso. Il curatore dedicò l'opera a Sua Maestà Maria Cristina di Borbone, infanta delle Due Sicilie e regina vedova di Sardegna, aggiungendo una stampa (la venticinquesima) e delle note di commento alle tavole. Il nome di Carlo Labruzzi scomparve completamente dal volume e ciò ha indotto diversi studiosi a considerare l'opera una copia dalle vedute dell'artista non intuendo che si trattava invece della ristampa delle stesse matrici. Queste ultime subirono alcune modifiche, soprattutto nelle figure che animano le vedute, e sono conservate nella Calcografia Nazionale, correttamente riportate sotto il nome di Labruzzi⁸.

Nel 1794 l'artista ritornò a incidere soggetti di costume pubblicando una *Raccolta di venti gruppi di figure disegnati dal vero*. Tale raccolta è presente nelle collezioni della Biblioteca Vaticana in doppio esemplare. Il primo, stampato in seppia, presenta un frontespizio che reca la data 1794 (esemplare BAV, Chigi.IV.4487); nel secondo, di provenienza Guglielmi (BAV, R.G. ArteArch. III.1355), il frontespizio è stato modificato con una dedica alla contessa Elisa Cicciaporci nata Stuart. Le stampe, incise all'acquaforte, presentano l'analogia scioltezza della tavole

⁸ C.A. PETRUCCI, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami pos- seduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, 1953, n. 1638.

della *Via Appia illustrata* e l'affinità cronologica e stilistica con la serie è testimoniata anche dal fatto che diversi gruppi incisi si ritrovano nelle stampe della serie e nei disegni vaticani.

Lo stato attuale delle ricerche segna a questo punto un'interuzione cronologica dell'attività di Labruzzi incisore. Un arco di oltre dieci anni separa infatti le opere citate da nuove stampe incise di sua mano. Si tratta della *Raccolta di 50 punti di vista presi sopra la strada da Foligno a Roma*, dedicati alla Baronessa Elisa Giacomina de Schubart nata de Wieling, che egli realizzò all'acquaforte ma probabilmente facendo anche uso della *vernice molle* (BAV, St.Chigi.S.362). Alcune di queste tavole recano il monogramma dell'artista, la località raffigurata e la data (1809).

Lo spirito delle vedute è quello paesaggistico hackertiano e le opere si distinguono proprio per la tipica naturalezza della "frappa" arborea. La tecnica utilizzata, poi, rende ancora più evidente l'immediatezza di esecuzione che le caratterizzò e che denuncia la grande maestria disegnativa del Labruzzi. Tali paesaggi divennero consueti per l'artista a partire dal 1812-1813 quando egli si trasferì a Perugia per dirigerne l'Accademia del Disegno.

Lo studio dei grandi maestri favorì la realizzazione dell'altra serie databile al 1809, *Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di San Clemente*: una raccolta di quarantaquattro stampe che illustrano le pitture di Masaccio e Masolino con le storie di Santa Caterina e Sant'Ambrogio nella Basilica di San Clemente a Roma.

La raccolta, edita a Roma da Giovanni Dall'Armi, presenta nel frontespizio un bel ritratto di Masaccio inciso con la tecnica a *vernice molle* che si presenta molto più "tonale" della semplice acquaforte lineare. Alcune tavole sono realizzate al tratto e sono relative alla visione generale degli affreschi altre presentano solamente i particolari delle figure. L'indicazione presente nel sottotitolo dell'opera *colle teste lucidate dal sig. Carlo Labruzzi* ha fatto in un primo tempo pensare che solamente le immagini

delle teste fossero da attribuire al nostro artista. È invece probabile che egli sia l'autore di tutte le incisioni e che quelle relative ai particolari abbiano meritato una menzione speciale proprio perché di qualità superiore. Le stampe, le cui matrici in rame sono ancora oggi conservate presso la Calcografia Nazionale sotto il nome del Labruzzi, vennero ripubblicate nel 1830⁹.

La Biblioteca Vaticana possiede due esemplari della raccolta, uno di prima edizione (BAV, Ferraioli.S.221) e l'altro dell'edizione del 1830 che presenta solamente le tavole d'insieme senza quelle dei particolari. In tale raccolta l'indicazione relativa al Labruzzi è stata cancellata (BAV, St. Chigi.S.441).

Charles Le Blanc cita nel catalogo dell'opera dell'artista¹⁰ anche una raccolta di stampe dalle opere di Michelangelo a Firenze ed altre imprecisate incisioni di costumi che attualmente non è stato possibile rintracciare o identificare.

Vorrei concludere questo breve scritto ricordando che esso vuole essere solamente il punto di partenza per ulteriori approfondimenti che verranno intrapresi nel prossimo futuro sulla figura artistica di Carlo Labruzzi.

ELENCO DELLE INCISIONI ORIGINALI DI CARLO LABRUZZI
(conservate presso la Biblioteca Apostolica Vaticana)

1780 – *Figura di Soldato con lancia* da Salvator Rosa (?) Firmata e datata, acquaforte

1780 – *Figura con turbante sotto una palma* da Salvator Rosa (?), acquaforte

1787 – *Figure originali* dedicate al Magg. Generale Hervey (13 tavole con 24 immagini), acquaforte

1788 – *Raccolta di figure* (13 tavole) dedicate a Sir. Richard Colt Hoare, acquaforte e acquatinta

1794 – *Via Appia illustrata ab urbe Roma ad Capuam* dedicate a Sir. Richard Colt Hoare (24 tavole), acquaforte; ripubblicate con l'aggiunta di una tavola da Agostino Rem-Picci nel 1844 con dedica a S. M. Maria Cristina di Borbone, infanta delle due Sicilie, regina vedova di Sardegna. (Matrici in rame presso la Calcografia Nazionale)

1794 – *Raccolta di venti gruppi di figure disegnati dal vero* (20 tavole), acquaforte; ripubblicate con una dedica alla contessa Elisa Ciciaporci nata Stuart.

1809 – *Raccolta di 50 punti di vista presi sopra la strada da Foligno a Roma*, (50 tavole) dedicati alla Baronessa Elisa Giacomina de Schubart nata de Wieling, acquaforte vernice molle?, datati e firmati

1809 – *Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di San Clemente*, (44 tavole) acquaforte vernice molle?; ripubblicate nel 1830. (Matrici in rame presso la Calcografia Nazionale)

Il Le Blanc cita inoltre una serie di incisioni al tratto dalle opere di Michelangelo a Firenze e diversi gruppi di costumi di contadini della campagna romana. Sono note, inoltre un gruppo

⁹ C.A. PETRUCCI, *op. cit.*, n. 486.

¹⁰ C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur des étampes*, Parigi, 1854-1889, vol. 3, p. 481.

San Nicola Taumaturgo

La Chiesa ortodossa russa di Roma

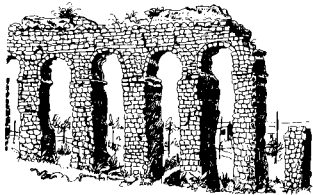
PIERLUIGI LOTTI



Frontespizio dell'opera di Carlo Labruzzi, *Via Appia Illustrata*, (1794) Acquaforte (Biblioteca Apostolica Vaticana)

Carlo Labruzzi, *Frontespizio - Via Appia Illustrata*, (1794) Acquaforte (Biblioteca Apostolica Vaticana)

di stampe della Via Appia Antica incise da disegni del Labruzzi da Pietro Parboni e Antonio Poggioli, che non fanno parte di questo studio in quanto stampe d'après l'artista.



Sulla via Aurelia Antica, poco oltre Porta San Pancrazio, sorge Villa Abamelek, residenza romana dell'ambasciatore della Federazione Russa. La villa non è molto conosciuta dai romani; fino a pochi anni or sono era territorio dell'Unione Sovietica ed il muro che la circondava, pur se meno fortificato della famosa "cortina di ferro", era altrettanto impenetrabile agli estranei.

Nei secoli scorsi, a partire dal Seicento, l'edificio era una delle tante ville o vigne che abbellivano questo tratto iniziale della via¹; basterà ricordare la villa Corsini, il Vascello, il Casino dei Quattro Venti oltre alla più celebre villa Pamphilj. Inizialmente doveva essere una torre di avvistamento lungo la consolare romana. Ai primi del Settecento la torre con un casino annesso apparteneva al marchese genovese Paolo Girolamo Torri; successivamente (1735) viene acquistata dal cardinale Giuseppe Maria Ferroni che fa rinnovare il complesso da Alessandro Galilei. Passa quindi in eredità (1769) al marchese Leopoldo Ferroni che lo vende (1792) al duca Giovanni Torlonia. In seguito (1845) viene acquistato dal cavaliere Vincenzo Valentini, poi dalla contessa Emilia Giraud e, nel 1854 da Filippo Andrea Doria Pamphilj. Come tutta l'area circostante, la villa era stata coinvolta dai fatti d'arme del 1849 e subisce quindi un restauro ad opera di Andrea Busiri Vici. Successivo proprietario della villa con i suoi 40

¹ C. BENOCCI, *Le Ville storiche della via Aurelia Antica*, Roma 1995, *passim*.

ettari di parco è il barone toscano Bettino Ricasoli, che subentrò a Cavour come Presidente del Consiglio del Regno d'Italia.

Agli inizi del '900 la villa viene acquistata dal principe russo Semion Semionovic Abamelek Lazaref che la dona alla moglie Maria Pavlovna Demidoff "bisognosa del clima mite di Roma". Alla sua morte, nel 1936, passa allo stato russo e dal 1947 diviene residenza dell'Ambasciatore dell'Unione Sovietica. La villa, che per secoli era stata spesso al centro della vita mondana e culturale romana, diviene così per oltre 50 anni uno dei luoghi più inaccessibili e misteriosi di Roma. Solo in questi ultimi tempi, grazie all'evoluzione politica dello stato russo ed alle iniziative dell'ambasciatore Nikolay Spasskij, la villa è tornata ad aprirsi alla vita culturale romana.

Segno dei nuovi tempi è anche la notizia che, all'interno del parco, è in costruzione una chiesa ortodossa russa che verrà dedicata a Santa Caterina Martire. La prima pietra, alla presenza delle autorità dei due paesi e del vescovo moscovita Innocenzio, è stata posta il 13 gennaio 2001. La notizia è stata data dalla stampa romana con un certo rilievo e, come a volte accade, con una certa inesattezza. Per amore dello *scoop* si è detto infatti che "per la prima volta, quasi all'ombra di S. Pietro, viene eretta una chiesa ortodossa russa². Non è così, anzi sono quasi due secoli che è presente a Roma una chiesa, o almeno una cappella, ortodossa russa e quella romana è la più antica tra le chiese russe in Italia. Il tempio ha avuto negli anni diversa consistenza e collocazione ma sarà interessante ripercorrerne la storia e soffermarsi in particolare su quella che è l'attuale sede della variegata comunità romana di fede ortodossa russa: San Nicola Taumaturgo e Vescovo di Mira, in via Palestro.

² S. SAMBIASE, *Una chiesa ortodossa russa nel cuore della Città Eterna*, in "Il Tempo" del 14 gennaio 2001, p. 25.

* * *

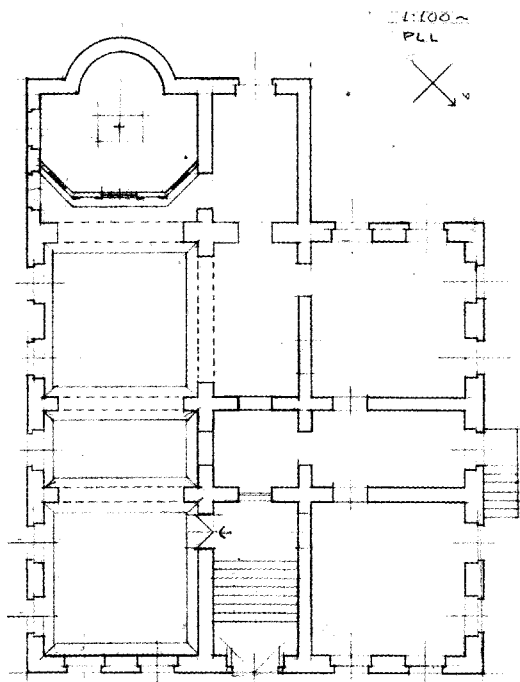
La prima menzione di una chiesa russa a Roma è in un decreto imperiale, firmato dallo Zar Alessandro I su proposta del Collegio degli Affari Esteri, che autorizza la creazione di una "chiesa greco-russa" presso la missione diplomatica russa di Roma. Nel decreto viene anche stabilito il "personale" per l'ufficiatura: un sacerdote e due salmisti.

Nella primavera del 1804 viene affidato al Santo Sinodo l'incarico di «allestire la chiesa con tutto il necessario». Inizialmente vi era l'intenzione di dedicarla ai Santi Apostoli Pietro e Paolo; questo in considerazione del fatto che a Roma sono conservate le reliquie degli Apostoli e che qui si trova la cattedra di San Pietro. Probabilmente vi era anche l'intenzione di rinnovare l'antico mito zarista che vedeva in Mosca la "Terza Roma", destinata a raccogliere, dopo la caduta della prima e della "Seconda Roma", Costantinopoli, in mano agli infedeli, l'eredità politica e religiosa dell'Impero Romano.

In realtà, il travagliato periodo delle guerre napoleoniche fece accantonare il progetto della chiesa. Solo alcuni anni dopo la restaurazione, venti anni dopo la firma del decreto imperiale, nel 1823, venne allestito un tempio presso la missione diplomatica a Roma. Venne anche modificata la dedicazione e la chiesa fu intitolata a San Nicola Taumaturgo in omaggio allo zar regnante Nicola I.

La chiesa romana, come avveniva per tutte le chiese russe all'estero, venne ascritta all'*eparchia* di San Pietroburgo; in realtà, per diversi aspetti, in particolare pratici, dipendeva dal Ministero russo degli Affari Esteri tanto da venire denominata "dell'ambasciata". Il luogo di culto era infatti collocato nello stesso edificio che ospitava l'ambasciata; si trattava per lo più di uno spazio molto semplice, ad unica navata e ad un solo altare.

La prima sede dovette essere quella dell'allora ambasciatore,



Palazzo Czernycheff a via Palestro. La chiesa di San Nicola Taumaturgo occupa l'ala sinistra del piano terra. (dis. dell'autore)

principe Grigorij Gagarin. Seguendo la sede diplomatica, “per oltre un secolo la chiesa “migrò”, da un palazzo all’altro: nel 1828 a Palazzo Odescalchi in Piazza SS. Apostoli, dal 1836 al 1845 a Palazzo Doria Pamphili in Piazza Navona, dal 1845 a Palazzo Giustiniani vicino al Pantheon”³. Dopo il 1851 l’Ambasciata russa ha, per una cinquantina d’anni, una sede stabile a Palazzo Rondinini, in via del Corso 518. Qui la chiesa venne alloggiata in una nuova ala del palazzo, in fondo al cortile, in un

³ M. TALALAY, *La Chiesa Ortodossa Russa di Roma*, Roma 1994, p. 3.

ambiente a piano terra posto al di sotto del salone da ballo. Lo ricorda, con una curiosità, Luigi Salerno: “fu ridecorato l’interno e fu costruita una cappella di rito ortodosso, poi andata distrutta. Fino a non molti anni or sono nel cortile dell’edificio si poteva vedere una *troika*, che era una curiosità per i visitatori”⁴.

Successiva sede della chiesa, dal 1901, fu Palazzo Menotti in Piazza Cavour. Infine, dal 1932, nella sede attuale di Palazzo Czernycheff a via Palestro.

Agli inizi la chiesa venne affidata a sacerdoti temporaneamente residenti a Roma. Primo sacerdote stabile fu, dal 1827 al 1831, lo ieromonaco Irinarch (al secolo Jakov Dmitrievič Popov, † 1877), che già celebrava a Bergamo nella chiesa privata della principessa Golicyna Terzi. Nel 1836 venne sostituito dallo ieromonaco Gerasim proveniente dalla chiesa della missione diplomatica di Firenze. Più tardi, nel 1844, padre Gerasim venne creato archimandrita (noi diremmo priore) e da allora tutti i rettori della chiesa di Roma vennero scelti tra i monaci aventi la dignità di archimandrita (e, spesso, di notevoli qualità come teologi, accademici, vescovi, scrittori). Nel 1867 l’Imperatore Alessandro II diede ufficialità a questa usanza cosicché il clero della chiesa di Roma fosse composto dal rettore-archimandrita, da un diacono e da due salmisti.

Agli ultimi decenni dell’800 risale l’idea di costruire a Roma una chiesa russa autonoma dalla sede diplomatica. La prima iniziativa risale a Elizaveta Koval’skaja, vedova di un consigliere d’ambasciata, che, nel 1880, chiede al Santo Sinodo l’autorizzazione di edificare, a proprie spese, una chiesa nel cimitero di San Lorenzo al Verano, per «onorare la memoria del coniuge, che aveva svolto le sue funzioni a Roma».

Le autorità ecclesiastiche chiesero informazioni a Roma al-

⁴ L. SALERNO, *Roma Communis Patria*, Bologna 1968, p. 204.

l'ambasciatore russo, barone Ikskul'. Probabilmente i tempi non vennero giudicati maturi e l'idea di una cappella russo-ortodossa al Verano troppo modesta. L'ambasciata rispose alla richiesta del Santo Sinodo che "una chiesa nel centro mondiale della fede cattolica romana deve corrispondere all'alto valore dell'Ortodossia e, almeno, non essere inferiore alle dimensioni ed alla bellezza dei templi non cattolici, che a partire dal 1870 vengono costruiti in Italia... e i mezzi della Koval'skaja sono insufficienti". E così fu negato il permesso alla vedova.

L'iniziativa della costruzione di una chiesa russa viene ripresa dall'archimandrita Kliment, che nel 1897 assume la guida della comunità romana.

Fin dall'inizio del proprio rettorato, però, evidenziò la "necessità che vi fosse una chiesa ortodossa corrispondente alla dignità dell'Ortodossia ed alla grandezza della Patria". Nel 1898 fu dato inizio alla raccolta dei mezzi. Nel 1900 anche l'Imperatore Nicola II aderì ufficialmente alle offerte con "l'obolo dello zar", nella misura di diecimila rubli. L'archimandrita Kliment si recò anche a Mosca, dove riuscì ad avere del denaro anche dai granduchi Sergej Aleksandrovic e Michail Nikolaevic, dagli industriali moscoviti e dagli industriali dell'oro della Siberia.

Alla fine vennero raccolte 265.000 lire italiane. Non solo, ma il conte Leov Aleksej Bobrinskij promise, per la costruzione della chiesa, la propria prestigiosa residenza con giardino nel centro di Roma: la famosa Villa Malta.

Purtroppo, il nuovo rettore designato nel 1902, l'archimandrita Vladimir (al secolo Vsevolod Putjata), modificò la linea di condotta del predecessore: mise in dubbio l'idoneità della proprietà del conte Bobrinskij e propose di individuare un altro luogo. Alla morte del conte, nel 1915, la Villa Malta passò agli eredi di Bobrinskij ed in seguito ai padri gesuiti, attuali proprietari. Altre dispute divisero i delegati al progetto di costruzione della chiesa. L'archimandrita Vladimir rifiutò, per esempio, anche la

candidatura iniziale dell'architetto M. T. Preobraženskij, costruttore della chiesa di Firenze, a favore di un proprio candidato.

Per un miglior coordinamento dell'opera, nel 1906, fu creato un Comitato di fabbriceria, di cui facevano parte i diplomatici russi in Italia, i membri della colonia russa e l'archimandrita Vladimir. Nel 1911, quando Vladimir, che nel frattempo era stato nominato vescovo, lasciò Roma, non si erano registrati sostanziali progressi.

Nel periodo 1912-'14 fu rettore a Roma l'archimandrita Dionisij. Oltre che per la pubblicazione di una *Guida del pellegrino ortodosso russo a Roma* (1912), viene ricordato per un ulteriore progresso nella raccolta delle offerte in Russia. Il Comitato di fabbriceria si rivolse ai compatrioti ortodossi con patetiche parole ("l'altare di Dio si trova in un appartamento in affitto") e nell'estate del 1914 la Banca di Stato russa aprì un conto particolare presso la propria sede di San Pietroburgo.

Il successivo rettore, dal 1914 al 1916, fu l'archimandrita Filipp, che sarà ucciso in Russia dopo la rivoluzione. Nel 1915 riformò il Comitato di fabbriceria sotto la guida del principe S. S. Abamelek Lazarev. Il principe impose un terzo architetto, questa volta italiano, Vincenzo Moraldi, la cui opera era tuttavia subordinata alla supervisione dell'architetto russo V.A. Subbotin, che seguiva all'epoca la costruzione della chiesa russa di Bari. Il piano entrava finalmente in una fase esecutiva. Il Comitato accettava il progetto e, soprattutto, acquistava, a nome dell'ambasciata russa, un'area edificabile. Si trattava di un terreno sulla riva del Tevere, presso il Ponte Margherita, ove è l'attuale Lungo Tevere Arnaldo da Brescia.

Ancora una volta l'impresa venne vanificata: nel 1916 morì il principe Abamelek Lazarev e, poco dopo, la rivoluzione in Russia poneva fine alla costruzione della chiesa. Alcuni anni dopo, nel 1924, il terreno entrava in possesso dell'ambasciata sovietica ed in seguito veniva venduto.

Nel 1916 veniva designato a Roma l'archimandrita Simeon (Sergej Grigor'evic Narbekov), monaco buono e riflessivo, che servì la chiesa romana per quasi mezzo secolo; è morto infatti nel 1969 ed è sepolto al cimitero del Testaccio. A lui si devono alcuni avvenimenti sostanziali nella storia di San Nicola Taumaturgo.

Nel 1921 Simeon fonda la parrocchia di Roma ed organizza un Consiglio parrocchiale, con cento membri effettivi ed a capo l'ex console generale G. P. Zabello. In quest'occasione entrava a far parte della parrocchia, come membro onorario, anche la regina di Grecia Ol'ga Konstantinovna, della casata dei Romanov. Con questa riforma quella che era una chiesa privata, presso l'ambasciata russa e poi sovietica, passava sotto la giurisdizione del Ministero degli Affari Esteri, diventando indipendente e parrocchiale.

Altro passo decisivo fu il riconoscimento della parrocchia come Ente Morale, il che avvenne con decreto reale del 14 novembre 1929.

Terzo avvenimento importante fu il trasferimento della parrocchia a Palazzo Czernycheff. L'edificio apparteneva alla principessa M. A. Černyševa. La Černyševa aveva già fatto donazione del proprio palazzo di tre piani in Via Palestro alla chiesa russa nel 1897. Il lascito era stato confermato alla sua morte, nel 1919; ciononostante, complicazioni di ordine giuridico determinarono l'effettivo possesso dell'eredità da parte della parrocchia solo nel 1931.

Un anno più tardi, dopo gli opportuni lavori di adattamento, il 10 aprile 1932, veniva finalmente consacrata la chiesa di San Nicola Taumaturgo.

Progettisti della chiesa furono l'architetto e principe V. A. Volkonskij e l'ingegner F. Poggi. Parte delle decorazioni furono portate dalla chiesa di Palazzo Menotti, in Piazza Cavour. Un consistente aiuto per l'allestimento della nuova chiesa venne

dalla principessa S. N. Barjatinskaja (in memoria del proprio defunto marito V. V. Barjatinskij), dalla principessa S.V. Gagarina (in memoria dei propri genitori defunti) ed anche dalla regina d'Italia Elena Savoia di Montenegro.

Come giurisdizione, inizialmente, la comunità russa a Roma entrò a far parte dell'eparchia dell'Europa occidentale, con centro a Parigi. Più tardi, nel 1927 e fino al 1985, passò sotto la giurisdizione del Sinodo Episcopale della Chiesa Ortodossa Estera, alle dirette dipendenze dal Presidente del Sinodo Episcopale che, dal 1950, ha sede a New York.

Nel periodo postrivoluzionario la comunità fu molto aiutata dalla principessa M. P. Abamelek Lazarev, nata Demidova (+ 1955), che viveva a Pratolino, vicino a Firenze, oltre che nella villa di Roma, già ricordata. La principessa provvedeva al sostentamento del parroco ed anche di alcuni parrocchiani (ebbe anche, nel 1921, il titolo onorifico di "patrona della chiesa"). Altro aiuto materiale fu pure prestato dalle ambasciate serba e bulgara.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale la vita della chiesa fu ravvivata dalla presenza di ortodossi tra le truppe degli Alleati. Successivamente si ricorda anche, negli anni '50 e '60, l'assistenza data dalla parrocchia di Roma al campo profughi di Latina ed alla casa per i rifugiati russi, provenienti dall'Estremo Oriente, di Villa Olanda, vicino a Torino.

Alla metà degli anni '60 l'anziano archimandrita Simeon fu esonerato dal servizio e l'archimandrita Kallist, già rettore della chiesa russa di San Remo, divenne rettore della Chiesa. Nel 1965 alla parrocchia di San Nicola venne designato l'arciprete Viktor Il'enko. Nel 1984 padre Victor fu sostituito da padre Michail Maklakov, di origine americana, che poco dopo, entrato in conflitto con la comunità, lasciò Roma.

La parrocchia tornò di nuovo sotto la giurisdizione dell'Arcivescovado dell'Europa occidentale, e nel novembre 1985 fu nominato rettore temporaneo un sacerdote serbo, l'arciprete Niko-

Iaj Crnokrak. Nel 1987 fu designato rettore l'arciprete Michele Ossòrguine.

Fino agli inizi degli anni '80 la comunità russa di Roma era costituita ormai solo da fedeli di antica emigrazione; ma già alla metà del decennio si assiste ad una "nuova emigrazione" russa, ovvero ex cittadini sovietici che sempre più numerosi giungono in Occidente alla ricerca di una nuova vita. Molti sono solo di passaggio in Italia, ma alcuni si sono stabiliti a Roma. Oltre che per i parrocchiani russi la chiesa è un riferimento per serbi (la cui comunità vi festeggia tradizionalmente San Sabba, vescovo e metropolita dei Serbi), copti, bulgari, rumeni e per gli italiani ortodossi. Non solo, ma fino alla costruzione della chiesa greca ortodossa di Via Sardegna, anche i greci facevano parte di questa comunità parrocchiale.

* * *

Esternamente la chiesa di San Nicola non presenta un aspetto specificamente caratterizzato. Per il suo allestimento, come detto, venne adattato il palazzo a tre piani della principessa Černyševa.

Esaminando la planimetria del palazzo si può notare che, per l'allestimento della chiesa, fu adattata tutta l'ala sinistra del pianoterra. Inizialmente si era pensato di creare una struttura a croce greca, ma la mancanza del necessario distacco dal palazzo vicino non permise la costruzione dell'ala sinistra. Fu invece possibile, sul retro dell'edificio, aggiungere l'abside semicircolare per il Santuario (o Presbiterio).

Sono stati inoltre abbattuti i muri divisorii interni, sostituiti con archi, al fine di costituire l'aula principale della chiesa e darle un aspetto accogliente. La zona dell'altare e gli archi antistanti hanno un rivestimento in mosaici dorati e marmo verde che conferiscono allo spazio, soprattutto quando è investito dalla luce, una serena luminosità.

L'accesso alla chiesa avviene dallo stesso ingresso di via Palestro del palazzo. Salita la scala principale, sul pianerottolo, a destra, sono affisse due lapidi commemorative di ringraziamento per gli edificatori della chiesa russa di San Nicola: l'archimandrita Simeon, la principessa Černyševa e la principessa Barjantinskaja. Sulla sinistra è l'ingresso della chiesa. Benché, come visto, abbia spesso traslocato e abbia subito furti, tuttavia si è conservata la gran parte delle decorazioni, antiche e di valore.

Entrando in chiesa, sul lato destro, sopra il banco delle candele, è un *ritratto di San Joasaph di Belgorod*, dipinto prima della canonizzazione del Santo; segue una piccola *icona della Santa principessa Ol'ga*, da ricordare in quanto dono della sua autrice, la principessa Maria, figlia della regina di Grecia Ol'ga Constantinovna.

Segue il transetto destro (come detto non fu mai possibile costruire un simmetrico transetto sinistro). Qui sono conservate due icone che, in precedenza, costituivano le immagini laterali dell'iconostasi un tempo di maggiori proporzioni. Sono entrambe un dono della granduchessa Elena Pavlovna: l'*icona di Santa Elena Imperatrice*, opera dell'accademico I. Ksenofontov, e l'*icona di Santa Caterina martire*, dell'accademico P. Pleščanov. Sempre nel transetto sono due icone dentro a due teche di vetro, attribuite alla bottega del pittore Malyšev e dipinte a Sergiev Posad nel 1893, che rappresentano *San Nicola Taumaturgo* e *San Alessandro Nevskij*.

Nella sacrestia adiacente è un *Crocifisso*, assai espressivo, di Janenko, prima sistemato dietro all'altare. Il ricco corredo di oggetti sacri e di icone conservato in sacrestia è un dono, dell'inizio del secolo, dello *starosta* (decano) N. A. Protopopov.

Nodo principale nella decorazione della chiesa, sia da un punto di vista estetico che liturgico, è l'iconostasi. Venne co-

struita negli anni '30 dell'800, soprattutto grazie ai mezzi dell'allora ambasciatore russo alla Corte Papale, il principe Grigorij I. Gagarin. La composizione dell'iconostasi, in legno dipinto bianco, a finto marmo ed in alcuni punti dorato, è dovuta all'architetto Karl A. Thon, ideatore di uno stile russo-bizantino ed uno dei protagonisti di un *revival* romantico in architettura. L'alta iconostasi di tipo classico presenta una sola fila d'icone e ricorda quella della cattedrale di Nostra Signora di Kazan' a San Pietroburgo. Ha subito dei restauri ed un arricchimento nel 1855. Più recentemente, nel 1932, nei lavori di adattamento all'aula di palazzo Czernycheff, ha subito sia una contrazione nella disposizione planimetrica che una riduzione delle immagini.

L'iconostasi presenta un fregio con un'iscrizione che dice: «Benedetto colui che viene nel nome del Signore». In alto è coronata da una croce latina. Le immagini che la compongono sono dipinte secondo un tradizionale stile accademico. Di particolare valore sono, naturalmente, quelle poste al centro, ovvero le Porte Regali di Brjullov, una delle maggiori personalità della pittura russa dell'800.

* * *

Karl Pavlovič Brjullov (1799-1852) è soprattutto un pittore di ritratti e di scene storiche. Nasce a San Pietroburgo da una famiglia di pittori, scultori e architetti. I suoi studi si svolgono all'Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo, fondata sulla tradizione dei tanti artisti italiani qui giunti per costruire e decorare i palazzi della città imperiale. È una delle figure di primaria importanza nell'arte russa alla metà dell'800. Benché la sua formazione avvenga in un ambito accademico e classicista finì per essere tra i riformatori di quel sistema accademico e per svolgere un ruolo rilevante nel processo di affermazione del romanticismo e del realismo russo.

Nel 1823 Karl Pavlovič, come borsista della Società per l'In-

coraggiamento degli Artisti, completa la sua formazione con un viaggio in Italia e a Roma, "capitale dell'archeologia, dell'arte e della filosofia". Qui resta fino al 1835.

A Roma copia i classici, in particolare Raffaello; qui realizza anche la sua opera più famosa, *l'Ultimo giorno di Pompei*. Nel marzo 1833 il quadro è completato ed esposto nel suo studio. Segue un'esposizione itinerante a Milano (1833), Parigi (1834) e Pietroburgo (1835). La risonanza viene favorita da una schiera di ammiratori Puškin, Walter Scott, Gogol', Thorvaldsen, Stendhal, Liszt. Sullo stesso tema si moltiplicarono composizioni poetiche ed un romanzo.

Rientrato in patria, al successo si accompagna anche un ruolo istituzionale: come riconoscimento della sua nuova dimensione artistica diventa insegnante dell'Accademia di Pietroburgo. A Roma torna nel 1850. È ormai considerato il più grande pittore russo. Per due anni vive a Manziana, ospite della famiglia Tittoni, dove muore.

* * *

Lo stesso Karl Briullov ci riferisce notizie sui suoi dipinti per la chiesa di S. Nicola, ovvero sulle uniche opere che abbiamo a Roma del grande artista russo.

In una lettera del 27 settembre 1828 alla Società per l'Incoraggiamento degli Artisti scrive: «Attualmente tutti gli artisti russi che si trovano a Roma si sono fatti carico della proposta del Signor ambasciatore (il ricordato principe Gagarin) perché offrissero la propria opera per l'abbellimento della chiesa, ed io devo dipingere le Porte Regali». Secondo la tradizione, sui battenti delle porte regali o "del Paradiso" sono sempre le sei immagini rappresentanti l'Annunciazione (o meglio l'Angelo e l'Annunciata) e gli Evangelisti. L'artista dipinse infatti per l'occasione sei medaglioni su rame, del diametro di circa trentacinque centimetri. I quattro raffiguranti gli Evangelisti sono i più

belli ed espressivi dell'iconostasi anche se, considerando la personalità dell'artista, non seguono i tradizionali canoni della pittura sacra russa.

Ai lati, sugli stipiti, le altre due icone presenti sempre secondo la tradizione (quelle del Salvatore e della Madre di Dio) furono dipinte da Oskar Hoffman. Nell'immagine della Vergine si è voluta riconoscere l'influenza, per lo meno compositiva, della «Madonna Sistina». Al di sopra delle Porte Regali, secondo i canoni, era la raffigurazione dell'Ultima Cena, dipinta da Gaber-cetel', che ora è stata collocata sopra la volta dell'altare.

Sulle porte laterali, o diaconali, dell'iconostasi, sempre secondo le norme, sono posti i santi patroni della chiesa e della località. Nel nostro caso la porta di destra è decorata dall'icona del santo eponimo, San Nicola Taumaturgo dipinta da Fëdor Bruni, quella di sinistra dall'immagine di San Alessandro Nevskij dipinta da A. Markov. In questo caso le icone ricordano i Protettori celesti dell'Imperatore Nicola I, durante il regno del quale l'iconostasi fu realizzata, e dell'imperatore Alessandro I, durante il regno del quale fu fondata la chiesa di Roma.

* * *

Fëdor Antonovič Bruni è, dopo Brjullov, l'altro notevole artista presente in questa chiesa. Nasce a Milano nel 1801 da Antonio Bruni, un decoratore che si trasferisce in Russia nel 1807. Il figlio Fedele sin da giovane manifesta notevoli qualità artistiche e, come molti artisti italiani, nati o vissuti a lungo in Russia, "russifica" il suo nome (Fëdor Bruni) finendo per diventare uno dei più importanti pittori dell'800 russo. Terminati gli studi all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo, giunge in Italia nel 1819 per completare la sua formazione. Per alcuni mesi è a Milano dove lavora come ritrattista, ma soggiorna soprattutto a Roma ove resta fino al 1836 e dove tornerà più volte. I primi anni, tra il 1819 ed il 1821, gode dell'appoggio della principessa Zi-

naida Volkonskaja nella cui residenza vive e lavora particolarmente come ritrattista della cosmopolita comunità che gravita nella villa Volkonskj. Per il resto la sua vita è quella tipica dei *pensionnaires* stranieri dediti alla copia dei classici. Suo riferimento è in particolare Raffaello di cui riprende *La cacciata di Eliodoro dal tempio* nelle Stanze. Se ne vede l'influsso nella sua prima opera importante, il *Trionfo di Orazio e la morte della sorella* commissionatagli dal principe Ivan Ivanovič Bariatinskij. L'opera sarà rifiutata dalla vedova del principe ma, esposta in Campidoglio nel 1824 col titolo *La morte di Camilla* segna la sua affermazione prima nell'ambiente romano e quindi in patria. L'ambasciatore russo a Roma, il principe Grigorij Gagarin, ne parla con ammirazione e a questo si deve la successiva commissione per l'iconostasi della chiesa russa a Roma. Nel 1836 torna a Pietroburgo ove insegna all'Accademia Imperiale fino al 1838. Quindi è di nuovo a Roma ove resta, con un breve rientro a Pietroburgo nel 1841, fino al 1845. Sono questi gli anni in cui compone il suo capolavoro, *Il serpente di bronzo*, che segna l'apice della sua carriera. Tornato in patria riprende l'insegnamento all'Accademia di Belle Arti, della quale diverrà anche Direttore, rivestendo anche l'incarico di Conservatore della galleria di pittura dell'Ermitage (1849-64). Muore a Pietroburgo nel 1871.

* * *

Al di là dell'iconostasi, nel Santuario, sull'altare è una *croce-reliquiario*, dono del principe greco Cristoforo Georgievič. All'estremità dei gradini dell'altare sono anche *due vetrate*: a sinistra un *Cristo Pantocrator*, a destra la *Madre di Dio*. Sono inoltre da ammirare, vicino al *kliros* (o coro), una venerabile *icona della Madre di Dio "Iverskaja"*, dipinta nel 1901 dai monaci di monte Athos in memoria dell'Imperatore Alessandro III, come ricorda una scritta sul retro.

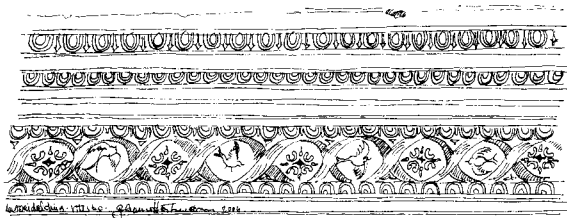
Più o meno le cose andarono così... più o meno

GIULIANO MALIZIA

La parete sinistra della chiesa è utilizzata in gran parte dalle finestre che danno una grande luminosità all'ambiente. Pur tuttavia anche qui sono presenti numerose icone. Si evidenziano due grandi *immagini del Salvatore e della Madre di Dio*, si tratta di icone della bottega del pittore Malyšev, fatte a Sergiev Posad nel 1893. Vi è poi una grande *immagine di San Sabba di Serbia*, opera di Lidija Rodjonova, dono dei fratelli serbi Savo e Spiro Raskovič. Quindi è una caratteristica *immagine della Madre di Dio «Znamenje» («del Segno»)*, lavoro di Vadim Zajcev Lukomskij ed infine un *leggio intagliato* di fattura greca con icona della Madre di Dio.

Altre icone occupano anche la parete di fondo, ovvero a sinistra per chi entra. Una grande immagine della *Madre di Dio «Vrataritsa» («della Porta»)* lavoro del monaco dell'Athos Viktor Karavogeorgas. Sui lati sono sistemate *diciotto piccole icone dei Santi di Kiev*, disposte in due cornici comuni, in stile *Vasnetsov*, della bottega di Plachov. Infine vi sono *quattordici piccole icone «delle feste»*, anche queste ordinate in tre cornici comuni a forma di croce.

Come queste note segnalano, l'universo della chiesa si presenta oltremodo carico di immagini, di simboli, di ricordi. Una visita a San Nicola non potrà che essere di grande suggestione e coinvolgimento emotivo anche e soprattutto a chi si accosta per la prima volta a una chiesa ortodossa.



«Dio mio! Dio mio! Quale terribile iattura si è abbattuta sulla mia casa! Una donna, mia figlia Adele, si è classificata prima nella graduatoria per notai. Che vergogna! Una donna notaio! Mia figlia notaio! Con quale coraggio domani affronterò i colleghi? No! Non è possibile che sia vero! Un notaio nella mia casa e per giunta un notaio femmina, “mia figlia Adele”». Intanto l'eco portava sulle ali le parole della disperazione paterna, per andare a nascondersi negli angoli della casa o chissà dove... La realtà purtroppo era quella chiara e limpida come l'acqua di sorgente. La povera Adele era una statua e forse, senza immaginarlo, si trovò davanti a una realtà inaspettata e coperta dal velo della delusione. Si trovò sola, incapace a reagire davanti a una difficile situazione, anche se poi il primo notaio a Roma era proprio lei, Adele, prigioniera di una mentalità rimasta ferma ai tempi che furono e che bisognava piegare davanti al cammino dei tempi stessi.

Donna Adele Pertici (1888-1981) ved. Pontecorvo, ha lasciato in chi ebbe la fortuna di conoscerla l'impronta indelebile di una simpatia unica e autentica, affabile e indimenticabile.

Donna Adele si trovò davanti al padre come davanti a un baratro, ma non si perse nel vuoto, perché affrontò e superò il difficile momento familiare, usando le armi migliori dell'amore e del rispetto; aggiungendo poi un sorriso, un bacio e un abbrac-

cio Adele riportò la serenità in casa e l'orgoglio di essere maggiormente stimata.

Bella, statuaria, elegante, semplice, dalla parola facile, rispettata da chiunque, colta, di vivace intelligenza, la contessa riservava un cantonello alla poesia che sapeva ben giudicare dopo un'attenta analisi.

Quando si trovava di fronte a problemi difficili da superare, sapeva usare le parole giuste per un consiglio giusto, per una soluzione giusta, perché l'arte è una cosa seria. Amava la poesia nella stessa misura di come amava la musica operistica, tanto che per lei ogni anno veniva riservato un palco di prim'ordine nel teatro dell'Opera di Roma.

Socia dell'Associazione fra i Romani era sempre presente alle riunioni conviviali e alle manifestazioni culturali di vario genere offrendo il proprio aiuto, se necessario, e le proprie capacità organizzative.

Delle tradizioni autenticamente romane donna Adele amava particolarmente quella dei Quaresimali quando la ritrovavano insieme ai soci del Centro Romanesco "Trilussa" il giovedì santo di ogni anno. I Quaresimali, ammesso che se ne facciano ancora oggi, sono quei dolci di pasta lievitata condita con zucchero, uvetta e pinoli e cotta al forno. Insomma i Quaresimali sono grandi quanto la metà dei maritozzi e sono consumati nel periodo di metà Quaresima per sopportare meglio l'astinenza imposta dal digiuno penitenziale.

Donna Adele da signorina si chiamava Adele Pertici sposata poi a Remo Pontecorvo. A causa della lotta razziale e della relativa legge del 1938 mio padre cambiò nome, – mi dice uno dei due figli di donna Adele, dott. Gauro Vezio – e si fece adottare dai conti Bacci. Pertanto, prosegue il dott. Gauro Vezio, il nome esatto di mia madre fu, prima Adele Pertici Pontecorvo e poi Adele Pertici Bacci.

Riguardo a Remo Pontecorvo c'è da ricordare che nella



Adele Pertici Bacci (1888-1981)

Grande Guerra fu capitano dei Bersaglieri e protagonista di una leggendaria impresa nei drammatici giorni dopo Caporetto. Il Cap. Pontecorvo al comando di una compagnia riuscì con i suoi ad attraversare a nuoto il Piave, col pugnale tra i denti, così potè raggiungere l'obiettivo e sorprendere il nemico. Fu il D'Annunzio a cantarlo come il "caimano del Piave".

Rimasta vedova, la contessa fu sempre presente nelle varie manifestazioni, portando sempre alto il nome di Roma, città unica al mondo.

C'è da ricordare che donna Adele frequentava anche le associazioni combattentistiche, in primo luogo quella dei garibaldi-

ni, tanto che ogni anno non mancava mai il 2 giugno a Caprera per rendere omaggio alla tomba dell'Eroe dei due mondi nel giorno della sua morte.

Al suo fianco, romano di eccezionali virtù, scrittore di indiscussa notorietà, esperto di romanistica, studioso senza limiti, giornalista di particolare prestigio, Ceccarius (al secolo Giuseppe Ceccarelli) 1889-1972 fu studioso appassionato e certamente spinto da una volontà indiscussa, da un lavoro paziente di ricercatore pignolo, da una vita trascorsa volutamente fra le sudate carte. I suoi scritti sono ancora strumento capace di insegnare e di guidare gli studiosi di Roma.

L'Associazione fra i Romani, ebbe nella contessa Adele e nel giornalista Ceccarius due baluardi della Romanità sempre circondati da ammiratori d'ogni specie, d'ogni ceto e d'ogni cultura.

A chi lo incontrava per la prima volta, Ceccarius dava l'impressione di non voler apparire come un'ancora di salvezza. Sapeva che prima o poi qualche grana sarebbe saltata, o prima o poi. Prima di pronunciarsi ci pensava due volte e forse proprio per questo comportamento nascevano critiche sempre insensate capaci di creare confusione e invidia. È doloroso constatare che anche la poesia ha il suo campo minato. Minato da chi? Dagli sprovveduti, dai presuntuosi, dalle nullità, dalla malignità e chi più ne ha più ne metta.

Ceccarius, quale signore dimostrava di essere, rispondeva, rispondeva con perfetta competenza, evitando una lotta senza motivo giudicata perdente prima che nascesse.

Il commendatore, per conoscermi meglio, mi ricevette nella sua casa in cima al colle Aventino, di fronte a Santa Sabina. Ancora oggi una targa in marmo, murata è così scolpita **CECCARIUS**.

Fui ricevuto con molta cortesia e non nascondo quale fu il mio imbarazzo. Ceccarius, il grande Ceccarius, era lì davanti a me come un tempietto sacro.

Appena entrato nello studio, credetti subito di smarrirmi in un oceano di carta stampata. Quanto materiale a disposizione di ricercatori e studiosi. Ceccarius sedeva dietro la sua enorme scrivania, nascosto da quel mondo cartaceo senza pari.

Quasi a protezione di quel patrimonio, accanto alla porta, vegliava e stava all'erta, un enorme ritratto di Trilussa benedicente come un canonico.

«Benvenuto nella mia casa, accostati». Queste parole mi misero a mio agio e il commendatore lesse il mio "Giardinetto" (XXIX – 240), con molta attenzione. Quella fu la prima prova che mi ammetteva alla Strenna dei Romanisti.

All'angolo dell'enorme stanza, come ho detto, troneggiava Trilussa. «Vedi?, mi spiegò Ceccarius, Trilussa è lì da quando "qualcuno", a fine visita, si portò via un libro senza che io potessi accorgermene». Trilussa, venuto a sapere del fatto e vedendomi amareggiato, andò su tutte le furie, e preso un foglietto, scrisse alcuni versi: «Se trovi un libro sulla scrivania / puoi leggerlo e sfogliarlo finché vuoi / ma mi secca moltissimo se poi / lo metti in tasca e te lo porti via». Avviso importante e d'effetto, perché Ceccarius da quel giorno non subì più furti, almeno di piccola entità.

Il commendatore è immortalato grazie alla sua opera maggiore, della *Bibliografia Romana*, un lavoro da certosini, risultato della paziente opera dei ricercatori amanti di Roma. Inoltre Roma deve a Ceccarius la creazione della *Strenna dei Romanisti*, opera nata conseguentemente al Gruppo dei Romanisti, di cui Ceccarius fu non solo il padre, ma anche la fonte di un inestimabile sapere.

La *Strenna* è una pubblicazione che dal 1940 entra nelle case degli studiosi e dei curiosi di Roma. Ogni volume è curato da esperti che fanno dell'opera una raccolta di argomenti vari, ma sempre inerenti alla storia, alla letteratura, alla cultura varia e distinta della Città Eterna. Un altro sodalizio romano frequentato

dalla Contessa Adele e da Ceccarius fu l'Associazione fra i Romani, che aprì le porte ai romani e non romani senza distinzione di ceto e di cultura.

Il sodalizio bandiva ogni anno un concorso per una poesia in vernacolo. Era un'occasione per farsi conoscere e per ricevere un assegno in denaro con diploma, medaglia e citazione sul "Messaggero".

In una delle ultime edizioni ebbi la gioia di risultare uno dei vincitori. In un ristorante romano ebbe luogo la premiazione. La serata fu festosa grazie all'atmosfera nettamente romana, fatta di poesia, sorrisi, piccole discussioni, piccole critiche e tanta allegria.

Mi fu assegnato il posto d'onore e così mi trovai a tavola fra due personaggi oltremodo famosi: la contessa Bacci e Ceccarius.

Io stavo come in un sogno, di quelli che ti spronano a proseguire e a continuare. Il commendatore mi parlava lentamente, data l'età, e nelle sue parole io leggevo la semplicità, l'onestà e l'esperienza di un uomo che aveva vissuto, giorno dopo giorno, con e per Roma.

La contessa apparve in un abito da fata fuori moda, forse, ma ricco di eleganza e mi parlava aiutandosi col cornetto acustico, per cui, convinta di non essere ascoltata, dagli altri strillava avvicinandosi a me.

A Ceccarius caddero prima una posata e poi la salvietta. «Niente paura – gli dissi – ci sono io». «Grazie!» ma nessuno si accorse di nulla. Ma la contessa, puntando lo sguardo sul commendatore, mi accostò il cornetto all'orecchio e con un pizzico di maliziosetta civetteria mi disse: «È più piccolo de me».

Il Tevere conteso

Navi e treni al tempo di Pio IX

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI

Alla cara memoria di Renato Lefevre

Mi sono occupato altre volte della navigazione a vapore sul Tevere¹ e del resto tutti sanno che essa venne introdotta nel 1842, regnando Gregorio XVI. Giunti a Roma i primi tre navicelli al comando di Alessandro Cialdi dopo una complessa navigazione dall'Inghilterra al Mediterraneo per fiumi e canali di Francia, il Papa andò a visitarli a Ripagrande il 5 settembre e volle anzi fare un giretto sul fiume a bordo di uno di essi.

L'arrivo dei piroscafi, destinati non solo al trasporto di passeggeri e merci, ma soprattutto a sostituire le tradizionali mandrie di bufali nel rimorchio controcorrente dei bastimenti a vela da Fiumicino a Roma, segnò una svolta importante nella vita del fiume, tanto che secondo una relazione di poco posteriore il traffico delle merci sul Tevere s'era in breve tempo addirittura raddoppiato.

Così il 22 maggio 1850 (Pio IX era appena tornato a Roma da Gaeta, dopo le brevi ma turbinate vicende della seconda Repubblica Romana) il Ministro delle Finanze Angelo Galli dovette emanare un nuovo *Regolamento di disciplina pel servizio de' vapori ed accessori di rimorchio (sic) nel tronco inferiore del Tevere*.

Come ho già avuto più volte occasione di spiegare, la navi-

¹ U. MARIOTTI BIANCHI, *Il fumo sul Tevere*, Roma 1985.



Velieri all'ormeggio a Ripa Grande

gazione sul fiume veniva esercitata soltanto in entrata ed in uscita dalla città, fra Ripagrande e Fiumicino da una parte e – dall'altra – da Ripetta alla Sabina e viceversa. I navigli attraversavano Roma solo in casi eccezionali, in condizioni d'acqua ottimali e adottando particolari cautele. Le due tratte esercitate avevano peraltro caratteristiche sostanzialmente diverse, sia quanto alla natura delle regioni attraversate, sia quanto alla natura del traffico che vi si svolgeva, il che era ben chiaro alla mente del legislatore.

«Diversa però è l'indole dei due tratti del fiume, uno superiore alla capitale che penetrando fra ubertose provincie dimostrasi mirabilmente adatto al commercio interno, l'altro inferiore che, traversando deserte campagne fino alla foce di Fiumicino è peraltro del commercio esterno un prezioso veicolo, dal cui possibile perfezionamento può sorgere per Roma una nuova fonte di ricchezze.»

Così esordisce il Regolamento e questo spiega perché esso riguardasse soltanto la disciplina del traffico nel tratto del fiume a valle di Roma molto superiore per quantità e qualità all'altro che da monte faceva capo al famoso e rimpianto Porto di Ripetta, senza contare la numerosa presenza di navi straniere.

Onestamente, anche se aulicamente, l'estensore del Regolamento, pur vantando i miglioramenti già apportati al servizio di *rimurchio*, ammetteva che rimanevano «ancora a farsi ben'altre ampliamenti e miglioramenti» che peraltro si andavano «gradatamente e con indefessa cura preparando».

Ad ogni modo risulta evidente dal testo l'importanza fondamentale del nodo di Fiumicino per il traffico destinato alla Capitale. Va ricordato che il cabotaggio costiero a quell'epoca era esercitato da navicelle molto piccole per il nostro metro di oggi e quindi il porto canale era sufficiente ad ospitarle. Le navi più grandi facevano scalo a Civitavecchia e lì si trasferivano le merci su navi più piccole destinate a Fiumicino. A quei tempi il problema del carico e dello scarico delle merci, oggi molto gravoso, tanto che sono stati inventati i *containers*, era praticamente di nessuna incidenza.

Le navi da carico dunque arrivavano a Fiumicino e qui l'*Officiale di porto* aveva mansioni importantissime, tra cui l'incombenza di mantenere libero il passo alla foce e l'altra di assegnare ad ogni nave in arrivo il luogo d'attracco «dalla parte di ponente» (la riva destra del fiume, cioè il lato sinistro entrando) «nel luogo più prossimo alla dogana», collocando comunque nel luogo più vicino al ponte i battelli destinati a risalire il fiume verso Roma. Il lato di levante doveva invece essere tenuto sgombro per il transito e le manovre dei bastimenti. E questo spiega perché il centro di Fiumicino si è sviluppato sulla riva destra e non sull'Isola Sacra.

Altro importante funzionario del porto di Fiumicino era il *Ministro degli Alleggi*. Costui doveva tenere sotto continua sorve-

glianza lo stato dell'alveo del fiume. da Fiumicino a Ripagrande e in modo particolare a monte di Capo Due Rami e cioè la punta verso l'interno dell'Isola Sacra. Doveva «conoscere i fondali», «misurare l'immersione dei legni che vogliono percorrere il detto alveo» e ordinare a ciascuno di essi di quanto, occorrendo, si dovesse alleggerire, per evitare d'incagliarsi durante la navigazione verso Roma. A questo scopo i piloti del Tevere avevano l'obbligo preciso di riferire dopo ogni viaggio al *Ministro* le constatazioni fatte.

Per consentire ai comandanti dei bastimenti di portare comunque il loro carico a destinazione erano pronti all'ormeggio a Fiumicino dei piccoli bastimenti detti *legni d'alleggio*, di cui parleremo ancora e su quello designato di volta in volta dal funzionario veniva trasferita parte del carico.

Eseguite tutte queste necessarie operazioni, il bastimento, munito dell'attestazione rilasciata dal *Ministro* d'essere stato alleggerito o di non averne bisogno, sicché era considerato, come si diceva, *acqua a passare*, poteva essere preso a rimorchio della nave a vapore, che attendeva di poter trainare in un solo viaggio il maggior numero possibile di legni, ognuno dei quali doveva avere a bordo un pilota abilitato. L'esperienza aveva dimostrato che «pel comodo della navigazione» il bastimento più pesante doveva essere attaccato per primo al rimorchiatore.

Il comandante del vapore finiva così per diventare un piccolo commodoro, con autorità su tutti gli altri comandanti del convoglio. Durante la navigazione poteva ordinar loro di sciogliere al momento opportuno le vele per alleggerire lo sforzo del motore trainante mentre i bastimenti vuoti o di carico leggero potevano essere autorizzati a risalire il Tevere a vela e senza rimorchio, ma andando di conserva alla nave a vapore in modo da poterne ricevere aiuto specialmente nelle anse del fiume, quando cioè necessariamente il vento diveniva sfavorevole o in caso di caduta di vento.



Il faro di Ripa Grande, a sinistra il San Michele

Possiamo rievocare con la fantasia l'immagine pittoresca di quella teoria eterogenea di bastimenti grandi e piccoli che scorreva lungo le rive deserte arrancando controcorrente al seguito d'una nave a vapore che sbuffava ansimando. Per completare il quadro non mancavano neppure gli abusivi e cioè le barche e barchette che si attaccavano al convoglio durante il percorso: un po' come i ragazzini che cent'anni fa o ancor più tardi s'appollaiavano sul timone delle vetture tranviarie o sotto il mantice delle botticelle per farsi una passeggiata a sbafo per le vie di Ro-

ma. Tanto è vero – per tornare al Tevere – che il Regolamento si preoccupava degli abusivi, anche se in definitiva solo a fini diciamo così fiscali (ma di che altro si preoccupavano del resto i bigliettai del tram o i vetturini?) L'articolo 26 infatti stabiliva: «È vietato lungo il fiume alla barchette d'ogni specie di attaccarsi ai legni in rimorchio senza riportarne il permesso del comandante del vapore e quelle che verranno attaccate col permesso suddetto, giungendo a Ripagrande, saranno consegnate al comandante del guardaporto che non le lascerà in libertà se non avranno presentato la bolletta della tassa pagata pel consentito rimorchio.»

Nonostante ogni precauzione non si poteva escludere l'eventualità che durante la risalita verso Roma qualcuno dei bastimenti al traino s'incagliasse. I fondali del fiume erano difficili e traditori, come raccontai ampiamente nel mio vecchio libro già citato e solo i bravissimi piloti autorizzati ne avevano in mente la mappa dettagliata come dimostra il verbale dell'esame sostenuto da uno di essi per ottenere il brevetto. Oltretutto l'incaglio poteva derivare anche da dolo. Ad ogni modo il Regolamento prescriveva che il bastimento incagliato venisse sganciato dalla carovana e rimanesse lì a disincagliarsi mentre gli altri proseguivano la lenta navigazione.

Va notato che tutta questa complicata procedura non trovava riscontri in quella per il viaggio da Ripagrande a Fiumicino e ciò non tanto perché si trattava di scendere lungo il fiume con il favore della corrente, quanto soprattutto perché la maggior parte delle navi ripartiva scarica o con poco carico. Roma confermava così la sua natura di luogo di consumo e d'importazione piuttosto che di produzione ed esportazione. Ma torniamo alle navi partite da Fiumicino.

All'arrivo a Ripagrande era d'obbligo per tutti la più alacre sollecitudine nello sbarco dei carichi. «Disbarcando le merci con lentezza» i capitani rischiavano di perdere il turno e passare in

coda per far posto ai più solleciti. Gli scaricatori, poi, dovevano sbrigarsi e «non bastando essi soli, dovranno a loro carico prendere i necessari aiuti», il che lascia pensare che le carovane lavorassero a cottimo. Le navi scariche dovevano allontanarsi al più presto e andare ad ormeggiarsi subito a valle dell'area portuale, salvo che fossero in attesa di caricare merci in partenza, nel qual caso dovevano invece andare ad attendere a monte del porto, verso ponte Sublicio (cioè ponte Rotto) dove era il luogo d'ormeggio dei vapori.

Uno specifico capo del Regolamento è dedicato ai già menzionati *legni d'alleggio* che, come abbiamo visto, sostavano a Fiumicino, in attesa di prendere a bordo parte del carico delle navi in arrivo dirette a Ripagrande e costrette ad alleggerirsi, per poi risalire il fiume fino a Roma insieme ad esse. Nella loro costruzione occorreva attenersi fedelmente a disegni forniti dagli uffici governativi, sotto pena di non ottenere l'omologazione e di non ricevere quindi il permesso di operare. Le imbarcazioni, infatti, appartenevano a privati, muniti d'una speciale licenza e dovevano tenersi continuamente a disposizione dell'autorità preposta alla navigazione sul fiume. Una vera e propria disposizione autarchica si trova a loro riguardo nell'articolo 48: «I nuovi legni d'alleggio dovranno essere costruiti negli arsenali dello Stato Pontificio; quelli che fossero costruiti altrove non saranno ammessi». Era una delle tante manifestazioni d'una concezione mercantilista, che con il protezionismo intendeva sorreggere la debole industria dello stato.

* * *

A questo punto della storia tuttavia sopravviene il fatto nuovo, la nascita della ferrovia. Se ne parlava da tempo, almeno dall'ascesa di Pio IX al soglio pontificio. Un opuscolo a stampa del 26 settembre 1846, a cura di una delle imprese che concorreva-

no alla concessione ferroviaria da parte del Governo, la Società Nazionale Principe Conti & C., firmato dal Presidente Cosimo Conti e dal Direttore Tecnico, cav. Paolo Provinciali, affermava tra l'altro: «Potendosi considerare Roma, per la sua grande prossimità al mare, quale città marittima, essa deve congiungersi mediante bracci ferrati al Porto di Civitavecchia e a quello di Anzio.»

Come è noto, la costruzione delle ferrovie subì invece poi un ritardo notevole e la linea per Civitavecchia fu aperta al traffico solo il 16 aprile 1857, mentre quella per Anzio sarà trent'anni dopo opera del governo unitario.

Unita ad altri fattori, la concorrenza della ferrovia finirà alla lunga per soppiantare il traffico fluviale e ridurre al silenzio Ripagrande e Ripetta. Intanto si era deciso comunque che le linee ferroviarie dirette a Roma confluissero tutte alla Stazione Centrale per la quale era stata individuata la collocazione nella parte rustica dell'antica villa Montalto, ora di proprietà del principe Massimo. La linea di Civitavecchia, fino a quel punto attestata alla stazione di Porta Portese, doveva dunque essere prolungata fino a Termini e doveva quindi scavalcare il fiume, subito a valle di Ripagrande.²

La società delle Ferrovie fece progettare il ponte dal suo ing. Barthélémy e la costruzione fu diretta dall'irlandese ing. Hack, anche lui dipendente della società. Il ponte ferroviario apribile esiste ancora, anche se ormai fisso e stradale, sotto il nome di ponte dell'Industria e fu inaugurato da Pio IX, che conferì all'ing. Hack l'Ordine Piano di terza classe. Il 26 settembre i treni presero a transitare regolarmente sul ponte «all'ora prescelta nell'orario» come si legge nei documenti dell'epoca.

² La congiunzione a Termini delle linee di Civitavecchia e di Napoli consentirà, già prima del 1870, di andare dall'una all'altra città in nove ore e mezza, compresa la sosta tecnica a Roma.

La convivenza delle due diverse esigenze del traffico fluviale e di quello ferroviario non era certo delle più facili; e in previsione di questo il Ministro del Commercio e dei Lavori Pubblici P.D. Costantini Bandini aveva emanato il 21 settembre di quel 1863, cinque giorni prima dell'inizio della circolazione dei treni, un *Regolamento pel transito de' Piroscafi e Bastimenti al Ponte della Ferro-via sul Tevere presso S. Paolo*. Da esso apprendiamo tra l'altro che la parte mobile del ponte era tale da lasciare aperto un varco della luce di 13 metri.

Ne risulta evidente la preferenza accordata alla ferrovia, a danno di un traffico fluviale già condizionato da problemi ambientali non proprio facili. Innanzitutto il transito diurno delle navi era di molto impedito; basti pensare a quale intralcio doveva derivargli dalla prescrizione contenuta nell'art. 1 del regolamento:

«La campata di mezzo del Ponte della Ferrovia presso S. Paolo dovrà rimanere sempre aperta per il libero passaggio dei piroscafi e bastimenti eccettuato però dalle 9 alle 12 meridiane, e dall'una fino alle 4 pomeridiane di ciascun giorno, nelle quali sei ore l'indicato Ponte potrà rimanere chiuso, onde abbiano luogo non solo i passaggi di treni ordinarj, ma altresì quelli per le merci, materiali ed altro occorrenti per l'esercizio della Ferrovia».

Nei mesi invernali, quando la luce diurna non durava più di nove o dieci ore, è chiaro che la ferrovia faceva la parte del leone.

D'altra parte neanche per la ferrovia tutto andava liscio. Il Lanciani³ riferisce d'un treno di quattordici carri merci che, sfuggito ai manovratori, scivolò via lungo la lieve discesa verso

³ LANCIANI, *L'Antica Roma*, Roma 1981 cit. in ANGELERI-MARIOTTI BIANCHI, *Termini dalla Botteghe di Farfa al Dinosaurio*, Roma 1983

il ponte, aperto in quel momento per far passare una nave e finì tutto nel fiume.

Torniamo alla navigazione. Per segnalare ai naviganti in attesa a Ripagrande che il ponte era chiuso l'art. 3 del Regolamento prescriveva:

«Verrà stabilito nelle vicinanze della Ripagrande sulla sinistra del Tevere un disco situato obliquamente e che riceverà movimento dal Custode del Ponte medesimo per mezzo d'un filo metallico sorretto da carrucole, e quindi durante la giornata in tutte le ore nelle quali il Disco segnerà la parte bianca potranno i Piroscafi, e i Bastimenti muovere a loro volontà dalla Ripa Grande, ma durante il tempo nel quale il disco mostrerà il lato rosso dovranno rimanere ormeggiati».

E l'art. 6 rincarava la dose prescrivendo che Piroscafi e Bastimenti non potessero lasciare gli ormeggi «se per causa di nebbie fosse impedito dalla Ripagrande l'osservare il movimento del Disco»: cosa che per fortuna non doveva essere molto frequente.

Un disco analogo era installato a valle del ponte, questa volta sulla riva destra, ad uso delle imbarcazioni provenienti dal mare, le quali, se il ponte era chiuso, dovevano ormeggiarsi presso la stessa sponda e attendere.

Naturalmente, viste le limitazioni introdotte alla navigazione diurna furono rimossi gli impedimenti burocratici per quella notturna ed anzi furono dettate norme per disciplinarla proprio e sempre in relazione al neonato ponte. Gli articoli che quelle norme contengono mi paiono talmente pittoreschi e gustosi che mette conto di riportarli per intero.

Art. 12. Nelle ore notturne presso il centro del prospetto del Ponte dal lato verso S. Paolo verrà acceso un lume di sufficiente grandezza e che spanderà continuamente una luce bianca, e ciò fino a mezzanotte per indicare che la campata di mezzo è

aperta; ché se pel passaggio di qualche treno, detta campata dovesse chiudersi, in allora il ripetuto fanale 15 minuti avanti il passaggio sudetto (sic) dovrà spandere invece luce rossa, e ciò finché sia riaperto il Ponte, ossia dieci minuti dopo il transito del Treno della Ferrovia.

Art. 13. In seguito di quanto sopra se il rimurchio (sic) nella rimonta od il passaggio di qualche altro Bastimento o Piroscavo, si verificasse nelle ore notturne, ciascuno di essi allorché il fanale centrale del Ponte segnerà color rosso dovrà fermarsi finché questo non sia variato col bianco, che indicherà la riapertura del più volte citato Ponte.

Art. 14. Allorché ciascun Piroscavo, sia di quelli addetti al servizio del Tevere, sia di provenienza marittima sarà giunto nella notte in rimonta presso la Fornace di S. Paolo, suonerà per cinque minuti una campana al cui segnale gli addetti al Ponte dovranno immediatamente calare nei punti prefissi ai lati interni delle colonne centrali quattro fanali accesi espressamente, e costruiti colle forme del relativo modello, e ciò per dar luce alla ripetuta campata di mezzo, e non potranno detti lumi essere spenti che dopo il passaggio completo dei Piroscavi stessi e dell'ultimo legno rimorchiato.

Si potrebbe continuare a riportare le norme per noi curiose e suggestive d'un regolamento che oggi sembra quasi ingenuo. Ma centocinquanta anni fa il mondo del Tevere era molto diverso da oggi, come lo era in genere il modo di vivere, stravolto al tempo nostro da un'evoluzione tecnologica sfrenata e velocissima. Quello d'allora era in definitiva un mondo pittoresco, anche in presenza dei primi passi d'una rivoluzione industriale così in ritardo qui da noi. Un mondo che ho pensato mettesse conto di resuscitare attraverso la minuziosità cautelosa – come sempre – dei regolamenti che dormono tra la polvere degli archivi.

Le Clarisse della Purificazione

GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI



Lungo quella che fu la via Ferrea (ora Sant'Isidoro e parte di Via Veneto) incrociando la via Ursina (ora degli Artisti) Mario Ferro Orsini possedeva una palazzetto, in seguito ristrutturato, ma di cui rimangono tra l'altro il portale e, all'interno, un affresco raffigurante la Presentazione di Gesù, opera giovanile di Giovanni Baglione.

Scomparsa la denominazione della strada e sommersa la vigna dei Ferro da varie costruzioni, la memoria di quel gentiluomo romano del Cinquecento è tramandata dalla via della Purificazione, dedicata al monastero da lui fondato in altra parte della città, ma che, quale suo erede universale, possedette quegli immobili o almeno gran parte di essi fino alle soppressioni napoleoniche. Veramente Mario Ferro Orsini aveva desiderato di fondare la sua istituzione proprio su tali beni ed infatti nel testamento rogato dal notaio Stefano Latini il 3 aprile 1588, si legge:

Vuole che il detto Monastero con il suo oratorio ovvero chiesa che si fabbrica et edifici nella sua vigna a Capo le Case nella più alta, eminente e rinchiusa parte secondo il disegno che ha fatto fare e che la fabbrica si cominci finito un anno dopo la morte sua e che fra detto anno li detti esecutori et governatori [Sertorio Teofili, Francesco de Rustici, Nicola Prioti ed i sacerdoti Pier Francesco Giusti, Curzio Cinquini e Mario Montani] debbano cercare qualche altro luogo in Roma, nel quale con più commodità e minore dispendio possano fabricare et fondare detto Monastero acciò quello si avan-

zerà nelle spese della fabrica serva per mantenere e nutrire maggior numero di monache¹.

A questa situazione il benefattore fece in tempo a provvedere personalmente, poiché l'attraversamento della via Felice (ora Sistina) per quei beni avrebbe pregiudicato il progetto, ed egli aveva nel frattempo acquistato un palazzo Salviati, là dove sarebbe sorto il monastero francescano da lui desiderato.

E così ne aveva scritto nel memoriale diretto a Sisto V per ottenere gli stessi privilegi goduti da altri monasteri ed in particolare da quello delle monache cistercensi in Santa Susanna.

Nella supplica (e come pure in altri documenti inediti della Congregazione dei Vescovi e Regolari) dopo aver ricordato lo «affetto paterno con che favorisce la sua opera di fondare et dotare un monastero, da riceversi per amor di Dio» ossia *gratis et amore* un certo numero di zitelle, il Ferro Orsini faceva riferimento ad alcune obiezioni mosse dallo stesso pontefice e gli chiedeva «che almeno non li neghi questa consolatione di concederli li medesimi privilegij, e modo di espedirli cha ha dato al monasterio di Santa Susanna, et l'hanno molti altri, ordinando alla Sacra Congregazione sopra li Regolari, che l'espedisca pre-

¹ *Sacra Congregatio Visitationis Apostolicae pro Monalibus Urbis et earum ecclesiis*, I, 1650-1670, cc.515^v-516^r in ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, (= ASV) *Misc. Arm.* VII, 36. Il testamento, ivi, cc. 515-524, cui seguono a cc. 524^v-528^v i codicilli e la Bolla di fondazione *Inter universa* 8 febbraio 1591, cc. 530-531. Per altri documenti vaticani si veda S. PAGANO, *Le Visite Apostoliche a Roma nei secoli XVI-XIX. Repertorio delle fonti*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 4, 1980, p. 459. Sulla storia del monastero M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX* (a cura di C. Cecchelli), Roma 1942, pp. 266-267; A.M. COLINI, *L'Isola della Purificazione a piazza Barberini*, Roma 1977, pp. 119 ss.; C. PIETRANGELI, *Guide Rionali di Roma. Rione III - Colonna*, parte III, Roma 1980, pp. 80-83, 107.

sto».

Il 26 novembre 1588 la Congregazione, alla quale era stato trasmesso il memoriale ed affidato al Cardinale Alessandrino (il nipote di San Pio V, Michele Bonelli) dopo maturo esame ritenne che la grazia potesse venir concessa.

Il 9 dicembre quel benefattore, trovandosi in età di ottant'anni e senza figli illustrò allo stesso Cardinale il suo progetto di

erigere un monastero di povere zitelle d'honesti parenti sotto il titolo della Purificazione della gloriosa Vergine, et provederlo di tutti i suoi bisogni, havendo perciò compro il palazzo del signor Leone Strozzi contiguo al monastero delle monache di Santa Lucia ne i Monti luogo attissimo per simil opra, per il sito et molte comodità che vi sono, et l'ha per hora assegnato un censo di scudi 750 l'anno d'intrata, con l'animo di darli tutto il suo dopo la sua morte et di sua moglie, senza le fabbriche et altre spese che per esso oratore tra tanto vi si faranno.

L'erigendo monastero doveva restare sotto la protezione della Santa Sede e di un Cardinale protettore. Il Ferro Orsini aveva nominato per tale ufficio il Cardinale di Verona, Agostino Valier; mancando questi, il suddetto fondatore ed i dodici deputati ne avrebbero scelto un altro «quale sia loro ordinario et giudice delle cause che pro tempore haverà il detto monastero». E doveva essercene bisogno perché molti beni destinati alla fondazione erano *sub iudice* in diversi tribunali di Roma. Per questo venne ancora supplicato «che si dia autorità al detto Protettore di riassumerle in qualsivoglia tribunale dove fino hora sono mosse, attive et passive, et quelle adjunto Prelato ad eletione delle parti adverse che le possa etiam sommariamete decidere al termine».

Nel memoriale precisò e modificò le volontà testamentarie, così come fece nei codicilli citati, sia per quanto riguarda il nu-

mero e le qualità dei deputati, sia per la figura dei Visitatori (due sacerdoti e lui stesso) che il Protettore doveva soltanto confermare di triennio in triennio analogamente a quanto avveniva ai Santi Quattro ed a Santa Susanna.

Il monastero della Purificazione doveva poi essere esente dal Cardinale Vicario e da altre autorità, nonché, trattandosi di beni laicali, dagli oneri imposti a quelli ecclesiastici.

I deputati dovevano scegliere il predicatore, il cappellano, ed il confessore del monastero tra i soggetti approvati dai superiori, ed inoltre spettava agli stessi la compilazione degli statuti, osservando i canoni del Concilio di Trento e facendoli esaminare ed approvare dal Protettore e confermare della Sede Apostolica. Il Cardinale Protettore godeva della piena autorità di interpretare e dichiarare quelle disposizioni.

Quanto infine alle monache si intendeva che godessero le grazie ed i privilegi degli altri monasteri, in particolare quello di Santa Susanna, di seppellire nelle loro chiese i morti come usavano i Frati minori, e «che le dette monache, oratore, deputati et qualsivogli altro fedele che visitando confessati et comunicati la detta chiesa da erigersi et ivi pregaranno così nel dì della consacrazione d'essa come in tutte le altre festività della Madonna, conseguiscano l'Indulgenza plenaria in perpetuo».

Al Cardinale Alessandrino, l'11 dicembre 1588 fu presentato un altro memoriale di Mario Ferro Orsini nel quale si precisava che, mentre a Santa Susanna, dotata di benefici per 150 scudi, 22 monache versavano una dote di 400 scudi (ma non è detto delle altre undici), egli aveva disposta di accogliere ben settanta vergini, senza alcun esborso e privilegiando le più povere².

Vari documenti, con riferimento alle volontà espresse nel testamento ed alle successive modifiche, confermano sostanzial-

² Questi documenti in ASV, S. Congregazione dei Vescovi e Regolari, *Positiones*, 1588, lettere T-V, *Urbis*.

mente quel primitivo disegno, e permisero per oltre due secoli la sopravvivenza del monastero erede universale del nobile benefattore. Il Ferro Orsini infatti aveva lasciato un vistoso patrimonio per la fabbrica e per «nutrire e mantenere sessanta monache più o meno a proportione della rendita de suoi beni che lascerà senza però far debiti e alienazioni». Di questa eredità avrebbero beneficiato quelle «zitelle da bene, povere, bisognose e di onorato padre e madre nate, e romane o altre ad arbitrio de deputati e massime quando siano nobili, ma povere e bisognose, di honesta vita, e costumi, e che siano ricevute per l'amor di Dio, senza che paghino dote o altra cosa».

Si confermava quanto già esposto circa i deputati e le loro mansioni, riducendoli al numero di 7, di cui tre sacerdoti e tutti, si precisava, in età superiore ai 35 anni; si doveva eleggere una monaca per il governo del monastero e per provvedere ad esso, ed inoltre si dovevano saldare i conti entro un certo periodo di tempo. Così pure ogni anno andavano eletti dai deputati due visitatori con il compito di riferire sulle qualità delle zitelle e per poi accettarle, si escludevano però le raccomandazioni e i favori di personaggi, ed i donativi a fine immediato, o di dote, eventualmente ricevendoli solo a titolo di cristiana carità

Il resto, relativamente alla elezione del Cardinale Protettore e del confessore, restava inalterato.

Sempre meglio precisando le sue volontà, Mario Ferro Orsini in un secondo tempo dettò alcuni codicilli, elevando a 10 il numero dei deputati, ma successivamente, in ossequio alla bolla di Gregorio XIV, li ridusse ad 8, restando fermo, tra essi, il numero dei sacerdoti, tra i quali ora andava compreso un Padre Barnabita nominato dal suo Generale. Invece, venendo meno un qualunque altro deputato, laico od ecclesiastico gli altri ne avrebbero cooptato il successore, escludendo, anche in questo caso l'intervento del Protettore, precisando poi «che l'elezione delle zitelle da monacarsi appartenga intieramente alli deputati,

senza partecipazione, scienza, intervento, licenza, o consenso dell'Eminentissimo Protettore»³.

Se ben poco ci offre quanto rimane dell'archivio, che tuttavia dopo la Restaurazione manteneva una certa consistenza, tanto che il Protettore del monastero, Cardinale Naro ordinerà «che si facci un credenzione per custodire le carte del monastero»⁴, in compenso alcune autorevoli testimonianze di scrittori romani colmano qualche lacuna.

Lodovico Dotti parla dell'«opera santissima (...) di Mario Ferro Orsini nobile romano che il 1589 qui da fondamenti vi fece chiesa e monasterio. E li dotò di sufficienti entrate per un determinato numero di monache le quali sotto la Regola di Santa Chiara vivessero libere da ogni cura e sollecitudine di provvedere a loro bisogni acciò perfettamente osservassero il voto di povertà».

Il titolo del monastero fu scelto perché il fondatore era nato nel giorno in cui la Chiesa solennizza la Purificazione della Madonna, ossia il 2 febbraio 1508 (l'anno risulta anche dal memoriale presentato a Sisto V, nel 1588 dall'ottantenne Ferro Orsini).

Al monastero era stata applicata la badia privilegiata di Santa Maria in Monastero, che poi passò in commenda, e di essa non era rimasto che il sito appartenente ai Certosini. Essi però avu-
tone uno migliore, alle Terme, a Santa Maria degli Angeli, lo vendettero al fondatore, cosicché «essendosi compita la fabbrica l'anno Santo del 1600 vi entrarono alcune zitelle, mentre due monache, vennero chiamate da Santa Marta, e vi restarono come

istitutrici fino a che le altre non avessero emessa la professione»⁵.

Qualcosa di più viene riferito da Mariano Armellini che trasse le seguenti notizie da un codice, già in Archivio Segreto Vaticano, e poi passato alla Biblioteca Apostolica: «Uscendo da San Pietro in Vincoli e svuoltando (sic) la strada che dal palazzo del Titolare tira ad oriente – si legge nel manoscritto di Benedetto Mellini – si trova a mano sinistra in un portone sempre aperto per il quale si passa ad un prato dove è fabbricata la nuova chiesa», eretta nel 1600, lunga palmi 103 e larga 62».

Lo stesso autore attribuisce erroneamente a Felice Zacchia Rondinini la fondazione del monastero nell'anno 1643 in commutazione di un legato di suo padre, il Cardinale Laudivio, ma Fioravante Martinelli, nel 1653, parlava del monastero, «novum et pulchrum a Mario Ferreo Ursino romano aedificatum cum monasterio monialium a se istituto»⁷.

Il Padre Casimiro da Roma accenna appena al sito (secondo le sue ricerche vi abitarono i Vescovi e non i Conti di Tuscolo) al monastero ed al suo nobile fondatore⁸, mentre Pietro Rossini parla della origine del governo e di «un bel quadro» sull'altare della chiesa⁹.

Per il Seicento, oltre ai documenti relativi alle proprietà del

⁵ L. DOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638, p. 419.

⁶ ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, I, p. 266.

⁷ F. MARTINELLI, *Roma ex ethnica sacra*, Roma 1653, p. 236.

⁸ CASIMIRO DA ROMA, *Memorie storiche della chiesa e convento di Santa Maria Aracoeli*, Roma 1736.

⁹ P. ROSSINI, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, II, Roma 1776, p. 82. Dopo la Restaurazione, quando l'architetto Filippo Nicoletti fu incaricato del «risarcimento alla chiesa», fu stabilito di «richiedere li due quadri che sono presso il venerabile monastero delle Barberine», ASR, *Purificazione*, 4, fasc. 2, 10 gennaio 1821. Oltre a questi autori citati dall'Armellini vedi quelli cit. da COLINI, *L'Isola della Purificazione*, p. 142.

³ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Congregazioni Religiose Femminili, Clarisse Francescane, Monastero della Purificazione*, (= ASR, *Purificazione*) b.1 fasc. 1 (vecchia segnatura 4791, 1).

⁴ *Ibid.*, fasc. 3, Congregazione 5 maggio 1823 presieduta dal Cardinale Naro Protettore del monastero.

monastero intorno alla Strada Ferrea ed alle epigrafi del fondatore, della sua vedova che morì nel 1607 nello stesso monastero, e del nipote Giovanni Antonio Patriarca morto nel 1667, già scomparse nel Settecento¹⁰, abbiamo alcune annotazioni nel codice Vaticano Latino 8045 in cui si legge, tra l'altro:

Purificazione. 1600 5 febr. Posto in clausura il monastero vennero tre monache di Santa Marta, Suor Claudia Farnese per Badessa, Suor Francesca Paolini per Vicaria e Suor Angelica Paola Farnese per maestra delle novizie. Intervenero il Cardinale di Verona (Agostino Valier) Protettore e il Car. Baronio. Fece il sermone P. Monopoli Cappuccino. Entrarono 9 zitelle in detto giorno per ricevere l'abito.

1601 2 Novembre. Ritornarono a Santa Marta le altre due monache in cocchio ben chiuso accompagnate da tre monache di Tor de Specchi e dalla signora Giulia Cinquini vedova del signor Mario Fondatore, e dalle signore Ortensia e Cinzia Cinquini.

In seguito alcune nipoti del Ferro Orsini e della moglie entrarono nel monastero¹¹.

Il Valesio ricorda poi due visite di Pontefici al monastero: la prima fu di Benedetto XIII (4 febbraio 1730) diciassette giorni avanti la sua morte¹², e la seconda di Benedetto XIV che vi celebrò la Messa il 5 febbraio 1741¹³.

Il monastero osservava la clausura, ma con qualche mitiga-

¹⁰ *Ibid.*, p. 135; sulla proprietà del Ferro Orsini, *ibid.*, p. 149.

¹¹ BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, *Vat. Lat.* 8045, cit. da COLINI, *L'Isola della Purificazione*, p. 143 (dove però sono omissi i nomi delle prime religiose del monastero).

¹² F. VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di G. SCANO, V, Roma 1979, pp. 172.

¹³ *Ibid.*, VI, p. 440.

zione di rilievo: il volume di *Atti capitolari del venerabile Monastero della Santissima Purificazione della Madonna. Visite, esami di zitelle, ingressi, egressi, licenze e altre cose notabili occorrenti a detto Monastero* dal giugno 1796 al primo d'aprile 1810, dà continuamente notizia di uscite di monache della Purificazione per recarsi regolarmente ogni anno in visita a quelle di Santa Lucia in Selci, nonché ad altri monasteri, basiliche e chiese. La prima notizia registrata in quel libro alla data 16 luglio 1796 è la seguente:

Avendo la Madre Abbadessa con altre monache maggiori procurata la licenza di andare a visitare la Basilica di San Giovanni, come fu ottenuta la detta licenza di andare alla basilica sudetta fu dato il permesso di andare in altre chiese, il giorno sodetto dopo il Vespero andassimo prima a visitare la chiesa nostra poi venne il signor Carlo Androsilla nostro deputato, montassimo in carrozza accompagnate anche dal nostro Padre Confessore e Sacrestano e andassimo prima a visitare la chiesa di santa Francesca Romana, poi andassimo a San Gregorio, e dopo andassimo a San Giovanni e Paolo, di lì andassimo a Santa Croce in Gerusalemme e poi ci portassimo a San Giovarmi, e di lì andassimo a visitare la Scala Santa, di là andassimo al monastero delle Ginnasi dove entrassimo che ci avevamo la licenza, dove fossimo ricevute da quelle monache con molta gentilezza, restassimo molto contente di aver veduto il detto monastero e anche per aver goduta per qualche ora la compagnia di quelle Rerigiose (sic) dopo partissimo di là e andassimo a visitare la Basilica di Santa Maria Maggiore, e nel ritorno andassimo anche a San Martino, essendo vicino all'Ave Maria, tornassimo al nostro monastero dove entrassimo contente e sudisfatte per aver goduto un tal divertimento¹⁴.

¹⁴ ASR, *Purificazione*, b.l alle date.

Le gite continuarono e dal giugno 1797 si segnala una visita poi ricambiata sempre, alle monache di Santa Lucia. Ma se queste ricreazioni continuarono, quegli anni furono particolarmente tristi per la comunità depredata dei suoi arredi e delle argenterie, abbandonata dal clero cacciato da Roma, come anche il Cardinale de Zelada loro protettore il quale rientrerà dall'esilio dopo l'elezione di Pio VII e seguì a beneficiare le monache, sia con offerte in denaro (30 gennaio e 25 ottobre 1800), sia con uova e salicce (4 aprile 1801). La sua morte, avvenuta il 18 novembre 1801 cagionò gran dolore al monastero.

Poco dopo la morte di suor Alessandra De Magistri, divenuta cieca e portata ad esempio di "buona religiosa" (30 marzo 1797), suor Maria Luisa, sua sorella, lasciando definitivamente l'ufficio di Priora, ricoperto per nove anni, "fece fare a sua spese il paliotto di marmo dell'altar maggiore" e due paliottini che restano uno sotto al fenestrino della comunione e l'altro sotto a quello del l'olio santo, spendendo in tutto 130 scudi del suo livello (maggio 1797).

Nello stesso mese, per evitare "sciupio di lumi", fu spostato l'orario della cena, così come sempre per economia erano state ridotte le razioni alimentari. Un anno prima in seguito alle requisizioni ordinate da Pio VI per pagare l'estorsione napoleonica del Diktat di Tolentino, il monastero si privò di una lampada, 22 reliquiari, due mute di candelieri ed altrettanti calici, di carte gloria, controlumi, nonché di una croce, una guantiera ed un leggio, come viene annotato nei verbali, e subito dopo si parla di altre perdite poiché «vennero li francesi e anche questi vennero a ricercare se ci ero (sic) rimasti argenti». Il bottino comprese tre altri calici, il turibolo, la navicella, l'ostensorio, il Crocefisso che stava sul tabernacolo, «due corone, cioè una della Madonna della Purificazione e una del Bammino (sic) del quadro della chiesa, delli voti» ed un altro Crocefisso. Ancora con licenza dei superiori le monache dovettero poi vendere varie altre cose «per

poter tirare avanti nelle circostanze critiche del tempo della Repubblica».

Tra queste cose vi fu persino «una fascia di rame che stava intorno al fornello della cucina».

Tanta e tale era la povertà che le monache si rivolsero alla Congregazione di Riti per poter continuare la recita dell'antico breviario francescano e l'uso del messale non riformato, *cum impares sint gravibus ferendis pro illorum emptione*. Il Cardinale Archinto rimise la decisione al prudente arbitrio dello Zelada, 10 settembre 1786.

Con un decreto della Congregazione dei vescovi e Regolari (25 giugno 1796) fu autorizzata la commutazione del deposito di 150 scudi annui per pagare un mutuo di scudi 4.102,74, con quello di 15 luoghi di monte già soggetti a moltiplico. E ciò avveniva perché «tale inadempimento (...) non è proceduto altrimenti da mancanza volontaria de deputati del monastero, ma bensì dalle penuriose circostanze in cui si è trovato il monistero medesimo, quale non prendendo dote da alcuna delle Religiose che in esso si vestono secondo l'istituzione del di lui fondatore, ha le sue rendite così ristrette dal fondatore stesso lasciategli, che di poco o nulla superano i pesi alli quali è soggetto (...) e questo è il motivo per cui il monastero è rimasto impossibilitato ad effettuare il prescritto deposito»¹⁵.

Ma, le cose migliorarono: «Nel mese di settembre (1799) – si legge nel citato volume di "Atti" capitolari – andassimo a Santa Lucia due volte. Una volta secondo il solito, e un'altra volta prendemo licenza per andare a vedere le truppe che venivano a liberare Roma dalli Francesi. E li superiori si degnarono di accordare detta licenza». E il 3 novembre: «Piacendo al Signore di liberarci dal governo de' Francesi e rimettendosi il governo co-

¹⁵ COLINI, *L'Isola della Purificazione*, pp. 140-141.



S. Mariae Purificationis.
Sepulcrum eam protome.
 D. O. M.
 MARIO FERREO VRSINO ROM
 HVIVS TEMPLI CAENOBIIQ. FVNDATORI
 QUI SACRAS HIC VIRGINES GRATIS ALENDAS
 EX ASSE RELIQVIT HEREDES
 ADMINISTRATORES EX TESTAMENTO
 SEPVLCRVM QVOD SIBI STATVIT POSVERVNT
 OBIT AN. DOM. MDLXXXI
 AETATIS SVAE LXXX

In pariete cum protome.

D. O. M.
 IVLIAE CINQVINAE ROMANAE
 MARII FERREI VRSINI CONIVGI
 FEMINAE PIETATE SINGVLARI
 ADMINISTRATORES HVIVS COENOBII
 MONVMENTVM A VIRO DECRETVM
 POSVERVNT
 OBIT AN. DOM. MDCVII
 AETATIS SVAE LVIII

In pariete.

D. O. M.
 IOANNI ANTONIO PATRIARCHE GREGORII FIL.
 PATRITIO ROMANO ET PASTINAE BARONI
 QUI MODESTIA VITAE CONSILII PRESTANTIA
 AGENDI DEXTERITATE AC SVAVITATE
 OMNIBVS SVI DESIDERIVM RELINQVENS
 HIC SVOS CENERES CONDI VOLVIT
 GRATVS ERGA MARIVM FERREVM VRSINVM
 MAIOREM EIVS AVVNCVLVM
 ET HVIVS TEMPLI AC COENOBII FVNDATOREM
 OBYT DIE XXIII. DECEMB. ANNO ETAT. LXIII. SAL. MDCLXVI
 CLAVDIA VRSINA EX DOMINIS SCARPE VIRO AMATISSIMO
 GREGORIVS. IOANPAVLVS. MARIVS. ANTONIVS. ET. ALEXANDER
 FILII PARENTI OPTIMO POSVERE ANNO MDCLXVII

Una clarissa della Purificazione e le iscrizioni ora scomparse in memoria del fondatore, della moglie e del nipote (da *L'isola della Purificazione*, pp. 135, 141)

me prima, li Signori deputati anno riavuto la loro autorità come prima».

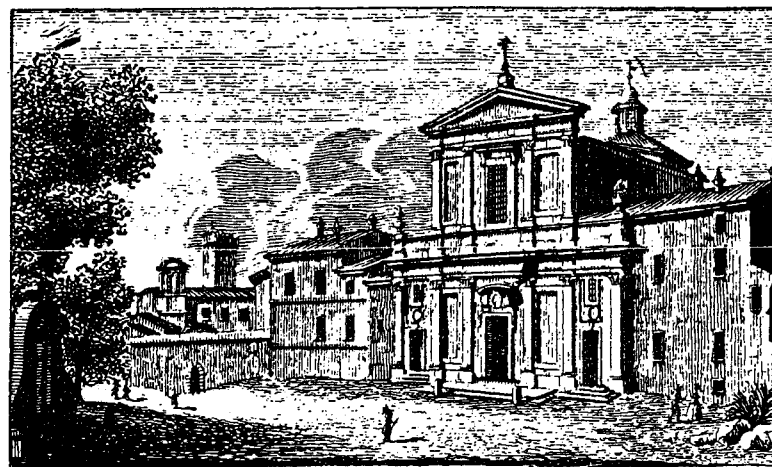
Le clarisse della Purificazione furono invitate dalle monache di Santa Lucia in Selci il 29 dicembre 1800 in occasione della visita di Pio VII, e nuovamente lo furono per la festa della Madonna di agosto in Santa Maria Maggiore.

Al Cardinale Caracciolo, Protettore del Monastero venne offerto un rinfresco di cioccolato e limoni; quando poi si recò a prender possesso della chiesa una religiosa suonò l'organo mentre altre cantarono un mottetto in canto figurato.

In data 22 febbraio 1802 venne scritto nel libro:

La presente occasione meritava gran festa, ma le circostanze non permisero di fare quel che il cuore delle Religiose avrebbero voluto, poi che era fresca la comune disgrazia della Repubblica.

Un'altra festa fu fatta il 3 giugno 1803 per la elezione della nuova abbadessa suor Maria Giacinta Bentivoglio, e «vi furono delle allegrie di banda, fuochi nel nostro cortile di dentro illuminato per più giorni ed ancor bellissimo girello, che ne godettero anche le monache di Santa Lucia mentre fu piantata alla vigna». Ma sono le ultime luci di un monastero al tramonto.



S. Maria della Purificazione del sec. XVIII

Da Poussin a Astérix. Roma nell'immaginario di “pensionnaires” e “fumettari” francesi

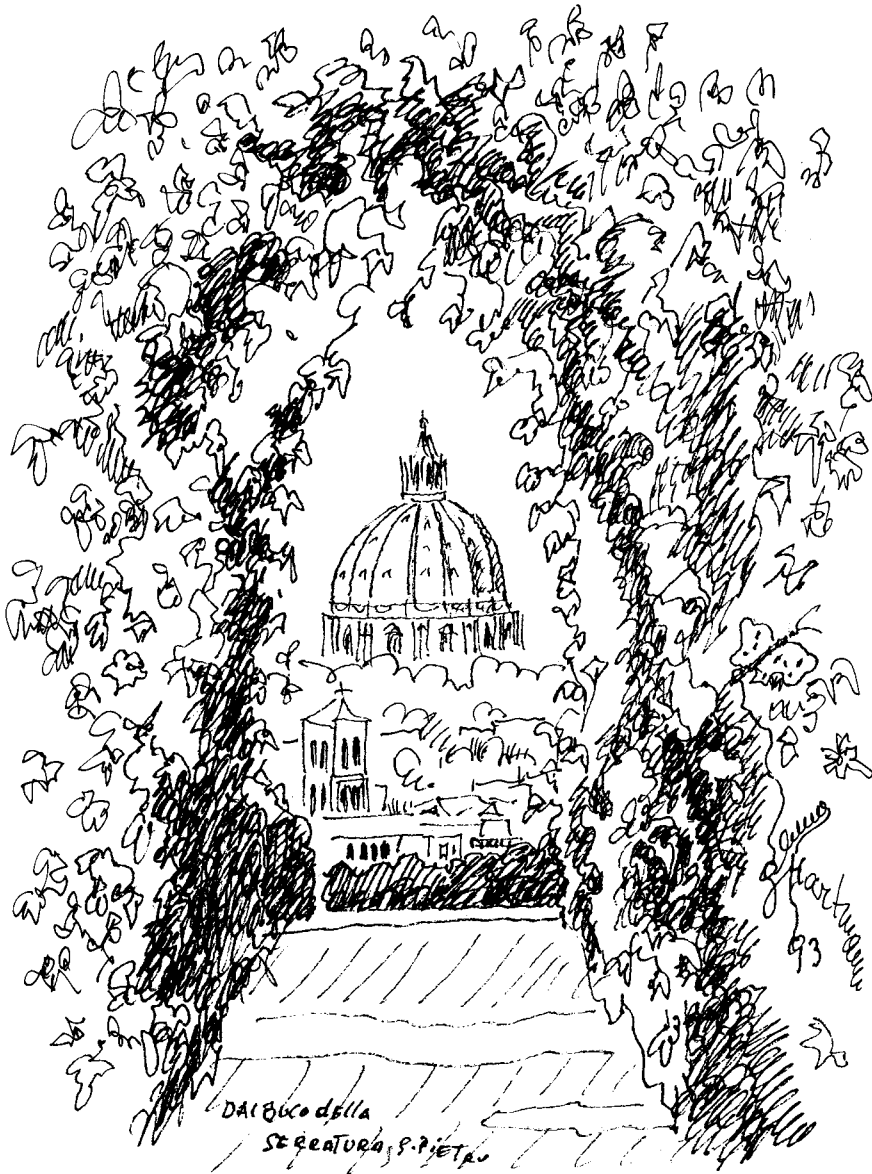
ALIGHIERO MAZIO e KATHLEEN LUIGIA MAZIO

ILS SONT FOUS CES ROMAINS

Quanti di noi, romani e non, avremo storto il naso a questo grido di guerra di Astérix e dei suoi Gaulois, vessillo di un immancabile e bonario sciovinismo dei nostri cugini d'oltralpe, ma subito dopo avremo sorriso o riso di gusto alle gags dei personaggi e delle vicende immaginate, facendone oggetto di citazione fra gli amatori del genere. In realtà, ed è quanto cercheremo di mostrare, dietro la feroce ironia si nasconde spesso un senso di attaccamento a Roma e alle sue tradizioni che contraddistingue anche quei cittadini francesi che vi si sono accostati nel corso dei secoli e – nonostante tutto – vi hanno messo le radici, godendo delle bellezze della Città Eterna dalla collina di Trinità dei Monti giù giù fino a quella che fu la Montparnasse della Roma secentesca tra S. Maria del Popolo e S. Lorenzo in Lucina (ove visse e oggi viene ricordato Nicolas Poussin), trascorrendo secoli di militante classicismo, fino alla rivisitazione da parte degli attuali artisti francesi attraverso uno dei “media” contemporanei come il fumetto, o meglio, la “bande dessinée” comunemente detta B.D. (“bédé”).

STORIA DI UN STORIA VECCHIA DI SECOLI

Restituita la pace al suo Paese dopo l'Editto di Nantes, Enri-



co IV di Borbone, detto “le Grand” decide di dare alla Francia anche un’immagine estetica degna dei tempi inviando in Italia e specialmente a Roma architetti ed incisori, prima scolta di un lungo seguito di artisti che soggiorneranno a Roma per trarre ispirazione ed insegnamenti dalle vestigia classiche. Etienne Dupérac redige nel 1574 una Pianta della Roma Antica, oggi conservata presso la Bibliothèque Nationale di Parigi¹, mentre l’architetto di corte Androuet de Cerceau porta i modelli dello stile classico in Francia e ciò «...pour qu’ il ne soit plus besoing avoir recours aux estrangers...».

Altri come Delorme e Bullant, detto “Le dieu des maçons” si cimentano nella misurazione di reperti e monumenti antichi, come faranno nei secoli a venire i “pensionnaires” dell’Accademia di Francia. Nume tutelare e bibbia di questi primi cultori sono Vitruvio e la sua opera.

Si accresce intanto la presenza politica e culturale francese a Roma, Carlo VIII fonda la Trinità dei Monti, donandola ai Padri Minimi, e la parrocchia di S. Luigi con l’annessa congregazione ed ospedale, si istituiscono i Pieux Etablissements de Rome et Lorette, a tutt’oggi meritevoli conservatori di luoghi dell’arte come le chiese di Trinità dei Monti, di S. Luigi dei Francesi, di S. Ivo dei Brettoni, di S. Andrea e Claudio dei Borgognoni e di S. Nicola dei Lorenesi. Giungono prelati, notai, letterati (detti anche con dileggio “latiniseurs”), viaggiatori come Michel Eyquem de Montaigne, o Florisel de Claveson, Sieur de Mercuriol, che nel 1608, al seguito del Duca di Nevers, redige un diario di viaggio in Italia corredato di acquerelli e incisioni dei monumenti.

¹ Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Museo di Roma-Palazzo Braschi nel 1961, *I francesi a Roma, dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, Roma, 1961, p. 58 e sgg., testo a cui si devono gran parte delle citazioni e dei riferimenti che seguono.

IL SECOLO DELLE ACCADEMIE

Nel XVII secolo, sponsorizzati dai propri mecenati giungono ad apprendere le arti figurative, attratti da un ambiente ricco di grandi nomi come Pietro da Cortona, Lanfranco, Domenichino e suggestioni di mecenati come Maffeo Barberini e Cassiano del Pozzo, artisti come Valentin, Simone Vouet, Claude Lorrain, Gaspard Dughet, Charles Le Brun (che diverrà Principe dell’Accademia di S. Luca) e tanti altri: vi giunge Nicolas Poussin, povero e malaticcio, per essere “scoperto” dal suo mecenate Cassiano del Pozzo e “dressé” alla conoscenza della Roma classica. Non poche saranno le citazioni vitruviane di questo artista, filtrate anche attraverso Peruzzi, Raffaello e Michelangelo, in quadri come “La peste di Ashdod”, “Il ratto delle Sabine” o “La morte di Zaffira”, conservati al Louvre ove appariranno, nel primo, la ricostruzione del Foro vitruviano, l’aerarium, il carcer, la curia, nel secondo il Tempio di Nettuno, nonché una rivisitazione del Campidoglio michelangiolesco e del Palazzo Thiene del Palladio nel terzo². Jean Lemaire, altro “protégé” di Cassiano e promotore di una pittura antiquariale ci dà una precisa ricostruzione di luoghi della Roma classica³.

La presenza di artisti francesi all’Accademia di S. Luca è folta, tanto che gli artisti stranieri sono genericamente chiamati dai romani “Monsù”, termine che durerà fino all’Ottocento, spesso richiamato nei versi del Belli che così si rivol-

² C.L. FROMMEL, *Poussin e l’Architettura*, in “Poussin et Rome, Actes du Colloque à l’Académie de France à Rome et à la Biblioteca Hertziana, 16-18 novembre 1994”, Parigi 1996, p. 120 e sgg.

³ Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini nel 2000, *I segreti di un collezionista – Le straordinarie raccolte di Cassiano del Pozzo 1588-1657*, Roma 2000, pp. 85 e 86.

gerà al “Milordo inglese”, visitatore del Foro: «Foro Bbovaro, ggià, Ccampovaccino / Se lo seggni, Monzù, nnel taccuino»⁴.

Colbert, auspice Le Brun, nel 1666 ritiene opportuno fondare un'Accademia di Francia che avrà una prima modesta sede alla Salita Sant'Onofrio, ma successivamente a Palazzo Caffarelli, Capranica, Mazzarino-Mancini (negli anni festosi ma fecondi del Settecento) per giungere nel 1803 alla magnificenza di Villa Medici, acquistata per volere di Napoleone.

L'“apprentissage” degli artisti, pittori, incisori, scultori e architetti si incentra sullo studio e la riproduzione dei modelli classici. Michel Ange de la Chausse ci lascia rilievi del Sepolcro dei Nasoni, scoperto sulla via Flaminia, François Deseine pubblica a Lione nel 1680 una “Description de la Ville de Rome” con una pianta della città ed illustrazioni dei monumenti.

Resta costante l'attaccamento al gusto classico dei francesi, che rimarranno poco permeabili al trionfante stile barocco della Roma secentesca, a differenza di altre nazioni europee, dal Portogallo alla Boemia, dalla Sicilia alla Polonia per non parlare dei Paesi di lingua tedesca e dell'America Latina. Nonostante la visita di Bernini al Re Sole, Roma antica ed il Rinascimento restano la fonte di ispirazione per Le Vau al Louvre e alle Tuileries, e Mansart a Versailles e a Parigi.

IL SECOLO DELLA GIOIA DI VIVERE

Nel XVIII secolo l'apprezzamento del vivere ed il gusto della bellezza, che include anche l'impareggiabile cucina e i “calvaires” dei “decolletés” delle dame presenti all'Ambasciata di Francia del Cardinale de Bernis, investe oltre ai festosi carnevali sul Corso, cui parteciperanno allegramente i “pensionnaires”⁵,

⁴ Dal sonetto “Er servitore de piazza, er milordo inglese, e er vetturino annòlito” in G.G. BELLÌ, *I sonetti*, Milano 1978, p. 331.

⁵ O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIII siècle*, Roma, 1996.

anche l'amore per le cose della Roma classica immerse nell'abbraccio languido della natura incolta.

Testimone di spicco ne è Giovanni Paolo Pannini con le sue immaginifiche visioni di feste romane ma anche di una Roma classica e quasi “illuministica”, in parallelo ad un papato “illuministico” come quello di Prospero Lambertini, Benedetto XIV.

I francesi a Roma seguono la tendenza realizzando i paesaggi dolci e le rovine preromantiche di Hubert Robert, “Robert des Ruines”, personaggio estroso che si farà ricordare anche per aver scalato il Colosseo, emulato nell'immaginario, due secoli dopo, da Obélix. Lo seguono in questo amore per le rovine di Roma e di Tivoli Fragonard, anch'egli Prix de Rome, l'abate di Saint-Non e, nome caro ai romani, Giovan Battista Busiri, figlio di Simon de Beausire, attivo nel paesaggio romano dal 1747 al 1754. Antoine Derizet rinnova in forme neoclassiche S. Claudio dei Borgognoni e decora S. Luigi dei Francesi. Infine l'incisore Jean Barbault, a Roma dal 1749, allievo del Piranesi, si dedica con successo al rilievo delle rovine romane; lavora presso la libreria francese Bouchard e Gravier al Corso, nota come “Giovanni Buzard, mercante al Corso”, dove vengono stampate le “Carceri” del Piranesi, e che precorre la bella Librairie Française de Rome a S. Luigi, oggi simpaticamente gestita da M.me e M. Génin.

Gli architetti continuano indefessi il loro lavoro sulle antichità romane, sotto l'influenza della fresca pubblicazione delle incisioni antiquarie di Piranesi⁶ costantemente circondato da seguaci ed ammiratori francesi: la sua bottega si trova proprio di fronte a Palazzo Mancini, la sede settecentesca dell'Accademia di Francia. Oltre ad Hubert Robert lo seguiranno architetti come Jacques Soufflot, autore del Panthéon parigino, Percier e Fontaine autori dell'Arco di Trionfo al Carrousel, mentre la stessa Ac-

⁶ Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Digione e Parigi nel 1976, *Piranesi et les français 1740-1790*, Roma, 1976.

cademia, anche nella generale influenza del pensiero di Winkelmann promuove l'archeologia, la riscoperta delle antichità ed il ritorno ad una severità neoclassica. Ed è nel 1785 che David dipinge "Il giuramento degli Orazi", vero manifesto della scuola neoclassica.

Naturalmente il gusto neoclassico e la citazione romana antica calzeranno a pennello con l'ideologia e l'iconografia rivoluzionaria: gli orpelli romani accompagneranno la Festa della Federazione celebrata dalla Repubblica Romana nel 1797 a Piazza S. Pietro, mentre le rovine del Foro faranno da sfondo alla Festa Repubblicana del 1799, nelle immagini che si conservano al Museo Napoleonico di Roma. Nel secondo periodo dell'occupazione napoleonica dal 1808 al 1814 – forse meno rapace rispetto alla precedente occupazione con i suoi pesanti oneri imposti al patrimonio culturale romano con la Pace di Tolentino – Roma ed il culto delle antichità diverranno oggetto di attente cure del governo, con gli scavi e le sistemazioni urbanistiche attuate da Martial Daru (Sovrintendente dei Beni della Corona a Roma, curatore di un progetto di residenza imperiale al Quirinale, mai attuata) e dal Valadier⁷.

LA "RESTAURATION" DELLE ANTICHITÀ ROMANE

Nel corso del XIX secolo l'Accademia di Francia installatasi fin dal 1803 a Villa Medici vede succedersi direttori come Horace Vernet o Jean Auguste Dominique Ingres, già Prix de Rome in gioventù, cui certo non difetta la sensibilità per il neoclassicismo. Lo studio dell'architettura diviene particolarmente metodico e severo, incentrato sull'analisi delle antichità romane, conferendo alla Città Eterna quasi lo status di laboratorio storico-architettonico "en plein air". I "pensionnaires" del ramo, accanto

⁷ A. LAPADULA, *Roma e la regione nell'epoca Napoleonica*, Roma 1969, p. 131.

allo studio dell'archeologia – peraltro assai fiorente nell'Ottocento romano grazie all'attività di studiosi come Antonio Nibby, Pietro Ercole Visconti, Carlo Fea – si dedicano a frequenti sopralluoghi sui monumenti classici a Roma, nella campagna romana ed oltre. Inizia nell'Ottocento anche lo studio dell'antichità paleocristiana in concomitanza con le ricerche promosse dal Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana e con l'opera di Giovan Battista de Rossi.

Per i giovani architetti il soggiorno in Accademia dura cinque anni, di cui ben due dedicati allo studio del dettaglio e i successivi all'analisi di uno specifico monumento così come appare e come doveva essere in epoca romana, fino a giungere alla proposta di "restauration" intesa come restituzione all'antico sulla base degli indizi archeologici "in situ" e degli studi svolti. Significativa è la ricostruzione teorica dei monumenti sottostanti il Campidoglio effettuata da Alfred Nicolas Normand, come pure quelle, ad opera di svariati allievi, dell'Isola Tiberina, del Porto di Traiano, del Foro Traiano, del Tempio di Vesta, della tomba di Cecilia Metella, del Tempio di Marte Ultore. Queste "tesi di laurea" a sviluppo poliennale e la permanenza a Roma a Villa Medici, i cui frutti saranno oggetto dei celebri "envois" a Parigi, costituiranno un sicuro "passe-partout" per la futura carriera dei "pensionnaires": così Callet e Baltard diverranno i progettisti delle Grandes Halles di Parigi, Gilbert dell'Hotel-Dieu, Duban dell'Ecole des Beaux-Arts, Ballu della Chiesa della Trinité, Garnier dell'Opéra, mentre tanti altri saranno destinati a far parte dell'Académie des Beaux Arts.

La tecnica del disegno e del rilievo dei "pensionnaires" non differisce molto da quella che ancora si seguiva nelle scuole di ingegneria civile e di architettura nel secolo XX, affidata alla cura meticolosa del dettaglio, condotta con fatica a matita e successivamente ad inchiostro di china con ombreggiature ad acquerello, spesso a grisaglia.

Al proposito rivivo il ricordo familiare dei rilievi di monumenti romani e rinascimentali effettuati con pazienza certosina da mio padre, Mario Mazio, alla Scuola di Disegno, di Ornato e di Architettura alla Facoltà di Ingegneria a S. Pietro in Vincoli tra il 1918 ed il 1921, sotto la guida di Gustavo Giovannoni, portatore di quello stile eclettico che lasciò le sue tracce nella Roma anni '20 con la realizzazione della Città Giardino a Monte Sacro e della Garbatella. Ebbene, quei disegni paterni, così come nell'Ottocento, erano frutto di tiralinee a punta regolabile a vite per il tratto a china, vero incubo di notti insonni per l'impossibilità di apportare qualsiasi correzione, e sapienti colpi di pennello per gli effetti d'ombra: Rotring, Staedler e soprattutto il CAD erano di là da venire.

La "restauration" come esercizio teorico di ricostruzione di un monumento rappresenta dunque il frutto di un abile compromesso di valori archeologici ed architettonici specialmente laddove la scarsità dei reperti richiede una vera e propria invenzione delle parti mancanti, sulla scorta di analisi tecniche e stilistiche: «Una "restauration" è la congettura più plausibile, sostenuta da fonti autorevoli, della forma, della figura e delle proporzioni di un monumento oggi in rovina, e di come poteva essere al tempo del suo massimo splendore: è compito della ricerca, degli studi, della sagacità dell'artista avvicinarsi il più possibile alla verità»⁸. Così si commentavano nel 1824 gli "envois" di architettura da Villa Medici a Parigi e di questo assunto devono certo aver fatto tesoro anche i contemporanei artisti francesi della "bande dessinée" come Jacques Martin e Gilles Chaillet, creatori di un rigoroso contesto storico ed iconografico in cui si svolgono vicende immaginarie ma perfettamente realistiche, come vedremo subito.

⁸ Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 2003, *La Maestà di Roma*, Vol. *Da Ingres a Degas*, Venezia 2003, pp. 61- 64.

UN BREVE SALTO A NEW YORK

È vero, preesistevano le pitture rupestri, o i geroglifici o la Tapisserie di Bayeux, ma l'autentico fumetto che racchiude il testo in una nuvoletta nasce, con "The Yellow Kid", dalla matita di Richard Felton Outcault nel 1895 per il New York World di Joseph Pulitzer: il genere ha subito successo con le "comic strips" (Little Nemo e tutti i favolosi personaggi della Disney) e successivamente vedrà anche storie a carattere "serio" (Flash Gordon, Dick Tracy, Tarzan), gli eroi "positivi" e moralizzatori (Superman, Spiderman, Batman) imposti da un codice etico della categoria nel 1954 e il genere dissacrante di "Mad".

In Europa, dopo la lunga tradizione di strisce disegnate con didascalie, del genere Corriere dei Piccoli in Italia, i personaggi acquisiscono le prime nuvolette negli anni Trenta con l'arrivo delle storie disneyane presto seguiti da emuli nazionali sia di genere comico che serio, che conosceranno una vera esplosione nel secondo dopoguerra con produzioni autoctone (in Italia Tex Willer, Mister No, della Bonelli), anche in contrapposizione all'invadenza dei fumetti americani: in Francia cattolici e comunisti concordano una limitazione al 25% della presenza di serie d'oltreoceano. In Belgio nasce il primo eroe avventuroso ma "didascalico" con Tintin di Hergé, alla cui scuola inizia anche la tradizione del fumetto storico⁹. Quest'ultimo assume due venature, una "seria" con Jacques Martin, autore della serie di Alix dal 1948 al 1988, e una prettamente comica con la celebre coppia Goscinny e Uderzo, i genitori di Astérix: Roma antica, le sue tradizioni, i suoi sfondi architettonici, le sue imprese eroiche, la sua vita d'ogni giorno vi svolgono un ruolo da protagonista. La moda della Roma antica è arrivata anche alla scuola dei fumetti giapponesi, i Manga, ove l'epoca di Nerone giovinetto rivive in

⁹ H. FILIPPINI, *Dictionnaire de la Bande Dessinée*, Parigi, 1989.

avventure dal disegno maniacalmente perfetto e una documentazione scrupolosa¹⁰.

Alix è un giovane gallo adottato da un ufficiale romano, Honorius Galla, nel 53 a.C. – un anno prima della definitiva conquista della Gallia da parte di Giulio Cesare – amante dell'avventura nei luoghi più disparati del mondo conosciuto: Roma è oggetto di particolare attenzione da parte dell'autore che porterà nel 1999, con il pretesto di una "randonnée" turistica del personaggio, alla pubblicazione di due splendidi volumi riccamente illustrati di una "guida" della Roma imperiale¹¹, il primo dedicato agli edifici pubblici civili e religiosi (Foro, Tempio di Vesta, Fori Imperiali, Colosseo, Campidoglio, Palatino) ed il secondo ai quartieri abitativi e ai luoghi pubblici (Circo Massimo, Campo Marzio, Teatri, Terme, il Tevere, Insulae, Domus e Mura Aureliane). L'autore, nato nel 1921 e formatosi come ingegnere civile, è accuratissimo nel disegno, vivace nella colorazione; le parti didascaliche (topografiche e fotografiche) e le ricostruzioni, sono curate da Gilles Chaillet e completano filologicamente i due volumi; vi è anche un ampio corredo di disegni dell'oggettistica e dei costumi della vita dell'epoca. Lo stile è classico ed accademico a differenza di quello dei disegnatori italiani contemporanei, come Pratt e Manara, più lirici e incentrati sulla caratterizzazione del dettaglio, specialmente per la figura umana.

Ben più nota al pubblico italiano è la versione comica della Roma classica, quella, per intenderci di Astérix e Obélix e di tanti altri personaggi nati nel 1959 dalla penna di René Goscinny (1926-1977) e dalla matita di Albert Uderzo (nato in Italia nel 1927). Nell'avventura "Astérix gladiateur"¹², la classica coppia

¹⁰ SHIZUYA WAZARAI, *Cestus*, Modena, 1999.

¹¹ G. CHAILLET-J. MARTIN, *Les voyages d'Alix – Rome*, 2 voll., Pantin (Francia), 1999.

¹² R. GOSCINNY-A. UDERZO, *Astérix gladiateur*, Francia, 2004.

Astérix-Obélix si aggira per le vie di una Roma del tutto consona alle descrizioni dei classici, con le sue botteghe, le insegne in un gergo gallo-latino comico, le terme, le insulae, fino alla visione, più grottesca che filologica, del Colosseo ove si svolgerà l'inevitabile scazzottata a suon di galliche "baffes", mentre improbabili turisti celti ed egizi si aggirano per una Roma non ancora in rovina, salvo che per gli effetti della pozione magica dei due.

Citiamo infine per completezza una recente serie di storie a fumetti francesi, *Murena*, ambientata nella Roma del I secolo d.C., in epoca di Claudio, con un tratto più lineare e tinte "drammatiche"¹³. D'altronde il segno di un crescente interscambio di questa particolare letteratura ci viene proprio da Roma ove è stata recentemente aperta una "boutique" del fumetto francese, italiano ed internazionale, in via del Vantaggio.

UNA "FORMA URBIS ROMAE" DEI NOSTRI TEMPI

In un caldo pomeriggio dell'ottobre scorso il simpatico e barbuto artista "fumettaro" parigino Gilles Chaillet ha cordialmente intrattenuto un pubblico internazionale al Centre Culturel Saint-Louis de France a Roma, sulla sua più recente, pluriennale fatica, testimonianza questa, oltre che dell'incomparabile stile e dell'accuratezza storico-bibliografica, del suo indiscusso amore per Roma e le sue meraviglie: le quattordici tavole, moderna versione dell'opera di Rodolfo Lanciani, ed il volume "Dans la Rome des Césars"¹⁴. Chaillet è cresciuto alla Scuola delle BD di Uderzo e successivamente di Martin, ma – come egli stesso ci ha raccontato – la sua passione ed i suoi studi su Roma datano dall'età del suo primo viaggio dell'adolescenza nella Ro-

¹³ J. DUFAUX-E. DELABY, *Murena*, Pantin, 2002.

¹⁴ G. CHAILLET, *Dans la Rome des Césars*, Grenoble, 2004, uscito contemporaneamente al Portfolio delle tavole in formato originale, Grenoble, 2004.

ma del dopoguerra. Una vera “folgorazione” per la ricostruzione storica gli viene dalla visione dei grandi plastici della Roma classica, il primo di Paul Bigot scolpito nel 1906 a Villa Medici e del quale resta una copia a Bruxelles e una a Caen, il secondo più monumentale, ben noto ai romani, realizzato da Italo Gismondi nel 1937, per un'estensione di 200 mq e continuamente aggiornato in base alle scoperte e agli studi archeologici, visibile a Roma al Museo della Civiltà Romana.

L'Autore peraltro si era già cimentato nella ricostruzione e nell'ambientazione di storie nella Roma classica e medioevale sia nella suddetta guida di Roma di Alix, come nella serie del personaggio immaginario di origine senese Vasco, ove ci viene data una ricostruzione storico-iconografica della Roma di Cola di Rienzo tra il 1347 e il 1354, aprendo un capitolo inusitato dell'illustrazione storica a strisce disegnate, quello della ricostruzione della Roma medievale¹⁵; e così pure, nelle vicende vissute da un personaggio, Flaviano, immaginato all'epoca di Teodosio (dal 394 d.C.)¹⁶ ove i drammatici eventi storici (come lo spegnimento del fuoco di Vesta da parte di Stilicone) acquistano un rilievo predominante sugli aspetti puramente iconografici, pur sullo sfondo di splendide immagini (i Fori, la Curia, il Palatino, i Mitrei, il Tempio di Vesta, le ville suburbane, le armature bizantine)¹⁷.

Il terzo secolo è l'epoca scelta anche per il grande volume delle planimetrie del “Dans la Rome des Césars”: vi viene rappresentata la Roma del 314, anno della vittoria di Costantino su Massenzio, che apre un periodo abbastanza prolungato, definito “de char-

¹⁵ G. CHAILLET, *Vasco-Rienzo le dernier des Césars*, 4 voll., Bruxelles, 2002.

¹⁶ G. CHAILLET, *La dernière prophétie*, 5 voll. di cui 3 pubblicati, Grenoble, 2002-2004.

¹⁷ Catalogo della Mostra tenuta a Trento nel 2004, *Guerrieri, Principi ed Eroi fra il Danubio ed il Po*, Trento, 2004, p. 592.

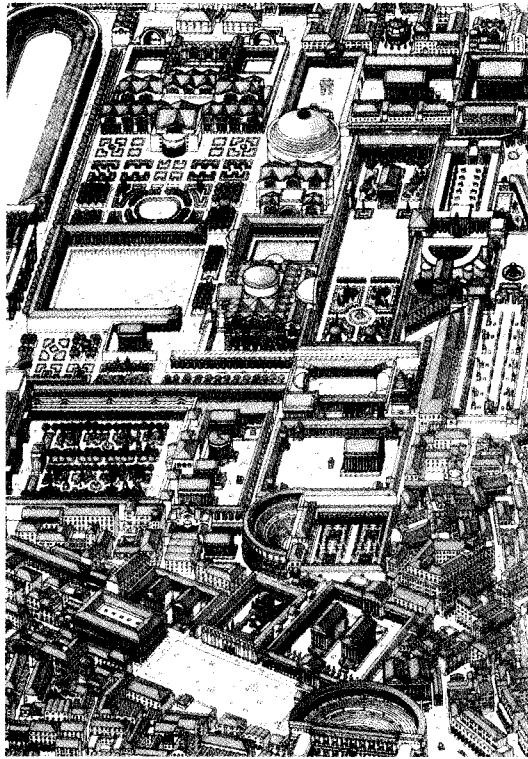
nière”, fra due grandi fasi della storia romana, con il trapasso dal paganesimo al cristianesimo e che tanta letteratura moderna ha ispirato, anche con la sua nostalgia di un passato irrecuperabile, da Edward Gibbon fino al “Julian” di Gore Vidal¹⁸ al “Simmaco” di Dante Maticcotta¹⁹ e, più recentemente, al film di Claudio Bondi “De Reditu”, delicata trasposizione cinematografica dell'omonimo testo frammentario di Rutilio Namaziano dell'inizio del V secolo.

Il volume è costato all'autore ed alla consorte M.me Chantal, abile acquarellatrice, più di 8000 ore di lavoro dal 1989 al 1993. L'autore parla con modestia di “evocazione”, più che di ricostruzione della Roma del IV secolo, condotta nei disegni, esatti al 20%, indicativi al 50 % e ipotetici per il resto specialmente per le aree a giardino della riva destra del Tevere; e ciò sembra riecheggiare quella che era stata la filosofia iconografica dei “pensionnaires” dell'Ottocento e delle loro “restaurations”, inviate ai supervisori parigini.

Nelle tavole la visione della città, a volo radente con un alto orizzonte, è percorsa da Sud a Nord, evidenziando così Fori e Palatino, ed è stata realizzata su quattordici tavole per un complesso di tre metri per due; la fruizione della visione d'insieme comporta un certo appiattimento dei rilievi, ma certamente consente di entrare negli incredibili dettagli del disegno. L'autore, come riportato anche nell'ampia bibliografia, si è basato per una corretta reinterpretazione degli edifici (come nelle precedenti opere) su un'ampia ed aggiornata ricerca delle fonti storiche e scientifiche, forzando talune prospettive storiche solo per esigenze iconografiche, come ad esempio la presenza della *Nau-machia* di Augusto, individuabile nell'odierna Piazza S. Cosimato, in un'epoca in cui questa era già in abbandono.

¹⁸ G. VIDAL, *Julian*, New York, 1970.

¹⁹ D. Maticcotta, *Simmaco, l'antagonista di Sant' Ambrogio*, Firenze, 1992.



G. Chaillet. Illustrazione: “Le sud du Champs Mars”. Al centro, poco più a sud del Pantheon si notano lo “Stagnum” e le Terme di Agrippa, là dove oggi è localizzato il Palazzo delle Fondazioni Besso. In alto, a sinistra, lo Stadio di Domiziano (Piazza Navona) e, in basso, a destra, il Teatro di Marcello

Si lascia a chi vorrà leggere il volume il piacere di scoprirne tanti gradevoli dettagli frutto di tanto amore e tanta perizia, chiudendo con le parole dello stesso autore, in quella dolce lingua che i francesi sono così restii a tralasciare: «Rome continuera de fasciner le monde comme nulle autre cité. Elle est un rêve, une ville de l'âme, “un miracle que le monde ne doit plus espérer revoir”, écrivait Jean-Jacques Rousseau. Elle est notre matrice».

Il presepe di Giulio Cesare

VINCENZO MORELLI

Non ricordo come arrivai a contattare già nel 1980 l'Archeoclub nella sede di Via Arco de' Banchi; forse partecipando a qualche visita guidata a Roma, interesse che in quel periodo dividevo con l'altro nascente per lo studio delle confraternite. Francesco Berni, segretario dell'associazione era persona che si muoveva bene nel giro ed aveva conoscenze un po' dappertutto e mi prese subito a ben volere. Alla domanda che gli posi un giorno, quasi a bruciapelo «ma chi può darmi qualche informazione sulle confraternite?» non ebbe esitazioni; «Giulio Cesare Nerilli, o lui o qualcuno dei suoi amici, non so esattamente dove abita, ma se vai al negozio della sorella a Corso Vittorio ti dice tutto».

Certo che la sorella mi disse tutto, mi disse pure «ah mio fratello, se pensasse più ai suoi affari, piuttosto che a tutte queste cose inutili...», riferendosi alla sua passione per le *cose romane*.

Una telefonata, un appuntamento a casa sua a Piazza della Cancelleria 62, eccolo là Giulio Cesare, colonnello dell'Aeronautica grande invalido di guerra, in pensione, piccolino, viso simpatico, un po' malconcio in salute, che mi fa vedere la sua grande casa, i suoi libri, la sua collezione di disegni inediti di Trilussa, mi presenta la vecchia governante Caterina che vive con lui da quando era ragazzo, e mi porta nell'angolo del salone dove imponente è esposto il suo presepe. Anche per me che non ero un esperto né grande appassionato dell'argomento, devo dire che fece un certo effetto. Una grande teca in legno circa due metri per due metri altezza uomo, con dei vetri su tre lati, e den-

tro un paesaggio roccioso pieno di statuine di una fattura eccezionale, buona parte risalenti al '700 napoletano. E lui che mi racconta come se le era procurate piano piano, una dopo l'altra da collezionisti e antiquari napoletani a "suon di bigliettoni".

Ebbi varie occasioni di ritornare a casa di Giulio Cesare e rivedere il suo presepe, ma il nostro rapporto direi che maturò per la strada, o per meglio dire a Campo de' fiori. Come facevo allora e come continuo a fare ancora oggi, amo passare il mio tempo libero fra Via Giulia e Piazza Navona; in quel periodo poi abitavo proprio al di là di Ponte Sisto a Trastevere, e perciò lo incontravo molto spesso o al mercato dove andava a fare la spesa, o sotto casa alla Cancelleria; due passi, un caffè insieme e tante, tante storie che mi raccontava. Una cosa che mi disse subito e teneva a precisare, e che mi è rimasta sempre impressa in mente, era che lui, romano di Roma, testimone il nome, era nato però per sbaglio a Firenze perché il padre, non ricordo per quale ragione era stato dislocato per un breve periodo in quella città, ed in quella città lui era venuto al mondo, per poi trasferirsi subito dopo a Roma dove aveva sempre vissuto. Non so fino a che punto tutta la storia fosse vera, ma sta di fatto che non c'era bisogno di giustificazioni per capire che Giulio Cesare, anche se nato a Firenze, fosse veramente romano, uno di quelli appassionati cultori della storia e delle tradizioni della nostra città.

Un pensiero angosciava continuamente Giulio Cesare: la casa dove viveva era in affitto, ed aveva ricevuto già da parecchio tempo dalla proprietà Primani un'ingiunzione a lasciare la casa libera.

Giulio Cesare possedeva un appartamento in Via Amerigo Vespucci, all'angolo con Piazza dell'Emporio a Testaccio, affittato ad una cara coppia di anziani di sua conoscenza. Sensibile come era di carattere, si dispiaceva perfino per il fatto di creare dei problemi ai suoi affittuari, che in pratica costrinse ad abbandonare il suo appartamento.

I problemi si sommavano; per una persona che aveva sempre vissuto alla Cancelleria, già Testaccio poteva sembrare periferia; ma questo era il male minore. Il vero problema era che il suo appartamento a Testaccio era di sole due stanze, e non c'era posto sufficiente per Caterina, per i libri, tanto meno per il presepe. Ragioni per lui una più importante dell'altra.

Non volendosi liberare di Caterina, con la quale viveva da più di cinquanta anni in perfetta simbiosi, si sarebbe dovuto privare soprattutto del presepe. So che si mosse in varie direzioni per sistemare degnamente il suo caro e adorato presepe. Ne fece una vera malattia a causa delle difficoltà incontrate; ne parlava malvolentieri con gli amici per quel senso di riservatezza innato che aveva, ma dovette affrontare la dura realtà quando venne il momento, nel 1986, del trasloco.

Dopo il cambio di casa ebbi meno occasioni di incontrarlo. Ci sentivamo di tanto in tanto per telefono. Io evitavo di chiedere come avesse risolto il problema del presepe, avendolo sentito già abbastanza afflitto. Il fatto di aver dovuto lasciare la grande casa alla Cancelleria, ed essersi trasferito a Testaccio con Caterina, lo aveva rattristato enormemente, anche se non lo dava troppo ad intendere dicendo che comunque Piazza dell'Emporio era pur sempre Roma.

Fino a quel Dicembre del 1988, quando tramite tam tam fra gli amici, si seppe del suo ricovero all'ospedale S. Camillo, poi della sua morte il 26, giorno di S. Stefano, e dei suoi funerali alla Chiesa di Santa Maria Liberatrice, con picchetto d'onore dell'Aeronautica, e con il celebrante che come recitando un rosario elencava la sua fervida, instancabile quotidiana operosità in seno a tante istituzioni di assistenza ai poveri, associazioni culturali e romanistiche, attività in buona parte sconosciute anche ai suoi amici più vicini. Triste occasione di rincontrare quanti con lui avevano condiviso la sua amicizia, la sua simpatia e la sua grande generosità. Nessuno degli amici di Giulio Cesare che io



Gruppo centrale della Natività

avevo conosciuto a quei tempi, seppi mai veramente la sorte che Giulio Cesare aveva destinato al presepe.

Si diceva di tentativi fatti al Divino Amore, di contatti con altre chiese, presso il Vaticano, cessioni, vendite; qualche ricerca fatta nel nostro giro degli amici ... nessun riscontro certo.

Della grande passione di un caro amico che ne aveva fatto occasione di incontri, di grandi soddisfazioni e direi di vero orgoglio, nulla ... nulla ... più.

Di fatto l'oblio.

Ed eccoci ai giorni d'oggi, maggio 2004.

Virtualmente tutti legati in rete da un capo all'altro del mondo da quel prodigio tecnologico che è internet, via posta elettronica del sito del Gruppo dei Romanisti, di cui Giulio Cesare era

stato per anni incomparabile segretario, ricevo richieste di informazioni e di contatti proprio su Giulio Cesare da un certo Joseph Phelps di Chicago nel lontano, ma non per internet, Illinois.

E chi diavolo è, e cosa vuole costui?

Come faccio spesso lascio decantare queste richieste di informazioni un bel po' di giorni. Alcune volte perché non ho tempo, altre perché non ho voglia, altre ancora perché non ho elementi per rispondere subito. Così è andata anche per questa e-mail, fino a quando, dopo circa due settimane mi ritorna in mano e leggendo bene, pur se in inglese, mi rendo conto che chiede notizie di Nerilli e del suo presepe.

Del presepe?

Mi affretto a dare un primo riscontro alla missiva elettronica, comunicando intanto che il povero Giulio Cesare oramai lo si poteva contattare solamente nell'aldilà, e chiedendo a mia volta cosa un avvocato di Chicago specializzato in diritto familiare (tali erano le informazioni che avevo ricavato dal suo indirizzo internet), avesse a che fare con Giulio Cesare e il suo presepe. Joseph mi risponde nel breve giro di una mattinata, e cosa vengo a scoprire?

Che lui conosce bene il presepe, e mi dà una serie di informazioni persino su pagine in internet dove sono pubblicate oltre 100 fotografie dello stesso presepe. Perché? Perché il presepe è nel museo della sua parrocchia, esattamente nella chiesa di Saint John Cantius a Chicago, venerato come una sacra reliquia, e tutti vogliono sapere come e da dove è partita tanta passione per metter su un simile gioiello. Vogliono sapere di Giulio Cesare.

La cosa mi sconvolge. Riesce fuori il presepe!

Onore a Giulio Cesare! Ancora al computer e motivato più che mai, mi domando dove reperire informazioni per tracciare la storia dei passaggi di mano del presepe. Mi viene subito in mente l'*Associazione Amici del presepe*. Faccio una rapida ricerca, mi procuro il numero telefonico della sede di Roma. Chiamo, mi

imbatto addirittura nel presidente nazionale dell'associazione. Certo che conosceva Giulio Cesare e il suo presepe e pur se non al corrente dell'attuale sua dislocazione, mi dà una serie di indicazioni dove reperire informazioni più precise. Mi fa il nome di tale Floriano Costanzi con bottega a Via del Seminario al Pantheon che a detta sua ha avuto per le mani il bel manufatto.

La prima mezza giornata libera che mi ritrovo indovinate un po' dove faccio due passi?

Entro nella bottega di lumi, paralumi e quanto altro del genere e conosco Floriano, appassionato cultore, restauratore e costruttore di presepi, il quale, gentile ed affabile, mi racconta della sua lunga amicizia con Giulio Cesare fino al punto che al momento del trasloco, lui Floriano e il suo amico Julius Strauss decidono per l'acquisto del presepe con piena soddisfazione di Giulio Cesare.

Bisogna sapere che Strauss è stato un'autorità nel mondo dei presepi perché, fra le varie attività svolte nel campo artistico, aveva restaurato quello famosissimo della chiesa dei SS. Cosma e Damiano al Foro Romano, come recita una targa commemorativa sul posto. E fu proprio il duo Costanzi-Strauss a tenerlo fino a quando, morto Strauss nel 1996, Costanzi, in rapporto di amicizia con il Rev. Frank Phillips della parrocchia di St. John Cantius nella diocesi di Chicago, trattò per la cessione e il successivo trasferimento negli USA nel 1998.

Ed ora eccolo là il presepe di Giulio Cesare, in terra straniera è vero, ma in un museo, curato ed apprezzato, con tanto di targa celebrativa che recita: «Questo presepio napoletano settecentesco acquistato dallo studioso di romanità Giulio Cesare Nerilli nel 1970, è stato più volte citato dal grande presepista austriaco Julius Strauss per la ricchezza della scenografia e per la bellezza dei suoi personaggi, che lo ebbe in proprietà dal 1986»; targa fatta apporre da Floriano al momento del trasferimento negli USA. E per farlo conoscere ancora di più i nostri amici d'ol-



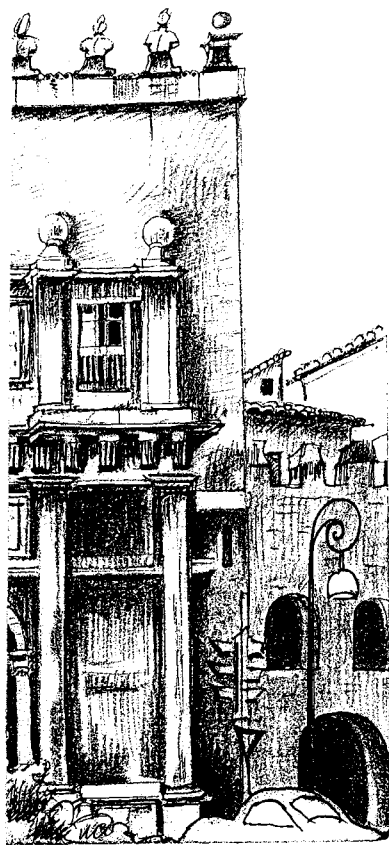
Particolari

treoceano lo hanno fotografato nei minimi dettagli ricavandone ben quattro cd di immagini che sono state persino pubblicate in internet, dove si possono ammirare più di cento particolari di quelle statuine di così preziosa fattura.

Ecco perché gli americani volevano avere notizie del nostro caro amico; hanno apprezzato il lavoro paziente di Giulio Cesare e l'amore per il suo presepe più di quanto abbiamo fatto noi.

Per quanto mi è stato possibile ricostruire fra quello che io avevo fra i miei ricordi e altre informazioni complementari ricavate chiedendo a chi lo aveva frequentato, è emerso il quadro di un uomo di una gentilezza, sensibilità, operosità e generosità tale, da meritare l'interesse anche di persone che lo hanno conosciuto solo indirettamente ma che ora potranno apprezzare ancora di più il suo "gioiello". Mi viene spontaneo pensare a questo punto che il nostro caro amico abbia avuto più da morto che da vivo soddisfazione dal grande amore per il suo adorato presepe.

Con un po' di amarezza c'è da constatare invece che, come è accaduto purtroppo in molte altre circostanze, anche questo episodio è una riprova di come troppe delle nostre "espressioni" più belle, sia che si tratti di opere d'arte, sia di ingegni, sia di idee, o come nel nostro caso di arte minore, vengano apprezzate più fuori che dentro i nostri confini.



Il pittore svizzero Arnold Böcklin a Roma e due suoi quadri inediti

GIORGIO MORELLI E LEONARDO VACCA

A intuire l'innato talento artistico di Arnold Böcklin¹ fu il suo concittadino Jacob Burckhardt, il celebre storico autore de *La civiltà del Rinascimento in Italia*, che consigliò al giovane pittore di recarsi in Italia per arricchire e completare la sua formazione. Appena compiuti gli studi a Basilea – dove nacque il 16 ottobre 1827 – e frequentata l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf (1845-1848) Böcklin, nel 1850, parte per l'Italia diretto a Roma dove rimase fino al 1857. Prese alloggio in via Gregoriana in casa di Angela Poggi. Difficili furono i primi anni romani. Il fedele amico e consigliere Burckhardt si impegnò a far acquistare, nel 1851, al borgomastro di Basilea il *Paesaggio dei monti Albani*, con il cui ricavato l'artista poté saldare i non pochi debiti: egli viveva in tale ristrettezza che si cibava di formaggio, fichi, cipolle e vestiva, anche in inverno, con l'unica giacca che possedeva. Frequentando il Caffè Greco entrò in contatto con altri

¹ Fonte autorevole dell'itinerario biografico e dell'attività di Böcklin sono le memorie raccolte e pubblicate dalla moglie: *Böcklin Memorien, Tagebuchblätter von Böcklin's Gattin Angela herausgegeben von Ferdinand Runkel*. Berlin, Internat. Verlaganstalt, 1911, dalle quali attinsero i successivi biografi, in particolare: ALBERTO SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano 1942, pp. 29-47; SILVIO NEGRO, *Seconda Roma. 1850-1870*, Milano, Hoepli, 1943, 307-312; RAFFAELLO BIORDI, *Visse a Roma e morì a Fiesole il Pittore Arnold Böcklin*, in "Strenna dei Romani-sti", XXXIX (1978), pp. 55-62

pittori tedeschi attivi in uno studio in via Ripetta 35, dove forniva, per pochi franchi, quadri senza firmarli, a coloro che non potevano soddisfare le molte commissioni. Con loro fece parte della bohème teutonica dei “Virtuosi” (*Tugendbund*), lasciandosi crescere i capelli com’era imposto, per cui erano chiamati “Nazareni”.

Malgrado la precaria condizione in cui si trovava, Arnold Böcklin il 20 giugno del 1853 prende in moglie la romana Angela Pascucci (1835-1853), giovane orfana che viveva in via Capo le Case con una zia, la quale cercò di ostacolare che la nipote sposasse un pittore squattrinato e per di più luterano. Il matrimonio comunque si celebrò nella parrocchia di S. Andrea delle Fratte, testimoni furono Vincenza Pascucci e Leonardo Fagotti²; si festeggiò in casa dello zio paterno Salvatore Pasucci in Piazza S. Agapito. Gli sposi partirono in viaggio di nozze per Palestrina dove lo zio, gendarme pontificio, era di guarnigione. Rientrati a Roma presero casa in via della Vite 32, dove nacquero i primi tre figli: Fritz (1854-1855), Chiara (1855-1926)³, Arnold junior (1857-1932)⁴. A governare e provvedere alla prolifica famiglia – che sarà allietata da altri dieci figli – dovette prodigarsi anche l’energica e volitiva Angela che offriva in vendita quadri del marito, il quale intanto prese a dare lezioni di disegno. Tra gli allievi ebbe i figli di Emma von Obermayer, viennese, la quale acquistò per duecento franchi *Centauro e Ninfa*, tela che

² ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO. *Parrocchia di S. Andrea delle Fratte*, Matrimoni, vol. 8, f. 42, n. 235.

³ Battezzata il 24 maggio 1855, “madrina Antonia Pascucci romana, via della Vite 32” (ARCHIVIO e Parrocchia citt. Battesimi, vol. 13, f. 136, n. 1074). Sposa il 6 luglio 1876 Peter Bruckmann (1850-1925), pittore e scultore.

⁴ Battezzato il 5 febbraio 1857 “in casa di S. Andrea n. 12” (ARCHIVIO e Parrocchia citt. Battesimi, vol. 14, 15, n. 98). Sposa una indovina e trascorre paralizzato gli ultimi quattro decenni.

Böcklin espose nel 1855 alla mostra annuale della “Società di Amatori” allestita in Piazza del Popolo, nelle sale dell’edificio adiacente la celebre Porta, attualmente Caserma militare. Il quadro piacque anche ad un altro visitatore che ordinò all’artista una copia offrendo la stessa somma.

Superate ormai le difficoltà economiche e raggiunta una soddisfacente notorietà nell’ambiente artistico romano, Arnold ricevette una ingiunzione da parte del Tribunale ecclesiastico di lasciare, pena il carcere, al più presto Roma. Forse sorsero dubbi sulla legittimità del suo matrimonio misto, sebbene egli avesse abiurato il luteranesimo e abbracciato il cristianesimo. Tuttavia nel giugno 1857 egli parte con la famiglia per Basilea; qui però dovette affrontare problemi di salute che gli impedirono di lavorare per lungo tempo. Tra il 1858 e 1859 soggiorna ad Hannover e a Monaco; nell’ottobre 1860 a Weimar, il Granduca gli conferisce il titolo di professore di pittura. Intanto la famiglia crebbe di altri tre figli: nel 1858 Robert, nel 1860 Ralph, entrambi morti dopo poche settimane, e Lucia, nata nel 1861 e morta a sette anni nel 1868.

Arnold Böcklin il primo ottobre 1862 ritorna a Roma: ormai ricco e celebre apre un atelier in via Sistina 134, strada prediletta nell’800 dagli artisti stranieri⁵. Rimase nella città papale fino al 1866 e vi nacquero Hans (1863-1943) e Maurizio (1865-1866). Dal 1866 al 1874 è attivo tra Basilea e Monaco, approda poi a Firenze fino al 1885. Nel frattempo nascono gli ultimi

⁵ Nei registri degli Stati delle Anime di S. Andrea delle Fratte risultano presenti in questa strada numerosi “Studi” senza indicare il nome degli affittuari o dei proprietari.

⁶ Pittore e architetto, sposa Nadescha von Gringmuth, affresca con il padre, nel 1896, villa Bellagio a Fiesole. Pubblica un articolo sul genitore in *Ueber Land und Meer*, Deutsche illustrierte Zeitung, Bd. 79, n. 3, Stuttgart 1897.

quattro figli: Angela (1867-1906), Carlo (1870-1934)⁶, Felix (1872-1912), Beatrice (Firenze 1876-1877). Della numerosa prole ereditarono il talento della pittura Arnold jr, Felix, Hans, e Carlo⁷.

Dopo una parentesi di sette anni trascorsi a Zurigo, Böcklin torna in Italia, si ferma a Firenze, ma si stabilisce definitivamente nel 1894 a Fiesole dove acquista l'ex Villa Bellagio, attualmente nota col suo nome; vi muore il 16 gennaio 1901; è sepolto a Firenze nel cimitero evangelico degli Allori. Arnold Böcklin nel primo periodo ritraeva, con vibranti rappresentazioni, paesaggi e vedute dal vero; in Italia subì il fascino della natura: per la ricca vegetazione, l'armonia degli alberi, gli stagni, le pietraie. Ammirò il senso profondo che regnava nell'atmosfera della campagna romana e di quelle di Napoli e Pompei da fargli mutare lo stile e il contenuto nelle opere posteriori, animate da soggetti mitologici e da antiche rovine avvolte in una elegiaca atmosfera notturna di gusto romantico. Firenze con il suo paesaggio ha forse contribuito all'immersione che l'artista compie nel suo immaginario: a Fiesole, finalmente in una villa tra i cipressi in collina, come fin dagli anni sessanta ne appaiono nei suoi dipinti con portici, declivi e prati fioriti. Qui da vita ad un circolo artistico che sarà poi tanto importante per gli esiti del simbolismo e della cultura pittorica successiva⁸.

Nell'ultima fase della vita Böcklin è un mostro sacro dell'arte tedesca. Alberto Savinio, in una pagina di *Narrate uomini la*

vostra storia, scriverà di lui “in nessun altro artista, da che mondo è mondo, l'abitazione dell'uomo dentro il mondo poetico è stata altrettanto completa”. Invece, la caratteristica delle sue opere è quella di far abitare il mondo dell'illusione all'osservatore: di introdurlo cioè in un ambiente le cui forme sono la sintesi tra la rappresentazione realistica e la visionarietà. Tipica, tra tutte, *L'isola dei morti* (1880), l'opera più conosciuta per l'intensa atmosfera di metafisica sospensione, di cui lo stesso artista scrive a Maria Berna inviandole il quadro, ispiratogli dall'isola di Ponza: “Lei potrà sognando inoltrarsi nell'oscuro mondo delle ombre finché le sembrerà di percepire il leggero alito che increspa il mare, e avrà timore di disturbare il solenne silenzio”. Non è un caso se Strindberg scelse questo quadro per farne la scenografia della sua “Sonata degli spettri” del 1911: per l'opera più rappresentativa del suo “teatro intimo”, costantemente in bilico tra reale ed immaginario, Strindberg sceglie uno dei dipinti più noti dell'800 capace di trasportare il dramma e gli spettatori in un'illusoria dimensione di sogno. La suggestione delle architetture dipinte dal pittore svizzero ha più volte abbandonato la bidimensionalità della tela per svilupparsi come apparato scenico davanti agli occhi di spettatori a teatro e al cinema. Se Wagner chiese al pittore stesso di collaborare come scenografo per il suo teatro di Bayreuth, ricevendone un diniego e Rachmaninov compose nel 1908 il poema sinfonico op. 29 dal titolo *L'isola dei morti*, il cinema del XX secolo non dimentica l'artista svizzero: negli anni quaranta con una pellicola intitolata *Isle of the dead* e più di recente nel film *Labyrinth*, dove la ripresa dello stesso quadro avviene ad opera di Salvador Dalì autore delle scene. Ancora *l'Isola dei morti* fa da sfondo per il “Lago dei cigni” nell'edizione di Oleg Vinogradov del 2003, allestito da Aldo Buti; e l'elenco potrebbe continuare ancora.

Dunque, in particolare grazie alla famosa tela del 1880, Böcklin ha legato il suo nome alla rappresentazione scenogra-

⁷ Per tutti vedi le voci curate da H. A. Schmid in: THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, Leipzig 1910, IV, pp. 178-186.

⁸ Cfr. *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana: Hans von Marées, Adolf von Hildebrand, Max Klinger, Karl Stauffer-Bern, Albert Welte*. Fiesole, Palazzina Mangani, 24 luglio-30 settembre 1980. De Luca Editore, Roma 1980; AA.VV. *Pittori del Novecento in Toscana. (I “toscani” di adozione)*, Firenze, Banca Toscana, 1979.

fica: che non è mai sterile citazione di un capolavoro quanto invece continua riedizione dell'impressione di "plausibile irrealtà" e avvincente illusione di cui tutti i suoi lavori sono intrisi⁹.

Lo storico dell'arte Heinrich Alfred Schmid (1863-1951), il maggiore estimatore e conoscitore dell'opera e della vita di Arnold Böcklin, dedicò al suo illustre concittadino e amico ventidue saggi editi tra il 1885 e il 1946. Alla morte dell'Artista (1901) egli per commemorarne la memoria compilò un indice delle sue opere, comprese quelle giovanili non firmate e altre conservate dalla famiglia, pubblicato nel 1903¹⁰. Ai numeri 49a e 49d del catalogo, lo Schmid registra due dipinti che non risultano ricordati nel dettagliatissimo e ricco catalogo della grande mostra che Basilea dedicò nel 1977 al suo celebre cittadino¹¹, come pure mancano nel recentissimo catalogo unico della mostra itinerante allestita a Basilea, Parigi e Monaco, tra il 2001 e il 2002, in occasione del primo centenario della morte¹². Sono due studi ad olio su cartone, "Acqua con ninfee", cm. 33,5 x 30,5

⁹ L. VACCA, "E. A. Poe e il tragico nella modernità: un'allucinazione". Tesi di Laurea del corso di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Roma, A.A. 2003-2004.

¹⁰ H. A. SCHMID, *Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins*. Vervollständigter und verbesserter Neudruck, der die Nachforschungen bis zum Herbst 1902 enthält [München 1903].

¹¹ KUNSTMUSEUM BASEL, *Arnold Böcklin 1827-1901*. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken Ausstellung zum 150. Geburtstag veranstaltet vom Kunstmuseum Basel und vom Basler Kunstverein 11 juni-11 september 1977, Schwabe, Verlag-Basel-Stuttgart, 1977.

¹² *Arnold Böcklin 1827-1901*. Bale, Kunstmuseum, 19 mai-26 aout 2001; Paris, Musée d'Orsay, 1 octobre 2001-13 janvier 2002; Munich, Neue Pinakothek, 14 février-26 mai 2002. Paris 2002. Cfr. anche la raccolta dei *Disegni*, con introduzione di M. VOLPI e note alle tavole di M.L. FRONGIA, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

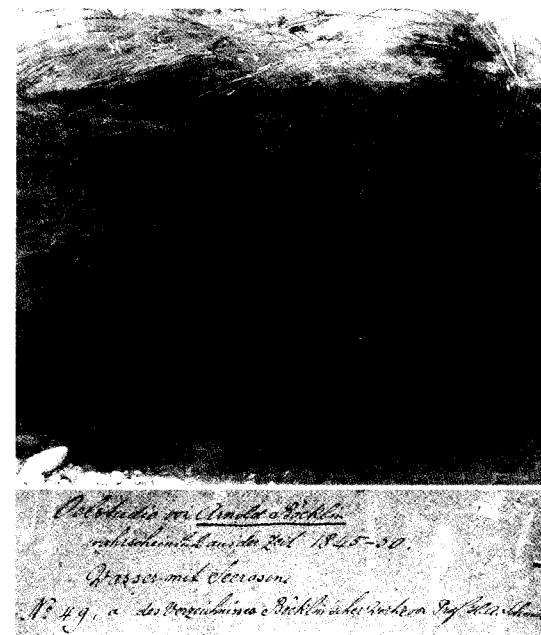


Fig. 1. *Acqua con ninfee* (foto Antonio De Pamphilis)

(Fig. 1) e [Bosco], cm. 31,5 x 17 (Fig. 2); non sono firmati, ma a retro di entrambi l'attribuzione ad Arnold Böcklin viene attestata, da mano coeva, sull'autorità del catalogo dello Schmid:

– *Oelstudie von Arnold Böcklin, wahrscheinlich aus der zeit 1845-50. Wasser mit Seerisenen, N. 49 a des Verzeichnisses Böcklinischer Werke, Prof. H.A. Schmid.*

– *Oelstudie von Arnold Böcklin aus der Zeit 1845 bis 1850, N. 49 d, des Verzeichnisses Böcklinwerke von Prof. H.A. Schmid.*

Sarebbero dunque opere giovanili degli anni in cui a Düsseldorf egli studiava all'Accademia con il paesaggista Johan Wilhem Schirmer (1807-1863) esercitandosi a dipingere a olio su cartone, tecnica che abbandonò dopo il 1860, sperimentando poi quella a resina e cera su tela e l'altra con colori a tempera, olio e vernice.

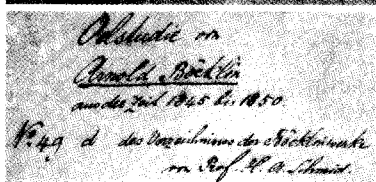


Fig. 2. Bosco

I due dipinti vengono ora per la prima volta fatti conoscere, poiché essi fanno parte, fin dagli inizi del Novecento, della collezione privata Morelli, raccolta d'arte di famiglia iniziata da mio nonno, al quale vennero donati dagli eredi del pittore in memoria del padre, cui era legato da sincera amicizia. Anche se non firmati, l'attribuzione all'Artista svizzero, attestata sull'autorità dello Schmid, non lascia alcun dubbio riguardo la loro autenticità.

Premiata agenzia turistica Johannes Brahms & Co.

FRANCO ONORATI

PREMESSA

A lungo ho stentato a credere che dietro quel gagliardo signore barbuto di nome Johannes Brahms si celasse il viaggiatore per eccellenza.

Ma che dico viaggiatore! Meglio sarebbe invocare le iperboli dell'ebreo errante, dell'instancabile camminatore, dell'infaticabile peregrinante: insomma di colui che all'interno della comunità tedesca – che pure vanta non pochi personaggi erratici – può a buon diritto vantare la palma della *Wanderung*.

Fin dall'adolescenza egli manifestò una passione per la vita errabonda («Sono un vagabondo», ebbe a dire nel 1878 a Klaus Groth) che ebbe significativi riflessi personali; l'avversione da lui provata verso un impegno stabile, fisso e duraturo non tardò infatti a determinare scelte decisive sia per quanto riguarda il matrimonio – celebre una sua battuta, secondo la quale egli aveva in orrore tanto l'opera lirica quanto il matrimonio! – sia per quanto concerne gli incarichi professionali, che egli accettò a condizione che fossero di breve durata. Questa perenne inquietudine fa pensare a quanto c'è di verosimile nelle lamentele a cui qualche volta il musicista si lasciava andare con gli amici, quando rimpiangeva di non aver mai trovato una compagna né una posizione stabile nella sua città natale, Amburgo¹.

¹ Dove era nato il 7 maggio 1833.



Un'immagine giovanile di Brahms: è con questo aspetto che egli comparve davanti ai coniugi Schumann

La sua biografia è piena di dati significativi al riguardo; mi limiterò a quelli più rilevanti.

L'emancipazione dall'ambiente provinciale di Amburgo avviene grazie all'incontro con il violinista Ede Reményi², il quale, scoperto il suo talento, lo impegnò come accompagnatore al pianoforte. Ne scaturì una serie di viaggi che videro i due giovani artisti esibirsi nei soliti ritrovi festosi e in alcuni salotti borghesi: Reményi, pur avendo un repertorio classico di tutto ri-

² Pseudonimo di Eduard Hoffmann. Nato il 1828, dopo gli studi musicali dovette riparare negli Stati Uniti per questioni politiche: nel 1848 aveva infatti partecipato all'insurrezione contro l'Austria. Il suo incontro con Brahms avvenne durante la sua fuga dall'Ungheria, schiacciata dal ritorno degli Asburgo. L'eccezionale virtuosismo rese Reményi tra i più popolari solisti della seconda metà dell'Ottocento.

spetto, preferiva esibirsi nei brani ungheresi di uno scatenato virtuosismo folklorico, che Brahms dimostrò di saper accompagnare con straordinaria duttilità.

Nel 1852, al ritorno dagli Stati Uniti, Reményi riprese contatto con il giovane pianista, che lo seguì in una fortunata tournée attraverso la Germania.

Allo stesso Reményi si deve l'iniziativa di fare incontrare Brahms con Joseph Joachim, un altro grande violinista³: ne scaturì un viaggio a Göttingen, che doveva segnare l'inizio di un sodalizio pubblico e privato destinato a durare una vita, con esibizioni in Germania e all'estero.

Joachim, di due anni più anziano di Brahms, accolse in casa il giovane amburghese con fraterna generosità, dividendo con lui lo studio, le lunghe serate nelle birrerie, e qualche concerto i cui incassi permisero finalmente a Johannes di realizzare un sogno che accarezzava da tempo: prima cioè di trasferirsi ad Hannover con l'amico (il quale assumerà le funzioni di Konzertmeister a corte) Brahms volle fare un viaggio nella valle del Reno, a piedi.

Zaino in spalla e piccozza in mano, iniziò la spedizione, che prevedeva molte tappe: ad ognuna delle quali il giovane nordico sostava, fornito di biglietti da visita di Joachim che gli servivano per presentarsi ai conoscenti del violinista lungo il cammino.

Pochi i ricordi che Brahms ha lasciato di questo viaggio senza storia: ma sappiamo quanto fu intensa l'impressione dell'incantesimo suscitato in lui dalla poesia della regione renana, dove sarebbe tornato spesso.

³ Joseph Joachim (1831-1907). Grande violinista, ammirato in tutta Europa, Joachim esplicò non solo attività solistica, ma anche come capo di un Quartetto divenuto famoso per l'interpretazione delle ultime opere di Beethoven e del repertorio romantico. Insegnante, il suo metodo si diffuse in molti paesi europei. Fu amico di numerosi musicisti dell'epoca, fra cui oltre Brahms, Mendelssohn e Liszt.

Una traccia di quel lungo pellegrinaggio si trova nelle memorie di un suo ospite, tale Wasielewsky, Generalmusikdirektor di Bonn, che così racconta:

«Verso la fine dell'estate ricevetti la visita di un giovane, molto grazioso e con bei capelli biondi, che mi mostrò un biglietto da visita di Joachim... Veniva da Magonza, aveva percorso a piedi la valle del Reno e si presentò con il bastone da viaggio in mano e lo zaino in spalla. La sua freschezza, la sua indole, i suoi modi spontanei, me lo resero subito simpatico... Dopo averlo conosciuto più a fondo, provai naturalmente il desiderio di conoscere il mio ospite anche sotto il profilo musicale. Accettò senza indugio di suonare uno dei suoi lavori ancora inediti, una sonata per pianoforte, la cui qualità rivelò immediatamente un grande talento di compositore.»

Il viaggio durò quasi due mesi, per terminare a Düsseldorf il 30 settembre 1853: una data capitale nell'esistenza di Brahms, perché segnò l'incontro con Clara e Robert Schumann, i quali rimasero folgorati dalla bravura di quel ventenne pianista e compositore.

Per Schumann, allora quarantatreenne e già insidiato dalla malattia che, di lì a poco, avrebbe dato il tragico colpo, si trattò di una entusiasmante scoperta. Non passa un mese che nella rivista "Neue Zeitschrift für Musik" Schumann licenzia un articolo intitolato *Neue Bahnen* (= Nuovi Sentieri) nel quale, nel suo stile grondante di immagini metaforiche (torrente, cascate, onde, arcobaleno, farfalle, usignoli) descriveva in termini appassionati l'avvento del giovane musicista, dandogli il benvenuto «come forte avanguardia combattente». Insomma, una vera e propria consacrazione. Ma, per tornare al Brahms *wanderer*, c'è da osservare che il ritmo dei suoi viaggi non mutò con il successo e i guadagni della maturità; anzi! Basta sbirciare qualcuna delle sue tournées.

Strabiliante fu, ad esempio, il giro delle esecuzioni che se-

guirono l'immediata fortuna del concerto n° 2 per pianoforte e orchestra op. 83; per soddisfare le richieste che giungevano da tutte le parti, Brahms si sobbarcò il seguente *tour de force*: Stoccarda, Meiningen, Zurigo, Basilea, Strasburgo, Baden-Baden, Breslavia, Vienna, Lipsia, Berlino, Kiel, Amburgo, Münster, Utrecht, L'Aia, Rotterdam, Amsterdam, Arnheim, Francoforte sul Meno, Dresda.

Non meno impegnativa fu la tournée che accompagnò la sinfonia n° 4 op. 98; dopo la prima esecuzione a Meiningen sotto la direzione dello stesso autore⁴, Brahms seguì l'orchestra nelle città di Seigen, Dortmund, Essen, Elberfeld, Düsseldorf, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, L'Aia, Arnheim, Krefeld, Bonn e Wiesbaden.

Se a tutto questo aggiungiamo i viaggi che lo portarono non solo attraverso tutta la Germania, ma anche in Austria, Ungheria, Svizzera, Danimarca e Olanda, si può trarre un bilancio eloquente di questo continuo peregrinare.

L'UOMO BRAHMS

Non deve stupire se un personaggio dotato di tanto fisico dinamismo abbia attraversato per lungo e per largo l'Italia, con frequenti soste a Roma.

A meglio comprendere la frequenza delle escursioni italiane del musicista, può giovare un accenno alle sue qualità umane, nelle quali si compendia una personalità che presenta notevoli affinità con i dati più caratteristici della civiltà italiana. Il suo amore per la natura, anzitutto. Ecco come lo descrive una delle sue allieve, l'inglese Florence May:

«Era un gran camminatore e aveva un amore profondo per la natura. In primavera o d'estate si alzava alle quattro o alle cinque e, dopo essersi scaldato da solo una tazza di caffè, partiva

⁴ Era il 25 ottobre 1885: Brahms aveva dunque 52 anni.



La caricatura coglie la silhouette di Brahms nel suo abituale modo di camminare, con le braccia dietro le spalle, come a bilanciare il peso dell'epa

per i boschi per godere della deliziosa frescura del mattino e per ascoltare il canto degli uccelli. Anche con il cattivo tempo trovava sempre qualcosa da ammirare, un motivo per rallegrarsi. "Non la trovo mai triste" mi disse un giorno rispondendo a un'osservazione sull'effetto deprimente di una pioggia incessante; "anche quando piove, scopro un altro genere di bellezza".

Non mancano nell'epistolario di Brahms accenni diretti in tal senso; in una lettera dell'aprile 1857 così scrive al suo amico Joachim: «La signora Schumann parte domani per l'Inghilterra. A me verrebbe da piangere se dovessi andare nel paese delle nebbie ora che tutti gli alberi sono d'un verde meraviglioso.»

E all'amata Clara Schumann⁵, in una lettera da Vienna del-

⁵ Amata? ma sì: che si sia trattato di una *amitié amoureuse* è presso-

l'aprile 1872: «Spero che potremo godere insieme a Baden lo spuntare delle foglie e dei fiori.»

Piccoli, delicati frammenti, che testimoniano un amore idillico per il paesaggio e che determinarono in lui scelte ben precise dei luoghi in cui villeggiare: laghetti svizzeri o austriaci, dimore private preferite agli alberghi, località poste ai margini dei boschi.

Non meno simpatici e accattivanti i suoi tratti personali.

L'amore per il cibo, anzitutto: è un vero buongustaio e non ne fa mistero; se deve presentare in positivo una città da consigliare agli amici, non omette mai di magnificarne le buone trattorie; all'amico Billroth⁶ che sarà suo compagno di molti viaggi e che gli consigliava di lasciare Vienna per trasferirsi a Düsseldorf, risponde così: «Le principali ragioni in contrario sono veramente di natura infantile e le devo passare sotto silenzio. Per esempio le buone trattorie di Vienna...»

È ghiotto e i suoi amici lo sanno; quando si tratta di festeggiarlo per il compleanno, gli spediscono grandi torte o addirittura un pacco contenente aringhe affumicate. Anche per il suo onomastico si vede spesso recapitare dei dolci. E quando è ormai famoso, viene viziato dai ristoranti e dagli alberghi in cui alloggia: come è il caso di Bad Ischl, località da lui prediletta, dove lo chef

ché certo. Di tredici anni più anziana di lui, madre di sette figli, Clara Schumann, rimasta vedova di Robert nel luglio 1856, sopravvivendogli per quarant'anni, trovò in Brahms un amico fedele, delicato, prezioso.

⁶ Brahms conobbe il dottor Theodor Billroth a Zurigo. Più anziano di lui di 4 anni, questo medico era, come Brahms, un tedesco del Nord, nato in un piccolo villaggio dell'isola di Rügen. Verso i trent'anni aveva raggiunto una certa fama come chirurgo, esercitando a Zurigo per un periodo di 7 anni. Dopo di che fu chiamato a Vienna come professore e primario dell'Operationsbildungsinstitut, dove si affermò come uno dei più celebri chirurghi del suo tempo. Infaticabile lavoratore, coltivò molte passioni tra cui la musica.

dell'hotel Kaiserin Elisabeth lo adora e gli dedica menù irresistibili.

Ma i suoi gusti sono semplici; e quando, colpito dai primi sintomi della malattia che lo porterà alla morte a soli 64 anni, dovrà mettersi a dieta, se ne lamenta così: «...desidererei di poter smettere una buona volta di considerare il gulasch come la quintessenza del male!».

Non fa mistero della sua debolezza per la birra o per il buon vino: sono rimaste celebri le goliardiche bevute di gruppo a cui ha partecipato a Tutzing, sul lago di Starnberg, luogo d'incontro di una banda di giovani pittori, scrittori e musicisti che vi si ritrovano durante le vacanze d'estate.

Ma anche se è solo, come a Thun, i clienti del locale Casino lo vedono silenzioso e assorto, in compagnia di un grande boccale di birra e dei suoi interminabili sigari.

Già, il fumo, un'altra sua debolezza.

Se un amico transita per la Francia, deve ricordarsi di portargli dei pacchetti di sigarette Caporal, le sue preferite.

Ma la sua predilezione andava ai sigari; sentiamo, ancora una volta, la testimonianza di Florence May:

«Ebbi spesso la fortuna di ascoltare Brahms e Clara Schumann suonare a quattro mani. Brahms aveva ottenuto il permesso "speciale" di tenere in bocca il suo eterno sigaro o la sigaretta: soprattutto quando attendeva il momento per suonare la sua parte. Ricordo che una volta lo vidi eseguire la *Fantasia cromatica* senza smettere di fumare, passandosi il sigaro da una mano all'altra...».

Ma veniamo al suo fisico; con la maturità aveva perso i lineamenti finissimi, incorniciati da un morbido caschetto di capelli biondi, che avevano incantato gli Schumann e che sono evidenti nell'immagine giovanile qui riprodotta.

Con l'età aveva assunto l'aspetto di una virilità un po' irsuta; di statura leggermente inferiore alla media, di costituzione robu-



Brahms sul podio: la caratteristica figura del musicista si è prestata ad una serie di affettuose caricature

sta, con spalle larghe, sarebbe ben presto diventato corpulento. Era miope e faceva uso frequentemente di un occhietto che portava appeso al collo con un cordoncino nero.

Non era avaro, sebbene portasse gli abiti fino all'estremo grado di usura, ma solo per pigrizia di andare dal sarto. Se faceva del bene, lo faceva di nascosto. Con un tratto tipico del suo umorismo di burbero benefico, quando tornava qualche giorno ad Amburgo per visitare il padre, prima di ripartire nascondeva alcuni biglietti di banca nella vecchia Bibbia di famiglia, e poi da Vienna gli scriveva lettere moraleggianti, esortandolo: «E quando sei in difficoltà, ricorri alla Santa Bibbia, lì troverai sempre aiuto e conforto...».

Infine la barba: un tratto distintivo dell'uomo Brahms, che si è consolidato nell'immaginario collettivo fino a diventare l'emblema della sua "icona". Se l'era fatta crescere una prima volta all'età di 33 anni: era arrivato nella Foresta Nera, quando già tutti gli amici si trovavano sul posto. Aveva fatto sensazione perché, senza avvertire nessuno, era entrato nel salone di Clara con la folta barba che si era fatto crescere in Svizzera e gli amici avevano stentato a riconoscerlo. Di fronte alla sorpresa dei conoscenti, Brahms qualche giorno dopo si tagliò la barba, restando così ancora per una quindicina d'anni.

Ci riprovò più tardi, come testimonia questa sua lettera del settembre 1878: «Ma il peggio è che arrivo con una gran barba! Prepara tua moglie a questo orrore, perché una barba repressa per tanto tempo non può essere bella.»

Dopo di allora non si rase più («Quando si è ben rasati» – sosteneva – «si passa per attori o per preti») e la sua immagine restò fissata in quel modo, anche grazie alle fotografie e alle caricature che lo hanno immortalato col barbone a pieno volto.

I VIAGGI IN ITALIA

Un tale *bon vivant* doveva trovare una particolare affinità con l'Italia: tutto quello che il nostro Paese poteva offrirgli, dal paesaggio ai monumenti, dal clima al cibo, dall'indole degli abitanti al vino, tutto insomma era destinato a creare una congenialità propizia ai frequenti *reisen nach Italien*, durante i quali trovava libero sfogo la sua gioia di vivere.

Se a tutto ciò aggiungiamo la sua eccezionale mobilità, possiamo comprendere come mai appartenga a Brahms il record di viaggi in Italia: primato che rovescia completamente lo stereotipo di un omaccione sedentario perché corpulento.

Il suo lato "privato" ribalta insomma quello "ufficiale" e ci consegna un viaggiatore che setaccia l'Italia da Nord a Sud.

Ben otto sono i viaggi da lui compiuti nel nostro Paese; con

una costante alla quale rimase sempre fedele: quella di viaggiare con amici. Insomma, anche un compagno!

Questa la sequenza:

1° viaggio: 1878

2° viaggio: 1881

3° viaggio: 1882

4° viaggio: 1884

5° viaggio: 1887

6° viaggio: 1888

7° viaggio: 1890

8° viaggio: 1893

un arco temporale di quindici anni, che solo per un banale contrattempo non si prolungò nella primavera del 1896. Brahms si dispose ancora una volta a partire, ma all'ultimo momento il suo amico Widmann, che deve accompagnarlo, non riesce a liberarsi dai suoi impegni.

E siamo a un anno dalla sua morte⁷.

L'interesse per l'Italia partiva, come suol dirsi, da lontano.

Ovvio, anzitutto, che come musicista Brahms conoscesse i compositori italiani; fin dai suoi primi concerti, nei quali si esibiva nelle fantasie (tipiche dell'epoca) su arie della *Norma* piuttosto che del *Guglielmo Tell*, la musica italiana era presente nel suo repertorio; non meno che nella sua biblioteca, dove sono conservate raccolte di Orlando di Lasso, un *Gloria* e la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina, il *Salve Regina* di Rovetta.

Nei concerti da lui diretti è frequente Cherubini, di cui esegue – tra l'altro – l'ouverture dall'*Elisa*, un'*Ave Maria* e il *Requiem in do minore*.

Ma altri indizi vanno, più esplicitamente, nella direzione dell'Italia.

Risale al 1861 un episodio rivelatore. Siamo ad Altona, dove

⁷ Avvenuta a Vienna il 3 aprile 1897.

Brahms è ospite degli amici Hallier; la giovane Julie Hallier così racconta quella serata:

«Gli invitati tardavano ad arrivare. Soltanto alle otto e mezzo furono tutti presenti. Chi arrivò con Clara Schumann? Il famoso Joachim, il nostro caro amico di Hannover, con il viso sorridente e la sua deliziosa cordialità. Dopo i saluti Edward mostrò delle foto fatte in Italia, che Brahms divorò letteralmente...»⁸.

Passano alcuni anni e sentiamo cosa il musicista scrive al suo amico Hermann Levi:

«Il mio tavolo è ingombro di Guide d'Italia, ma penso di non farne nulla fino all'autunno.»

Frammenti, ma eloquenti.

Finalmente, il sogno si avvera.

Siamo nella primavera del 1878: Brahms è reduce da una serie di accoglienze sfavorevoli alla sua *Sinfonia n° 2 in re maggiore* op. 73; a Dresda e a Monaco la composizione colleziona due fiaschi clamorosi. Sentiamo cosa dice il suo biografo Claude Rostand:

«Nessuna reazione da parte di Brahms, il quale del resto è tutto preso da un grande progetto: il primo viaggio in Italia. Simile in questo a ogni uomo del Nord, a ogni tedesco in particolare, Brahms sogna soltanto il sole, il buon caffè, la baia di Napoli, il vino inebriante, le città rinascimentali e tanti spaghetti...»

Nel corso dei viaggi italiani, Brahms mantiene inalterato il suo stile di vita semplice e sereno: niente grandi alberghi, ma piccole locande; no ai ristoranti famosi a favore di esercizi più modesti, dove si abbandona ad autentiche orge di cucina popolare...»

L'eccitazione per questo primo viaggio verso l'Italia trapela dal tono scanzonato con cui annuncia la sua assenza per qualche giorno:

⁸ Il corsivo è mio.



La copertina del libretto de *La Regina di Saba*: il compositore Karl Goldmark, sceso in Italia per assistere alla messa in scena di quest'opera, fu occasionale compagno di viaggio di Brahms

«Il sottoscritto ha l'onore di avvertire i suoi sostenitori che lettere fermo posta lo trovano a Napoli dal 14 al 20 aprile. Dal 20 al...?.. a Roma. Viaggia con Billroth e offre i suoi servigi per scrivere lettere, amputare gambe e ogni altra cosa, servizi a cui accudisce nel migliore dei modi col suo compagno di viaggio. Di che cosa succederà poi non ha la minima idea. Probabilmente sarà di ritorno a Vienna alla metà di maggio.»

Ed effettivamente, l'8 aprile 1878 Brahms e Billroth partono da Vienna, destinazione Napoli via Roma. Ai due si era unito un musicista, Karl Goldmark, diretto in Italia per la messa in scena della sua opera *La Regina di Saba*. Ma una serie di rinvii dila-

zionarono la rappresentazione, sicché fu poi il Teatro Regio di Torino a presentare l'opera in prima italiana il 1° marzo 1879. Dopo alcune recite a Bologna, fu finalmente la volta di Roma tre anni dopo: il melodramma fu allestito al Teatro Apollo il 12 marzo 1882, presente l'autore. Le cronache dell'epoca segnalano che i ruoli di Assad, il favorito del Re Salomone, e di Sulamid, la figlia del Gran Sacerdote, furono assunti da Enrico Barbacani e da Abigaille Bruschi-Schiatti, gli stessi interpreti cioè della prima torinese.

Il Goldmark fu chiamato al proscenio più di trenta volte e tre pezzi furono bissati, tra i quali il preludio del secondo atto. L'opera fu rappresentata per dieci sere. Ho aperto di proposito questo inciso sull'opera di Goldmark, perché mi consente di accennare allo scarso amore di Brahms per il melodramma: tant'è vero che, pur essendosi provato in tutti i generi musicali, compresi i Lieder⁹, egli non si accostò al teatro in musica. Verso l'opera lirica provava una specie di attrazione-repulsione, analoga a quella che sentiva verso l'irrimediabile violazione della *privacy* individuale che è il matrimonio. Amava il teatro, frequentava con assiduità la commedia e il dramma, meno l'opera lirica, le cui sguaiataggini, approssimazioni e ostentazioni gionesche urtavano la sua proverbiale etica del riserbo.

Coerente con questa sua avversione è un celebre aneddoto. Una volta un compositore viennese domandò a Brahms perché non avesse composto un'opera lirica. «La ragione è molto semplice. – rispose Brahms seraficamente – Credo che per poter

⁹ Circa duecento sono i Lieder musicati da Brahms; non ne mancano fra di essi alcuni su testo italiano (tradotto in tedesco), come il Lied *A una violetta*, composto su una poesia di Giovan Battista Zappi, co-fondatore dell'Arcadia, tradotta in tedesco da Hölty; o l'altro, intitolato *La ritrosa*, su una poesia calabrese adattata da August Kopisch.

comporre per il teatro, si debba possedere una buona dose di stupidità. A me manca la giusta dose richiesta.»

Ma torniamo ai nostri viaggiatori. Lasciato Goldmark a Roma, Billroth e Brahms si recarono a Napoli, dove si trattennero per circa una settimana, visitando Pompei, Capri e Sorrento. Tornati a Roma, vi trovarono una primavera meravigliosa. Sentiamo Billroth:

«Così bella come ora, Roma non l'avevo mai vista. In piena primavera, i lillà in fiore, la maggior parte degli alberi in un fresco color verde. Di sera una meravigliosa luna piena. Le ore al Pincio e poi al chiaror di luna al Colosseo sono state bellissime. Brahms è totalmente fuori di sé per l'entusiasmo e la gioia. È un formidabile compagno di viaggio. Oggi di mattina presto l'ho mandato da solo in un paio di chiese per poter scrivere una lettera più lunga a casa. Lui è solito non resistere a lungo senza confidarsi: ...infatti è già qui! Ora si va al Laterano. Brahms ti manda tanti saluti.»

E ancora: «Roma è sicuramente la città delle città; qui si ha la sensazione del più bel godimento della vita come in nessun altro luogo del mondo: e noi lo gustiamo entrambi fino in fondo. Brahms è così preparato sull'Italia, soprattutto sulla storia artistica e culturale, che io spesso resto meravigliato. Lui è ancora animato dall'impulso, come per chi viene per la prima volta in Italia, di conoscere tutto quello che è tipico della nazione, fino al punto... che mangia il terribile pesce cotto più volentieri del buonissimo roastbeef.»

Alla fine di aprile il viaggio di ritorno: si prende la strada di Vienna passando per Firenze e Verona. Il 6 maggio Brahms era già installato a Pörtschach, un altro dei prediletti luoghi di villeggiatura: dunque quella permanenza in Italia durò circa un mese. I due amici furono ampiamente risarciti dalla mancata rappresentazione dell'opera di Goldmark, perché durante il soggiorno romano ebbero modo di assistere alla prima messa in sce-

na romana del *Lohengrin*. Fu ancora il Teatro Apollo ad ospitare il capolavoro wagneriano, andato in scena il 25 aprile di quel 1878.

Leggiamo dalla cronaca che ne dà il Cametti¹⁰:

«Il *Lohengrin* fu la prima opera di Wagner che affrontò il giudizio del pubblico romano e la sua presentazione fu un atto di coraggio da parte del direttore e dell'impresario¹¹, in quel tempo in cui ferveva la lotta fra i sostenitori della musica italiana e gli *avveniristi*. Lo spettacolo fu offerto, come al solito, con la massima cura, e venne scritturato appositamente il tenore Nachbaur, mai venuto in Italia. Ai primi di aprile si era ammalato il direttore d'orchestra Luigi Mancinelli e così la direzione del *Lohengrin* fu affidata ad Amilcare Ponchielli, che era all'Apollo in compagnia della moglie, la prima Elsa romana. L'opera ebbe un successo reale, superiore ad ogni aspettativa. Al primo atto furono bissati il preludio, il quintetto e il coro preghiera; al secondo atto il duetto fra Federico e Ortruda: anzi della stretta si voleva il *ter!* Grandi applausi ottennero poi i brani principali, il racconto di Elsa, l'arrivo del cigno, il canto di Lohengrin e il grandioso finale del primo atto; l'aria di Elsa e il duetto con Ortruda e l'imprecazione di questa; il coro di nozze, il duetto fra soprano e tenore, il racconto di Lohengrin...»

Rientrato in patria Brahms fa un provvisorio bilancio di questo suo primo viaggio in Italia, così scrivendone all'amico Joachim:

«Sono di nuovo rimasto in Carinzia; esco sempre malvolentieri dall'Austria: a meno che non mi abitui all'Italia. Il mio recente viaggio di prova in quel paese è stato splendido. Ma spero che sia stato solo un viaggio provvisorio e di farne la prossima volta, e presto, uno meno fuggevole.»

¹⁰ A. CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, 1938

¹¹ L'impresario era il "mitico" Vincenzo Jacovacci.

Ma quel primo viaggio, benché "di prova" e "provvisorio" doveva riservargli un'altra soddisfazione, di quelle destinate a durare nel tempo: l'aggregazione all'accademia di S. Cecilia, deliberata in quel medesimo 1878.

La cooptazione fra i membri della gloriosa Istituzione romana era stata particolarmente attenta verso l'area germanica: nel 1872 era toccato ad Hans von Bülow, negli anni successivi fu la volta di Philipp Spitta, musicologo di fama internazionale noto soprattutto per la sua opera biografica su Bach, e poi di Joseph Joachim, tanto caro al nostro Johannes.

Quel viaggio, infine, era risultato così bello e rivelatore per entrambi, che anche al ritorno continuarono a riviverlo nella memoria con gioia e nostalgia. Nell'epistolario dell'amico Billroth cogliamo quest'altra rimembranza:

«È stato un giorno meraviglioso sui Colli Albani. Siamo andati da Albano fino al Monte Cavo passando per Ariccia, Genzano, Nemi, Rocca di Papa fino giù a Frascati. Questa è sicuramente una delle più belle passeggiate che si possano fare nel mondo. L'aria era rinfrescata per la pioggia del giorno precedente, nessuna traccia di polvere offuscava il piacere. La vista sul mare era tanto libera quanto quella sull'Appennino coperto di neve. La fresca aria primaverile, dal profumo di ciclamini, di reseda, fiori d'acacia, fiori d'arancio. Tutti i nostri alberi dal nuovo fogliame giallo chiaro, tra cui gli ulivi, le querce, i cipressi nei loro colori bizzarri verdazzurro e verde scuro. Di più belli non se ne possono incontrare. Io non avevo mai visto l'Italia così bella, intrisa del nuovo sapore di primavera. Brahms è un compagno di viaggio eccellente, così pieno di calda sensibilità per tutto ciò che è bello, e sempre di buon umore. Visitiamo quasi tutto a piedi e ci troviamo bene insieme.»

Si sarà notato – e lo si noterà anche in seguito – che questi come i successivi spostamenti di Brahms hanno trovato un'eco dettagliata nelle memorie o nell'epistolario dei suoi compagni di

viaggio. Il fatto è che il musicista era particolarmente restio a “perder tempo” con la corrispondenza: e se vi era in qualche modo costretto, le sue lettere sono generalmente molto brevi.

Un’eccezione in tal senso rappresentano le missive che scrive a Clara nel corso del suo secondo viaggio in Italia, quello del 1881.

Dopo le consuete tappe strada facendo (Firenze, Pisa, Siena, Orvieto: da quest’ultima città Brahms si congeda con difficoltà, tanto forte era l’incanto che provava nell’ammirarne il Duomo) Brahms e Billroth giunsero a Roma il 3 aprile di quell’anno.

Non perdono tempo, se è vero che «rinfrescati dal viaggio, poi subito sul Pincio al tramonto. Brahms è rallegrato da tutto».

Rientrato in albergo, il musicista scrive di getto una lettera insolitamente lunga a Clara, dalla quale ragioni di brevità mi impongono di stralciare solo alcuni passi:

«Penso a te spessissimo e vorrei che tu potessi godere di persona le sensazioni che si offrono qui agli occhi e al cuore. Se tu stessi per un’ora sola davanti alla facciata del duomo di Siena saresti felice e penseresti che vale la pena di fare un viaggio apposta. E poi entri e sul pavimento e in tutta la chiesa non c’è un angolino che non sia altrettanto incantevole. E l’indomani a Orvieto, devi ammettere che questo duomo è ancora più bello. *E immergersi, ora, nella città di Roma, è una voluttà da non si dire.*»¹².

E in un altro passo della lettera:

«Eccoti il mio indirizzo: Hotel Orient, via del Tritone¹³. Ci ripasso di sicuro al ritorno e penso di trattenermi di nuovo qualche giorno.

¹² Il corsivo è mio.

¹³ L’Albergo d’Oriente, segnalato dalla Guida Monaci fin dal 1874, si trovava al n° 6 di via del Tritone; gestito da un tal Donzelli, nel 1875 aveva cambiato il nome in “Albergo d’Oriente e della Scandinavia”.

Dovresti proprio stabilire fin da ora con Elise di fare, in ogni modo, un viaggio in Italia in autunno e poi, sperabilmente, un secondo la prossima primavera! Credo che la primavera sia la stagione migliore e non c’è tanta gente che viaggia come in autunno. In quanto a noi, andiamo incontro alla stagione più bella, è ancora presto e tutto comincia a germogliare soltanto ora. Non puoi nemmeno immaginare tanta bellezza e non hai che da darti da fare per godertela in tutta calma. L’anno prossimo devi tenerti libera per la fine di marzo, allora potrò viaggiare al vostro seguito: sarò diventato un esperto dell’Italia e potrò esservi utile.»

Ma cediamo ancora una volta la parola a Billroth:

«...Raramente andiamo insieme in strada. Brahms, il più giovane, sempre davanti, sempre divertente, sempre intento a curiosare da tutte le parti e scherzando su tutto; a 10-15 passi indietro seguo io, un po’ più lento... Sosta e riunione agli angoli, preparazione con la piantina della città. Brahms va totalmente pazzo per la lingua italiana: ha studiato per mesi la grammatica e ha imparato i verbi irregolari; solo raramente trova la parola di cui ha bisogno al momento giusto e mi guarda stupito per la mia eloquenza, quando butto fuori le mie parole con grande audacia».

Ed ora qualche dettaglio gastronomico:

«I nostri pasti? A base di maccheroni, risotto e cotolette: quando mangiamo a sazietà e beviamo molto Chianti, raramente spendiamo più di 5 lire comprese le mance.»

Insieme setacciano le trattorie romane, per fare una seconda edizione del... Bädeler. Sappiamo che i loro punti di ristoro preferiti erano il Caffè degli artisti e il Caffè del genio¹⁴.

E poi, le consuete camminate. Tra le molte che il suo compagno di turno, Widmann, ha annotato, ce n’è una memorabile:

¹⁴ Locali entrambi siti in Via Due Macelli, il primo attivo dal 1873 e il secondo dal 1871.

«Anche a Roma camminammo molto a piedi; ricordo particolarmente un giro pomeridiano molto stressante attraverso la lunga Via Appia, durante il quale ebbi paura per il mio amico, poiché lui, secondo la sua abitudine preferita, anche stavolta portava il cappello in mano: sotto il caldo sole cocente e per lo sforzo della camminata sulla polverosa via funeraria, la sua testa cominciò a bruciare in modo sempre più forte. In una modesta locanda trovammo per fortuna un po' di vino bianco locale, che lo rimise al mondo.»

Dopo una settimana, partono per Messina passando per Napoli. Taormina, Agrigento, Palermo e il 20 aprile sono di nuovo a Roma. E da qui Brahms scrive un'altra, entusiastica lettera a Clara, nella quale così sintetizza la sua esperienza:

«Del mio viaggio ci sarebbero da raccontare solo impressioni straordinarie, ma mi manca il tempo, e anche la capacità di scriverne».

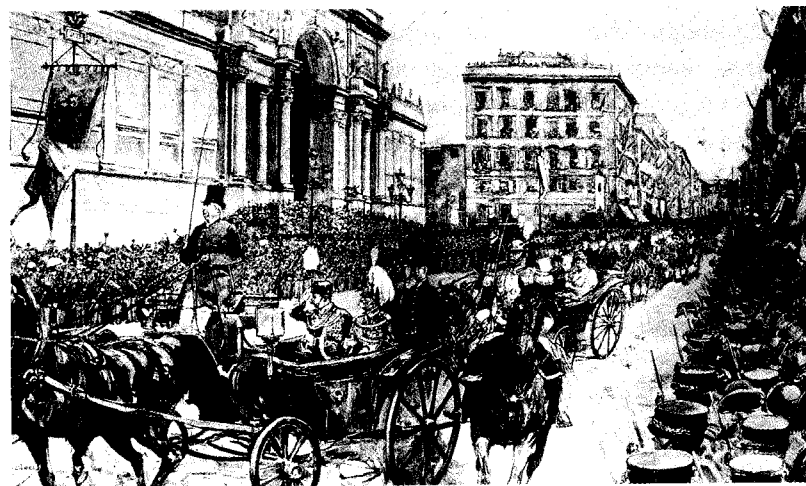
Ragioni di brevità suggeriscono di non registrare tutte le tappe dei successivi viaggi, soprattutto quelli del 1882 e 1884, circoscritti all'Italia del Nord.

Converrà invece sostare per un attimo sul viaggio del 1887, compiuto assieme a due nuovi compagni, Theodor Kirchner e l'editore Simrock, che il Nostro considera come "novellini" e ai quali quindi impartisce una serie di istruzioni che scaturivano dalla sua ormai consolidata conoscenza del bel Paese. Sentiamolo:

«Per un viaggio così breve e frettoloso, più di 20 franchi a persona e al giorno. E banconote di piccolo taglio.»

Come vestirsi? «Un vestito leggero, ma con il soprabito, con il plaid. Di mattina nelle varie chiese e gallerie fa freddo, di sera siederemo spesso su vetture aperte».

Non manca una lista degli alberghi consigliati: «A Venezia, l'Albergo Bauer e Grünwald; per Firenze, l'albergo Rossini. A Verona, l'albergo Cola.»



Un'immagine di via Nazionale durante la sfilata del corteo per i festeggiamenti indetti in occasione delle nozze d'argento dei Sovrani italiani; Brahms vi assisté: era il 1893, l'anno dell'ultimo suo viaggio a Roma

Il tour comprese stavolta le grandi città del Nord e del Centro: Vicenza, Verona, Venezia, Bologna, Firenze, Pisa, Genova e Milano.

A Bologna non riuscì a Brahms, come faceva di solito, di mantenere l'incognito: c'era infatti in città una grande mostra musicologica, visitata anche da musicisti tedeschi, che naturalmente lo riconobbero subito.

Saputo della presenza del musicista, il direttore del locale Conservatorio, Martucci, inviò all'albergo Quattro Pellegrini – ove Brahms soggiornava – un suo biglietto con la richiesta di una visita di cortesia.

Ci è stata tramandata la scena di quell'incontro, al quale presenziò l'amico di Brahms per fare da interprete (il musicista sapeva leggere bene l'italiano, ma non era in grado di sostenere una conversazione).

Il giovane Martucci¹⁵ appena entrò fece quasi un inchino davanti al maestro tedesco e gli baciò la mano, anche se Brahms oppose resistenza. Dopo di che cominciò a descrivere con vivacità come aveva eseguito a Napoli la seconda sinfonia di Brahms, passando poi alle composizioni di musica da camera, che sembrava conoscere assai bene a memoria. I fatti dimostrarono in seguito che quella di Martucci per Brahms non era una infatuazione effimera: egli fu il direttore italiano che più si prodigò per la diffusione della musica del maestro amburghese in Italia. Anche grazie a quell'incontro, Brahms serbò un bellissimo ricordo di quel viaggio; ne offre testimonianza eloquente in quali termini ne parla alla sua amica Clara:

«Anche questa volta in quel paese meraviglioso che è l'Italia non ho fatto che pensare a te con tanta nostalgia. Desidererei tanto che tu potessi avere altrettanta energia per questo immenso godimento, quanta ne hai per la tua arte. Non conosco nessuna che potrebbe godere di tutto con tanta felicità e così appieno come te – se il fisico non vi si opponesse.

Anche questa volta sono stato favorito da un tempo primaverile, meraviglioso, dolcissimo; il nostro giro turistico sarebbe stato troppo gravoso per te, ma se tu avessi potuto passare quelle belle settimane a Firenze per esempio, non esiste felicità più grande.

Il nostro viaggio ci ha portato a Verona, Vicenza, Venezia, Bologna, Firenze, Pisa, Milano e infine qui, attraverso il Gottardo. Non c'è stato giorno che non sia stato per me colmo di bellezza...»

¹⁵ Giuseppe Martucci (Capua, 1856-Napoli, 1909) pianista e direttore d'orchestra. Dal 1886 al 1902 fu direttore del Liceo Musicale di Bologna e maestro di cappella in S. Petronio, attività che non gli impedì di prodigarsi nel divulgare musiche sinfoniche e teatrali di compositori tedeschi: fu infatti il primo a dirigere e presentare in Italia il *Tristano e Isotta* di Wagner (Bologna, 1888).

Quanto alla musica italiana, abbiamo visto quanto Brahms la ammirasse; però, refrattario come si professava verso l'opera lirica, non risulta che durante le escursioni italiane si sia recato a teatro: unica eccezione, come abbiamo visto, una recita di *Lohengrin*; già il fatto che le rappresentazioni teatrali nelle città italiane cominciavano molto tardi, protraendosi spesso oltre la mezzanotte, bastava a scoraggiarlo, abituato com'era anche durante i viaggi ad alzarsi la mattina presto, di solito prima delle cinque. Ma stimava moltissimo Verdi e Rossini ed anche in proposito la memorialistica ci ha consegnato due simpatici aneddoti. Quando Hans von Bülow si pronunciò negativamente nei confronti del *Requiem* di Verdi, Brahms andò in un negozio di spartiti, si fece dare la riduzione per pianoforte e la lesse da cima a fondo. Appena ebbe finito, disse: «Bülow ha fatto una figuraccia epica, solo un genio può scrivere qualcosa di simile.»

Quanto a Rossini, dalle memorie di un suo compagno di viaggio risulta che, transitando nei pressi di Pesaro, Brahms ebbe a dolersi che il treno non si fermasse in città; sicché, per rendere omaggio al compositore, costrinse tutti i suoi compagni di viaggio a cantare le arie dal *Barbiere*; «per fortuna», commenta l'amico, «che nello scompartimento eravamo soli!»

Un salto al 1893, e siamo all'ottavo e ultimo viaggio verso la penisola che tanto ha amato. Lo accompagna un bel gruppetto di amici, con i quali Johannes ha voluto sfuggire alle cerimonie che si preparavano in Germania per il suo sessantesimo compleanno.

Diretti in Sicilia, fanno la tradizionale sosta a Roma; e qui si trovano nel bel mezzo dei festeggiamenti indetti per le nozze d'argento dei Sovrani italiani, ai quali partecipa l'imperatore Guglielmo II.

La città espone le bandiere dei due paesi: e tutti inneggiano all'amicizia italo-tedesca.

Brahms è frastornato da quella confusione e suggerisce ai

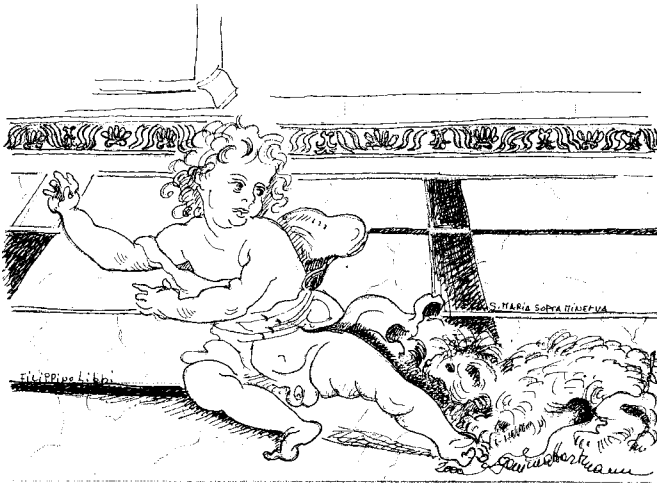
Il soggiorno romano dell'abate Domenico Salvati di Todi

FILIPPO ORSINI

suoi amici di allontanarsi dalla folla in festa; ma, riferiscono i testimoni, sul suo volto risplendeva un sorriso, certamente ispirato al pensiero di quell'affratellamento popolare italo-tedesco.

Viene in mente, irresistibile analogia, il soggetto fissato dal pittore nazareno Overbeck in un suo celebre quadro, intitolato *Italia e Germania*: due figure femminili, teneramente rivolte l'una verso l'altra, quali allegoria della loro amicizia. Nel commentare il suo dipinto, Overbeck ebbe a dichiarare: «..Infine, se vogliamo dirlo in termini più generali, vi è inteso l'anelito che costantemente attira il Nord verso il Sud per la sua arte, la sua natura, la sua poesia.»

Analoghi i pensieri di conciliazione fra due civiltà che Brahms esprime ai suoi compagni; ed è questo l'attimo scelto per congedarci da lui: egli intravedeva in quel tripudio popolare l'espressione di una sintesi culturale, artistica e politica che rappresentava per lui l'esito compiuto di un amore verso il nostro Paese che, come abbiamo visto, ha acceso di gioia le sue più belle stagioni di turista.



L'abate Domenico Salvati nacque a Stroncone il 4 ottobre 1741 da Filippo Antonio di professione gabelliere ed appartenente alla piccola nobiltà di quella Terra¹. Fu subito indirizzato verso la carriera ecclesiastica sebbene molto incerta fosse la sua vocazione. Fu mandato prima nel seminario di Terni per poi studiare filosofia nel convento di San Francesco di Stroncone ed in ultimo nel seminario di Narni, dove nel 1763 ricevette l'ordinazione sacerdotale dal vescovo della città Prospero Celestino Meloni. Lo stesso anno ottenne l'incarico di precettore in casa Paolucci a Narni.

La città umbra però non soddisfaceva le smanie mondane dell'abate. Egli fu uomo del suo tempo, la sua inclinazione naturale fu quella di allontanarsi dalla modesta vita familiare e la sua irrequietezza, il vivo e pronto ingegno, la pratica furberia paesana, un buon grado di cultura uniti all'indubbio fascino esercitato sulle donne, ne facevano il tipico esempio di abate del Settecento.

¹ Sul personaggio e la sua cronaca manoscritte L.LEONIJ, *Brigantaggio, capitolazione, saccheggio di Stroncone nell'Umbria. Relazione di don Domenico Salvati*, in *Archivio Storico Italiano* XXVI (1877), pp.43-48; G. MAZZATINTI, *Dall'autobiografia del canonico Domenico Salvati*, (1796-1815), in *Archivio Storico del Risorgimento Umbro* I (1905), fasc.1-2; F. MANCINI-B. MAIER, *Domenico Salvati abate viaggiatore e avventuriero del secolo XVIII*, in *Bollettino della Deputazione di Storia patria dell'Umbria*, LVII (1960), pp.11-37.

Il 31 dicembre del 1768 partì da Narni, con il corriere di Todi, diretto a Bologna. Giunto a Todi trovò riparo nella locanda di Antonio Coarello e a causa del tempo piovoso rimandò la partenza per Bologna. Nella locanda ebbe un fortuito incontro con il canonico Giovanni Battista Alvi, patrizio tuderte, che gli propose di fare da precettore ai suoi dodici nipoti. Da questo momento ha inizio la stesura del suo preziosissimo diario manoscritto redatto sotto forma di cronaca².

La lettura delle cronache dell'abate riguardanti il periodo di permanenza a Todi offre la possibilità di analizzare da vicino la quotidianità aristocratica in una prospettiva ironica, disincantata, spesso cruda ma comunque sempre realistica e priva di ogni idealizzazione. Al precettore Salvati che, sebbene di modeste origini, aveva un'ottima padronanza delle regole nobiliari, è affidato il compito di educare i giovani delle famiglie di Todi non tanto alla filosofia o alla retorica quanto piuttosto a conoscere i meccanismi e acquisire la coscienza delle regole della ritualità aristocratica.

Il suo ingresso nei circuiti relazionali della nobiltà tuderte fu una vera e propria deflagrazione: giovane, vitale e sanguigno, seppe calamitare gli sguardi e le attenzioni delle giovani figlie dei padroni di casa e delle loro madri. Divenne ben presto il punto di riferimento di ogni occasione mondana e di divertimento per tutta la nobiltà cittadina. Seppe eccitare l'aristocrazia al gioco del faraone, della zecchinetta e del bigliardo, che rappresentarono la sua principale fonte di guadagno. Nel corso dei molti anni trascorsi a Todi uno dei momenti più attesi era il carnevale che lo stesso abate, per oltre un ventennio, si adoperò a rendere ancor più frizzante organizzando operette e commedie in musica nei salotti dei palazzi cittadini.

² Una copia di questa cronaca manoscritta è a Todi, Biblioteca Comunale, *Fondo Codici*, 207.

Altro momento topico era l'inizio della stagione della villeggiatura, la così detta *ottobrata*, quando dai palazzi le famiglie si spostavano per raggiungere le ville di campagna. Spostamenti che nonostante la relativa vicinanza da Todi prevedevano un gran dispiegamento di forze: la servitù, gli innumerevoli bagagli, le carrozze, gli animali "da grembo" e quant'altro di effimero potesse ricostruire una temporanea corte incentrata sul rito delle conversazioni e della caccia alle palombe. Le sue smanie non si esaurivano solamente in città con le feste, le villeggiature e il gioco ma avevano un respiro nazionale, con viaggi attraverso l'intera penisola da Napoli a Torino a Venezia e Roma, sfruttando la fitta rete di conoscenze di nobili tuderti dislocati in varie città d'Italia.

Scrivendo l'abate nella sua cronaca: «Dopo circa tre mesi di dimora in Napoli avendo goduto tutte le sorti dei divertimenti, ringraziai i miei amici che tanto mi avevano favorito e con un legno partii alla volta di Roma. Dopo tre giorni giunsi a Piperno, primo luogo dello stato romano dove alloggiavo presso l'amico don Vincenzo Castrilli conosciuto a Todi e la mattina appresso proseguii il viaggio per Roma. Arrivai a Roma il primo febbraio 1769. Intesi preparato un carnevale brillantissimo, nei teatri tutte musiche con intermezzi di ballo, nei palazzi dei principi accademie e feste di ballo e dappertutto divertimenti. Ogni giorno si vedevano correre forestieri da tutte le parti. Una sera fui condotto da un mio amico ad una accademia, qui feci stretta amicizia con una signorina da pochi giorni sposa di un marito assai geloso. Questa volle in tutti i conti che il giorno appresso andassi da lei in ora però in cui il marito non era solito tornare mai a casa. Procurai di compiacerla ed appena arrivato a casa sua mi obbligò a mascherarmi seco lei. Andai a trovare una sediola scoperta tirata da un solo cavallo che noleggiai per soli sei paoli, guidandola da me stesso. Ci mascherammo ambedue ed usciti per il corso vi passeggiammo molte volte. Approssimatasi l'ora che il

marito ritornava a casa sicchè convenne riaccompagnarla alla sua abitazione. Io non ero molto pratico nel guidare e in una voltata ebbi la disgrazia di ribaltare e l'amica cadde a bocca avanti.

Vedendo il sangue uscire sotto la maschera, la credetti rovinata, ma levatasi la maschera trovai che aveva urtato il naso e che si era fatta una piccola ferita sulla guancia. La feci sul punto lavare con un po' di vino e rimessala in sedia la condussi in casa. Me ne partii di volo per non essere riconosciuto da alcuno, tanto più che credetti ritornato il marito e da quel giorno in poi non la vidi mai più. Frequentavo in prima sera molte conversazioni di bella gioventù e con queste s'andava ai teatri, ora con alcune ora con altre, e terminato il teatro ogni sera s'andava in truppa a cena all'osteria. Pagavano sempre i soli uomini. Alla metà del carnevale quando tutta Roma era in moto per i continui divertimenti ed allegrie, morì Papa Rezzonico, sicchè furono chiusi tutti i teatri e sospesi tutti i divertimenti e pochi giorni dopo entravano i cardinali in conclave per l'elezione del nuovo pontefice che poi fu eletto nella persona di Ganganelli.

Volevo subito partire ma si sparse la voce che a giorni veniva a Roma l'imperatore Giuseppe I a visitare il fratello Leopoldo Granduca di Toscana che da più giorni trovavasi alloggiato a Villa Medici. Difatti fu la verità perché si videro in tutta Roma grandi preparativi in special modo nel palazzo Doria, dove centinaia di artefici lavoravano giorno e notte per ridurre il cortile in una bellissima sala per dare in essa un sontuoso rinfresco agli augusti sovrani. Pei primi di aprile dell'anno suddetto 1769 l'imperatore arrivò in incognito e andò a smontare da suo fratello a Villa Medici. Entrò a Roma in un calessaccio tirato da due pesimi cavalli che nessuno l'avrebbe mai supposto e passò in mezzo a tanta nobiltà e popolazione che lo stavano aspettando con tanto desiderio per fargli la corte da lui meritata.

Due giorni dopo l'arrivo di questo gran signore, il principe Doria dette in questa gran sala improvvisata una festa da ballo ai

nominati sovrani con l'invito di tutti i principi e le principesse, nobili romani, titolati e nobiltà forestiera, fra la quale ebbi la sorte di essere annoverato ancor io unitamente al signor conte Francesco Francisci di Todi, ed entrammo nel gran cortile in una carrozza tirata da quattro cavalli. Il cortile era illuminato a giorno con migliaia di lumi a cera. Nella gran sala si videro tre steccati chiusi, uno separato dall'altro, con molte orchestre di ogni sorta d'istromenti. Nel primo steccato si videro l'imperatore con il fratello e principe e principesse romane. Nel secondo tutti i nobili romani e titolati, nel terzo tutta la nobiltà forestiera. Vi fu un rinfresco generale d'ogni sorta di gelati trattati tutti in argento. Venticinque erano i credenzieri e duecento coloro che dispensavano, colpo d'occhio simile non è possibile vederlo mai più. I sovrani partirono dal festino alle ore otto di notte italiane e il festino terminò la mattina appresso al levare del sole. Spese il signor principe Doria per dare questa gran festa da ballo in tutto e per tutto venticinquemila scudi.

Continuai per trattenermi qualche giorno a Roma e la sera andavo in conversazione a Ripetta dalla signora contessa Fagnani da me conosciuta anni prima a Todi. Qui era gran conversazione di dame e cavalieri tra i quali era il signor Titta Borghesi che tagliava ogni sera a Faraone, ed una sera vinsi sopra li ottanta scudi senza che nessuno se ne avvedesse, si per il banco ricco che per il numero dei giocatori. Il giorno appresso trovandosi in Roma la signora contessa Elena Francisci di Todi, volle condurmi ad uno spozalizio a Frascati ed alloggiammo in casa Senni, una delle prime nobili famiglie di quella città. Qui entrò la sposa, però non ricordo di quale famiglia fosse. Avemmo gran trattamento e gran festa da ballo con intervento di molta nobiltà. Tre giorni soli ci trattenemmo, ed in questo tempo non si fece che divertirsi e girare in carrozza per tutte le ville di Frascati. Gli amici perché non partissi da Roma mi procurarono una cappellania in casa Barberini con la provvigione di scudi otto al mese, serven-

do con un altro cappellano alternativamente. Io però li ringraziai essendomi molto a cuore li miei cari todini ove ricevevo una infinità di distinzioni. Il giorno 17 maggio del 1769 partii da Roma con un legno per Todi.»

Sull'Aventino passeggiando tra i ricordi
**Merton e De Falla e l'incontro
con Dio a Santa Sabina...**

ARCANGELO PAGLIALUNGA



Nel lontano 1933 Thomas Merton poeta e scrittore e, poi, dopo la conversione, frate trappista nel Kentucky, venne a Roma.

Anni prima era venuto il grande musicista spagnolo Manuel De Falla.

L'uno e l'altro vissero una grande esperienza religiosa a Santa Sabina all'Aventino: il primo ritrovò Dio, il secondo s'abbandonò ad una lunga preghiera. Di queste e di altre cose intendo parlare... ma andiamo per ordine.

Se c'è un posto a Roma dove si possono portare a passeggio l'anima e i pensieri, è proprio l'Aventino: l'Aventino con i suoi silenzi, le sue solitudini, i fiori e i profumi di Valle Murcia, le sue chiese, come Santa Prisca con il suo misterioso "mitreo" nel sottosuolo; Sant'Anselmo dove si trasmette dai benedettini la più bella tradizione del canto gregonano e, appunto, Santa Sabina così luminosa, così splendente, chiesa cara ai giovani sposi per le loro nozze (e sembra ci vogliano prenotazioni per il rito addirittura un anno prima) e nelle sue navate crea un'aura mistica il canto di monaci domenicani che risiedono nell'antica casa dove soggiornò San Domenico che, qui, incontrò San Francesco.

Una pietra indica il luogo dove il Santo fondatore dei domenicani si prostrò a terra in lunga preghiera con le braccia aperte in forma di croce.

Thomas Merton era venuto a Roma con tutti i suoi dubbi, con

tutte le sue incertezze, con la sua voglia di polemizzare anche con Dio. Poi, però, dopo essersi perduto tra le rovine del Foro e al Colosseo e dovunque c'era un residuo delle antiche storie, incominciò ad interessarsi alle Chiese, a cominciare da Santa Maria Antiqua.

Gli diede un brivido all'anima una certa immagine gigantesca di Cristo e i mosaici a Santa Pudenziana, e a Santa Prassede... Fu un lungo itinerario che lo portò dall'arte, alle preghiere, alla fede, l'approdo alla quale avvenne a Santa Sabina, appunto, in una mattinata di silenzio e di pensiero.

Riportiamo, dunque, il suo racconto a partire dalla "presenza viva del padre defunto" che sperimentò nella stanza d'albergo di Piazza Barberini: «Egli è come se mi avesse comunicato, senza parole, una divina luce interiore nelle condizioni della mia anima, sebbene non fossi neanche sicuro di avere un'anima. La sola cosa che mi pare moralmente certa è che fu una grazia vera. Se solo l'avessi accettata, la mia vita sarebbe stata, negli anni che seguirono, ben diversa e molto meno miserabile».

Ed ecco la narrazione della sua mattinata Santa Sabina:

«Prima d'allora non avevo mai pregato nelle chiese che visitavo. Ma ricordo il mattino che segnò quell'esperienza. Ricordo di esser salito, sotto il sole primaverile, sull'Aventino deserto con l'anima straziata dalla contrizione, ma straziata e pulita, dolente sì, come in seguito ad una operazione che risana, come quando un osso spezzato viene rimesso a posto. Ed era una vera contrizione perché non credo sarei stato capace di provare una semplice afflizione, dato che non credevo nell'inferno».

«Andai a Santa Sabina, la chiesa di Domenico. E fu una esperienza carissima, qualcosa che equivaleva ad una capitolazione, a una resa, ad una conversione, contrastata anche, persino, quando entrai nella Chiesa senza altro scopo che quello di inginocchiarmi a pregare Dio».

«Di solito – così prosegue il racconto – non mi inginocchia-

vo mai in quelle chiese e non prestavo attenzione alcuna né ufficiale né formale a Colui che possedeva quelle cose. Ma quella volta presi l'acqua santa alla porta, andai dritto verso l'altare, mi inginocchiai e lentamente, con tutta la fede che avevo in me, recitai il Padre Nostro...».

«Mi pare quasi incredibile – scrive ancora – che mi limitassi a ciò, perché ancora serbo il ricordo della esperienza che fu tale da suscitare in me una mezz'ora di lacrime e di appassionata preghiera. Ma non si può dimenticare che da parecchi anni non pregavo».

A questo punto Merton fa una cunosa osservazione: «Una cosa che i cattolici non comprendono nei riguardi dei convertiti è il terribile e angoscioso imbarazzo che questi provano nel pregare pubblicamente in una chiesa cattolica. Ci vogliono fatiche enormi per vincere la strana sensazione che tutti ci guardano, che tutti ci giudichino come pazzi o ridicoli. E quel giorno in Santa Sabina, sebbene la chiesa fosse quasi deserta, traversai il pavimento di corsa con il folle timore che una piccola vecchietta mi seguisse con occhio sospetto...».

Ma torniamo alla parte finale che racconta di quella giornata memorabile per la sua anima: «Pregai, poi visitai la chiesa, passai in un locale dove si trovava un quadro del Sassoferrato e misi la testa fuori da una porta che dava su un minuscolo e semplice chiostro dove il sole splendeva su una pianta d'arancio».

«Poi uscii all'aperto con la sensazione di essere rinato, attraversai la via che costeggia i prati della periferia verso un'altra chiesa deserta dove però non osai pregare per paura dei muratori sulle loro impalcature. Sedetti su un muricciolo in pieno sole e gustai la gioia della mia pace intima, pensando tra me come sarebbe mutata la mia vita e come sarei diventato migliore».

Ecco, ora, la pagina dell'addio a Roma: «Col cuore colmo di tristezza salutai in Piazza Barberini il grande viale in curva che vi sfocia, i giardini del Pincio e, da lontano, la cupola di San Pie-

tro e Piazza di Spagna, ma soprattutto mi pesava il pensiero di lasciare le mie chiese predilette, San Pietro in Vincoli, Santa Maria Maggiore, San Giovanni in Laterano, Santa Pudenziana, Santa Prassede, Santa Sabina, Santa Maria in Cosmedin, Santa Maria in Trastevere, Santa Agnese, San Clemente, Santa Cecilia...».

E così prosegue: «Il treno lasciò il Tevere, scomparvero la piccola piramide e i cipressi del cimitero inglese dove sta sepolto Keats. Ricordai un'allusione di Plauto a una grossa montagna di rifiuti e di cocci che si trovava un tempo in quella parte della città. Poi arrivammo alla pianura deserta che sta tra Roma e il mare. In fondo si drizzavano San Paolo e i colli che nascondevano la trappa delle Tre Fontane».

«Ah Roma – dissi in cuor mio – ti potrò mai rivedere?». Non la rivide più.

Il suo libro “La montagna dalle sette balze” che in anni lontani don Giuseppe de Luca ci fece conoscere ed elogiò con parole straordinarie e dal quale abbiamo desunto il resoconto di una grande esperienza spirituale romana, descrive il lungo itinerario di fede, di pace, di meditazione che Merton percorse nel monastero di Nostro Signore di Getsemani nel Kentucky, col nome di Fratel Louis, cui seguì una lunga peregrinazione nel mondo per predicare pace e fraternità tra le religioni e gli uomini. La morte lo colse in Estremo Oriente.

Ed eccoci al ricordo di Manuel De Falla e alla sua visita a Santa Sabina. Vi andò, appunto, con Guido M. Gatti musicista e musicologo. Ambedue erano venuti a Roma su invito dell'americana Signora Coolidge, mecenate di compositori e suscitatrice di manifestazioni musicali. Riuniva compositori e studiosi all'“Hotel de Russie” presso Piazza del Popolo per fare il punto sulla sua attività. Racconta Gatti:

«Fui presentato a De Falla da Casella che suggerì all'amico spagnolo di servirsi di un giovane e sconosciuto per evadere dal dorato carcere dell'“Hotel de Russie”. E una mattina, usciti nel-

le prime ore come due colleghi ali in fuga, accompagnai il maestro a Santa Sabina che egli aveva indicato come prima meta del suo pellegrinaggio, forse per il ricordo del suo conterraneo San Domenico che vi aveva trascorso una parte della sua vita».

Lungo la strada – «allora a Santa Sabina si arrivava attraverso anguste vie in salita, chiuse tra muri e conventi» – il Maestro parlò di argomenti musicali; dei canti gitani disse che in essi ritrovava anche il grido di certi venditori romani, poi dette giudizi poetici su certi giovani musicisti come Roland Marinel e la pianista Marcella Meyer.

«Finalmente si arrivò alla chiesa immersa ancora nella penombra dell'oscurità».

«Ad un certo punto mi accorsi che De Falla non mi seguiva più. E quale non fu il mio stupore scorgendolo prono sul pavimento, accanto alla grande pietra tombale al centro della chiesa, con le braccia aperte come su di una croce. Rimase immobile in quella posizione per un tempo che mi sembrò lunghissimo e, quando si rialzò e venne verso di me, mi apparve ancora più piccolo, diafano, scarno con il viso di uno di quei monaci che Zurbaran ci ha fatto conoscere nei suoi quadri e che sembrano riflettere la luce di una nuova costante volontà di martirio».

Questa la conclusione del racconto: «Sono passati tanti anni durante i quali ho avuto occasione di rivedere altre volte Manuel De Falla prima che egli lasciasse l'Europa, ma l'impressione provata in quel mattino di maggio a Santa Sabina, è rimasta incancellabile nella mia memoria e sempre De Falla mi è apparso nel pensiero col viso di allora».

Ed ora potrei anche far punto. Ma voglio ricordare alcune mie “visitazioni” a Santa Sabina.

Vi andavo da ragazzo, accompagnato da qualche maestro che fungeva da Cicerone, e, immancabilmente, ci faceva avvicinare alla serratura del portone del giardino dell'Ordine di Malta per vedere inquadrata sul buco la cupola di San Pietro. A Santa Sa-

bina la sosta era, subito dopo l'ingresso, davanti alla palla di balzo nero che – secondo la leggenda – il diavolo prendendola, così pesante, con una sola mano, l'aveva lanciata contro San Domenico. Meraviglia e curiosità tra noi ragazzi, specialmente quando ci si faceva osservare l'impronta che il maligno aveva lasciato affondando il dito pollice nella dura pietra.

Più serena e tranquilla la visita al giardinetto attiguo alla chiesa nel quale si mostrava un arancio che si diceva piantato da San Domenico, e, dopo secoli, ancora viveva rinascendo dai virgulti. E ci si raccontava che quegli aranci benedetti venivano donati ai Papi in visita al convento e alla chiesa, mentre in altre epoche – come elisir di vita – venivano dati in dono i semi delle “frutta dorate”.

San Pio V, domenicano, amava andare nei giorni d'estate, per ristorare l'anima e il corpo al fresco nel giardino dei domenicani, quello attiguo alla attigua chiesa di S. Alessio.

San Francesco di Sales parla dell'albero miracoloso in una lettera a Santa Giovanna De Chantal: «Ho visto un albero piantato da San Domenico e tutti vanno a vederlo per devozione». Tra i Papi – dicono le antiche cronache – Clemente IX e Pio IX gradivano molto quei frutti che venivano loro offerti quando si recavano in Quaresima alla processione stazionale a Santa Sabina. Quella processione fu ripresa, nella prima Quaresima del suo Pontificato, nel 1959, da Papa Giovanni XXIII. L'ho seguita come giornalista per cinque anni, per tredici o quattordici volte con Papa Montini e altrettante e più con Giovanni Paolo II.

Ma Papa Giovanni – che amava le belle tradizioni romane – non andava diritto a Santa Sabina. I giornalisti lo attendevano nella chiesa di Santa Anastasia: egli voleva fare la sosta di preghiera in quella chiesa alle prime propaggini del Palatino, vicino ai palazzi imperiali e al “Circo Massimo”, perché di lì i romani pontefici avviavano la processione stazionale fino a Santa Sabina.

Papa Roncalli aveva un altro motivo per fare quella sosta iniziale: voleva rendere omaggio e sostare in preghiera davanti al monumento marmoreo tombale del Cardinale Angelo Mai, poliglotta famoso, suo conterraneo bergamasco. Il Papa dopo la salita dell'Aventino entrava nella chiesa di S. Anselmo accolto dalle austere e devote note del canto gregoriano: e qui assumeva i paramenti violacei.

Ricordo una lenta processione nel tardo pomeriggio romano tra due ali di folla: in una istantanea scattata dal fotografo del mio giornale di vede, al di là di un muro, il famoso allenatore Helenio Herrera, anche egli curioso di vedere Papa Giovanni! Per tutti i cinque anni delle visite quaresimali di papa Roncalli a Santa Sabina ho visto il pavimento della chiesa ricoperto di foglie di mortella. Poi l'uso è scomparso. Come, poco a poco, si è fatto a meno del tradizionale inno Quaresimale “Vexilla Regis”. Quelle note gregoriane con il “fulget crucis mysterium” davano proprio i brividi all'anima così come le semplici e toccanti parole con le quali in semplicità Papa Giovanni dava l'avvio all’“initium jejunii sacrosanctae Quadragesimae”.

E ricordo anche sul pulpito di Santa Sabina l'ascetico Papa Montini che, anche quando improvvisava, usava un italiano perfetto, con bella concatenazione di pensieri. Nelle sue parole la Quaresima era il “tempus acceptabile” per il ritorno a Dio.

Paolo VI amava l'Aventino. Tra l'altro nella sua mente tornava il ricordo di quando nel 1928 abitò, insieme al P. Bevilacqua della Congregazione dell'oratorio di San Filippo Neri, in un appartamento in via delle Terme di Diocleziano, al nr. 10. Di lì a qualche anno si trasferì in Vaticano: era iniziata la sua via al Pontificato romano.

P. Bevilacqua aveva dovuto accettare il “consiglio-ordine” dei superiori di lasciare Brescia perché si poneva “troppo” in contrasto con le autorità fasciste. E trovò quella “casetta” all'Aventino.

Osterie e vecchi tramvetti nel Suburbio a Nord di Roma

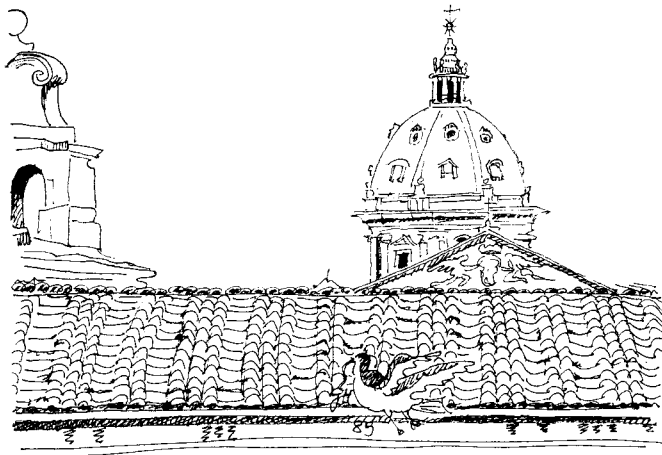
STEFANO PANELLA

Ha scritto Padre Carlo Cremona nella sua bellissima biografia su Paolo VI: «Avere un padre Bevilacqua in casa era come ospitare un San Filippo Neri in persona, una carica sdrammatizzante di umorismo. Quel sodalizio, nel tranquillo verde del colle Aventino prospiciente, da un lato, le rovine del Palatino, dall'altra la cupola di San Pietro, era un laboratorio di idee, di progetti, di profezia.

Davvero una casa di profeti, annuncianti, per ora, a se stessi cose più belle».

E ho visto a Santa Sabina anche Giovanni Paolo II, sempre circondato da grandi folle, nel rito delle Ceneri. Come gli altri due Papi, l'ho visto chinare il capo mentre riceveva le ceneri da un cardinale e ascoltare come tutti i fedeli le parole "memento homo..." "ricordati uomo che sei polvere..."

In quel momento il Papa, Vicario di Cristo, successore di Pietro, faceva atto di umiltà come il più umile dei fedeli... Poi scendeva la sera, la magica sera dell'Aventino e lentamente, arrivava la notte nelle strade deserte con i suoi misteriosi silenzi.



Intorno a un connubio dall'apparente grossolanità, quello formato dal tram e dalle osterie campestri, ha gravitato una miriade di fatti e situazioni, la cui lettura, presentata in chiave socio-urbanistica, fornisce ai nostri giorni un contributo conoscitivo nel merito della storia dei quartieri strutturati agli inizi del '900, ormai considerati dal nuovo piano regolatore di Roma come parte della "città storica".

Lungo un itinerario tramviario sviluppato a risalire la riva destra del Tevere, proviamo a delineare alcune "curiosità romane", tipici prodotti di fusione tra accadimenti e peculiarità ambientali di un territorio semirurale, qual era appunto il suburbio romano d'inizio secolo.

Alla pazienza del lettore rimettiamo alcuni particolari aspetti, anch'essi inediti, riguardanti la storia tramviaria romana, materia d'interesse per molti curiosi e appassionati.

DAI PRATI DI CASTELLO A GROTAROSSA

L'itinerario ha origine dal nuovo quartiere dei "Prati di Castello", in seguito classificato rione e più noto ai romani col semplice abbreviativo di "Prati". Ancora dopo l'unità d'Italia, quella vasta spianata era tra le principali mete delle gite *for de porta*, raggiunta dal porto di Ripetta a bordo di una barca a guida vincolata, cui i romani avevano attribuito un nomignolo alquanto evocativo: "Arca di Noè". Il traghettatore, Toto Bigi, perso-

naggio descritto dal Pascarella, durante la breve traversata destava l'attenzione dei presenti offrendo una esauriente "spiegazione der machinismo della girella", cioè del sistema con il quale la barca manteneva la rotta mediante una puleggia che scorreva su di una corda tesa fra le due rive. Emma Perodi, cronista del suo tempo, in *Roma Italiana (1870-1895)* racconta che dopo l'inaugurazione della passerella di Ripetta, l'afflusso nei Prati, alla domenica, di migliaia di romani «fece subito sorgere trattorie e osterie», mentre il Re e le signore della nobiltà romana presero l'abitudine di «fare la trottata sulla Flaminia e tornare in città per la via Angelica e il nuovo Ponte». In questo contesto, appena iniziata la costruzione dei muraglioni lungo la sponda destra del Tevere, nel 1880 venne inaugurata una linea tranviaria con trazione a vapore, che dalle cave di Grottarossa trasportava carichi di pozzolana fino al viale Angelico, laddove qualche anno più tardi sarebbe stata costruita la cittadella militare e il viale delle Milizie.

Una dozzina di anni dopo, mentre vari edifici erano già stati realizzati con l'utile concorso di questa tramvia, un certo sir Arthur Buetow commissionava all'ingegnere Ettore Angelelli lo studio di una tramvia a scartamento ridotto con trazione a vapore che collegasse Roma a Civita Castellana, espletando anche il servizio viaggiatori. L'impresa interessava il Buetow per una duplice motivazione: da un lato come rappresentante della ditta Koppel di Berlino, specializzata nella costruzione delle ferrovie economiche, dall'altro come gestore delle cave di sabbia ubicate alla falde del monte Soratte. L'estrazione di quel materiale e della calce, ricavabile dalla natura calcarea del monte, avrebbe infatti prodotto un sicuro affare, se soltanto fosse stato possibile effettuare un economico e diretto trasferimento nelle zone della Capitale interessate dall'espansione urbanistica, cioè nei quartieri Prati, Trionfale e più tardi delle Vittorie, dove bisognava pure innalzare il piano di campagna di alcuni metri per evitare

gli effetti nefasti delle alluvioni del Tevere. All'Angelelli¹ non sfuggì in tale occasione, la funzione suburbana che la tranvia avrebbe potuto rendere lungo il percorso, a beneficio dei molti frequentatori degli impianti sportivi e militari della *Farnesina*, ove erano collocati un "tiro a segno" e un "tiro al gallinaccio", e di Tor di Quinto meta di folle, appassionate spettatrici delle gare ippiche o delle altre disputate nel Regio poligono "Umberto I". Il capolinea romano sarebbe stato ubicato in posizione "periferica" per non arrecare disagi durante le operazioni di scarico delle merci e allo scopo pareva idoneo il costruendo piazzale del Risorgimento, nel quale si decise di installare la stazione e il piccolo scalo merci. Tuttavia, le lungaggini burocratiche e alcune necessarie modifiche progettuali² fecero rimandare questi propositi finché nel 1905 i banchieri di Bruxelles, signori Ryckaert e Renders, dopo avere costituito la *società anonima della tranvia Roma Civita Castellana*, finanziarono nuovamente l'impresa. Se non altro, insieme con le varie modifiche progettuali apportate (come l'adozione di uno scartamento metrico), il ritardo accumulato nella fase attuativa del progetto permise di mutare il sistema di trazione dal vapore a quello elettrico monofase, allorché la *Società Romana per gli impianti elettrici* diede corso nello stesso anno alla costruzione della centrale di *Tor di Quinto*, la

¹ E. ANGELELLI, *Progetto di una tramvia a vapore fra Roma e Civita Castellana*, Roma 1895. La linea, dotata di uno scartamento di soli 75 centimetri, avrebbe avuto uno sviluppo di 51,19 km e sarebbe stata percorsa da due coppie giornaliere di convogli misti (passeggeri-merci) alla velocità commerciale di 20 km l'ora. Una diramazione avrebbe collegato Prima Porta con Campagnano e Nepi.

² Il Consiglio comunale di Roma, nella seduta del 25 aprile 1898 accordava al Buetow la concessione per la costruzione della linea, ma ne proponeva un cambiamento del tracciato da via Ottaviano-viale Angelico a via Leone IV- Prati Strozzi-viale Angelico nonché un più centrale posizionamento del capolinea in piazza Cavour oppure a Ponte Margherita.

quale servì di alimentazione per la tramvia e per le diverse esigenze del vasto suburbio Nord di Roma. Quindi il 10 ottobre 1906 avvenne l'apertura del tratto cittadino, il "servizio urbano" Piazza della Libertà-Ponte Milvio³, e finalmente il 27 dicembre l'intera tratta fu aperta al pubblico, qualche anno dopo prolungata fino a Viterbo. Dal capolinea romano, ogni 15 minuti partiva un tram che risaliva il Tevere e percorreva il viale delle Milizie, allora unico mezzo a servire la zona Nord dei Prati⁴; poi, voltato per il viale Angelico, proseguiva attraverso un vasto territorio ancora inurbato fino al Ponte Milvio, dove terminava la corsa presso la sede daziaria, allora situata a ridosso della testata del Ponte. Lungo il percorso, il tram lambiva più volte la Piazza d'Armi, circoscritta nel periplo tra il viale delle Milizie, il viale Angelico il futuro viale Carso e il Lungotevere, all'interno della quale il Comune di Roma volle organizzare la grande Esposizione del 1911. Ai militari, precedenti fruitori dell'area

³ Sulla tranvia elettrica Roma-Civita Castellana-Viterbo si vedano: G. ANGELERI, A. CURCI, U. MARIOTTI BIANCHI, *Binari sulle strade intorno a Roma*, Roma 1982. A. CURCI, *Il treno della Tuscia*, Roma 1992 (2^a ediz.).

V. FORMIGARI-P. MUSCOLINO, *Le tramvie del Lazio*, Cortona 2004 (2^a ediz.). Per un ulteriore contributo si veda S. PANELLA, *Il tram della Tuscia*, in *I treni*, a. XXVI, n. 267, feb. 2005, pp. 24-28.

⁴ Nell'aprile 1911 la società di gestione ottenne la concessione comunale per la realizzazione di un prolungamento dal quadrivio di via Barletta alla via Trionfale "fino allo chalet Tavani all'inizio della salita" di Monte Mario (Archivio Storico Capitolino, *Atti Consiglieri*, 1911, I, delib. 547 "Convenzione con la Società anonima della tramvia Roma-Civita Castellana-Viterbo per una sistemazione del servizio urbano"). Il nuovo collegamento tranviario urbano previsto ogni 15 minuti tra Piazza della Libertà e via Trionfale, intercalato a quello per ponte Milvio, avrebbe determinato un transito ogni 7-8 minuti nella tratta in comune ai due servizi, per soddisfare le richieste dell'utenza. Sebbene alcune guide edite per l'Esposizione del 1911 riportino l'esistenza della linea "in costruzione", questa non fu mai attivata.

per esercitazioni e parate, venne offerta in cambio l'espropriazione dei *Prati della Farnesina*, affinché il tiro a segno ivi esistente potesse essere dotato di strutture definitive.

In un tale scenario di cambiamenti, agli albori del '900, le residue osterie semi-campagnole ubicate ai *Prati di Castello* pale-savano ancora un'aria civettuola e invitante agli avventori, i quali, non di rado dalla visione delle relative incannucciate, decorate con lampioncini colorati, traevano l'unico motivo di allegria riscontrabile nel torvo paesaggio dominato dai cantieri in corso, qualche centinaio di metri più in là, per la costruzione del nuovo quartiere dalle chiare fattezze "sabaude". Alcune preziose istantanee di Giuseppe Primoli, eseguite tra il 1880 e il 1890, documentano il paesaggio semirurale con tanto di osterie in procinto di essere fagocitate dall'avanzamento del nuovo quartiere.

Sul finire dell'800, fra i locali interni alla Piazza d'Armi vi era "La Felicetta", una sorta di piccolo Eden per i militari di stanza alle caserme del viale delle Milizie che al termine delle esercitazioni la raggiungevano in breve, in cima ad un piccolo dosso; vi era poi un altro famoso locale, che rispondeva all'insegna "Al detto tenannassi". Qui, alla domenica, frotte di avventori si ritrovavano assiepati ad attendere un posto libero, e mentre quasi pregustavano quell'ampia offerta gastronomica formata di supplì, abbacchi, polli e prodotti dell'orto, già sapevano che padron Giocchino, l'oste, li avrebbe invitati a non indugiare, una volta terminati i pasti, donde si spiega il nome di tale curiosa insegna che vuol dire vattene subito, come ebbe a narrare Mario Mangano (*Osterie romane*, 1949).

"Tenannassi" e le altre osterie scomparvero dalla Piazza d'Armi nel 1908, per lasciare il campo ai vasti cantieri preparatori dell'Esposizione del 1911. La contestuale adozione del nuovo piano regolatore del Sanjust di Teulada comportò una nuova delimitazione della cinta daziaria cosicché la Barriera Angelica venne rimossa oltre la piazza d'Armi, lungo il tratto iniziale del-



Nel dicembre 1937 è in atto la maggiore piena del '900. Accanto alla trattoria Bellavista Tevere (oggi Antica Dogana) si scorgono due edifici più tardi demoliti: la stazione tramviaria, già allora in disuso, e gli uffici daziari (Foto Vasari, raccolta S. Panella)

l'odierna via Capoprati che insiste in quel punto come prosiegua dell'antica via Angelica. Nei pressi della barriera, l'edificio già adibito come alloggio per i finanzieri negli anni '30 si presentava trattoria di preclara fama sotto l'insegna "Bellavista del Tevere". Il simpatico locale fluviale, gestito per lunghi anni dalla Sora Giulia, divenne più familiare ai romani con la nuova insegna "Er Cuccurucù" e, recentemente adottata quella di "Antica Dogana", risulta oggi l'unico del genere nei quartieri Nord, dopo che anche lo storico "Gigetto er Pescatore" dell'Acqua Ace-tosa ha chiuso i battenti, trasformato nel 2003 in supermercato. Nel merito, il giornalista tedesco Hans Barth, autore di un celebre pubblicazione sulle osterie, prefata da Gabriele D'Annunzio, non risparmierebbe un suo schietto parere sul misfatto e forse declamerebbe un sincero «*orrore!*».

Ma torniamo al tramvetto che sotto il vigilante controllo dei finanzieri lasciava quella fermata istituita al servizio dei finanzieri e del vicino abitato di via del Prato Falcone per raggiungere poco oltre un'altra celebre osteria, la "Sora Rosa all'Olmo".

Quella località costituita da alcuni edifici rurali e dall'osteria campestre, derivò il nome dagli antichi alberi, disposti ai lati del viale fra porta Angelica e Ponte Milvio, a tutelare i quali intervenne già nel 1638 il Governatore di Borgo, Taddeo Barberini, con uno specifico provvedimento. La maggiore fama dell'osteria viene però raggiunta alla fine del XIX secolo con la gestione della Sora Rosa, dispensiera di notorietà anche per sua figlia Mariannina che, per dirla con il Barth, «*come figlia della sora Rosa all'Olmo apparteneva alla crème dell'aristocrazia romana... del vino*». Alcune immagini dalla cupa tristezza, fissate dall'obiettivo di Alfredo De Giorgio (ora conservate all'I.C.C.D.) documentano nei primissimi anni del '900 il minuscolo aggregato lungo il Tevere, popolato di individui dai volti alieni e remoti, intenti a svolgere la loro quotidiana attività, nel ripetersi di antichi gesti. Nello stesso periodo, proprio accanto alla vecchia osteria, sorge un più capiente e accogliente locale "turrito con ombroso giardino" di cui riferisce il Barth. L'immagine di quel "ristorante campestre di prim'ordine" dinanzi al quale staziona il tramvetto appare soggetto di un'antica cartolina pubblicitaria, sul cui verso, conforme all'uso del tempo, è stampata una didascalia dal contenuto piuttosto rassicurante, forse escogitato per gli avventori più infingardi: "*Aperto fino ad ora inoltrata. Tramways, da Piazza della Libertà alla porta del ristorante*". Siamo nel periodo della Grande Guerra e la frequentazione del locale si deve alla sua specializzazione, ricordata anche da *Ceccarius*, nell'organizzazione dei banchetti per nozze, riunioni di società cooperative, comitati di beneficenza, società di mutuo soccorso; vi giunge, pigramente seduta a bordo del tram, una messe di commensali piuttosto eterogenea e poco incline alle piaggerie che esprime la propria sod-



Il tramvetto urbano dalla livrea verde bottiglia giunge alla fermata dell'Olmo (cartolina, 1915 circa, collezione G.A. Rossi)

disfazione di affezionato cliente all'insegna della tradizione romana e cioè solo dopo avere macinato una montagna di fettucce all'uovo e provocato un'ecatombe di polli "alla cacciatore" o una strage di gallinacci in brodo. L'ostessa volge lo sguardo con maggiore propensione verso un'altra categoria di storici frequentatori, i canottieri, per i quali il locale deve sembrare una vera "cuccagna", facilmente raggiungibile dal greto del fiume per un manto erboso, e perciò spesso eletto a meta finale delle loro vogate. Circa 15 anni più tardi, dalla medesima spalletta del Tevere, sarebbe apparsa la bianca sagoma del "monolite Mussolini" fatto sbarcare all'*Olmo* dopo avere concluso un avventuroso viaggio affrontato per terra e mare e una non meno preoccupante risalita del fiume a mezzo di un pontone trainato da 5 rimorchiatori. Il pesantissimo blocco sarebbe stato quindi adagiato qualche decina di metri oltre, avvolto in un'armatura metallica e fatto scivolare su un'apposita via ferrata, per essere infine innalzato con un'ardimentosa manovra sul possente basamento. Nei primi anni

'30, i monumenti del Foro Mussolini in costruzione, foggiate in solido marmo di Carrara, si ergevano rifulgenti nel loro aspetto "metafisico" e al cospetto la retriva osteria dai consolidati stilemi "epicurei" si presentava per ciò stesso votata alla distruzione.

Il concorso per la realizzazione del Ponte Duca d'Aosta e la sistemazione dell'ingresso al Foro assusero, nel 1935, a motivo ufficiale della demolizione, nei fatti già decisa da tempo. Più tardi, l'edificazione del Lungotevere avrebbe fatto assumere le attuali sembianze a quella parte di riva tiberina, radicalmente trasformata, innalzata a una quota altimetrica di sicurezza, tale cioè da contenere le espansioni del fiume; ma di quell'antico toponimo, l'*Olmo*, nessuna traccia sarebbe stata conservata nella civica toponomastica.

Ai nostri giorni il caotico traffico che verificiamo intorno al *Foro Italico* a ogni disputa calcistica pare assai lontano da quanto finora descritto, eppure bisogna ricordare come Roma abbia conosciuto in ogni epoca i relativi problemi viari e della mobilità cittadina. Nel periodo compreso tra la fine del XIX secolo e la Grande Guerra, le partecipate manifestazioni del tiro a segno che si tenevano al poligono della *Farnesina*, ubicato nell'area compresa tra l'attuale Ministero degli Esteri e il Tevere, determinavano rilevanti problemi logistici la cui risoluzione incombeva nella fase organizzativa degli eventi sportivi, proprio come oggi accade per le partite di calcio. Quindi, dato corso alle gare (sulla "Strenna" del 1999 Luigi Pallottino ha ricordato la drammatica vicenda del capitano Ulivelli occorsa durante le gare del 1907) erano impartite singolari discipline del traffico con sensi unici e divieti imposti in un'ampia zona circostante. Dall'Archivio Storico Capitolino reperiamo i provvedimenti inerenti alle manifestazioni del 1911, durante le quali per garantire la sicurezza sull'angusto ponte Milvio, lungo la via Flaminia fu vietato l'accesso ai carri e limitato quello dei tram all'altezza della villa Giorgi (ove si apre l'odierna viale Pinturicchio), mentre al

superamento del Tevere furono ammesse le vetture purché i conducenti agevolassero la discesa dei passeggeri al Poligono per fare immediato ritorno in città dalla via Angelica. Da questo lato invece ogni mezzo tramviario o privato dovette arrestarsi all'*Olmo* che in tale circostanza, come era già accaduto durante analoghe manifestazioni sportive, assunse un ruolo di caposaldo per la tutela della sicurezza, allorquando, iniziate le gare di tiro, proseguire verso il piazzale di Ponte Milvio avrebbe significato esporre a intuibili rischi l'incolumità personale e quindi bisognava attendere il via libera dal "segnale" posto in cima alla collina della Farnesina: una grossa bandiera rossa, ammainata nei rari momenti di pausa delle gare. Si arguisce come una simile "rendita di posizione" non facesse temere alla Sora Rosa nemmeno la concorrenza esercitata dai figli del cavaliere Angiolo Valiani, la nota ditta di ristorazione della vecchia stazione Termini, che in occasione di tali eventi sportivi predisponessa migliaia di coperti all'interno dei grandi vani del poligono. D'altronde, in tali circostanze anche le osterie del vicino piazzale di Ponte Milvio riuscivano frequentatissime, con il ruolo di compresario assegnato alle storiche "Melafumo" e "La Montagnola", seguite dalla trattoria di Domenico Pallotta.

In quegli anni, a pochi passi dal capolinea tranviario, situato nel piazzale, si raggiungeva una vecchia "fraschetta" davvero singolare, com'era immersa nella sponda erbosa del Tevere. Giuseppe Marconi, detto "l'americano", dopo averne rilevato la gestione, la ribattezzò nel 1925 "Grappolo d'oro" (lo ricorda Livio Jannattoni in *Osterie della vita e dell'amore*). Molti anni dopo, seguirà la destituzione dell'osteria a motivo della costruzione degli argini e la sua trasposizione da "Richetto al 35" (l'allusione è al civico di viale Tor di Quinto) che perciò muterà l'insediamento nell'attuale "Richetto al grappolo d'oro". Sempre all'inizio del viale del Lazio (oggi di Tor di Quinto), già prima del 1920 in molti bazzicavano pure l'osteria di Ulderico, al secolo

Ulderico Antonelli, membro di una famiglia di "Pontemollesi", esercenti di varie rivendite affacciate sul piazzale. Il locale si mostrava decisamente privo di ammennicoli, ma la materia prima, delizia di baccanti e menadi, risultava abbondante, come pure suggerisce il soprannome attribuito al suo titolare: *Il Re della bottiglia*. Nella "Strenna" del 1965 l'osteria compare in un ritratto a tinte fosche, un acquerello di Maria Trelanzi Graziosi intitolato "*da Ulderico a Tor di Quinto*".

Il successivo raggiungimento della stazioncina di *Tor di Quinto*, il cui edificio è tuttora visibile lungo il viale, appena oltrepassato il ponte Flaminio, segnava in pratica la transizione fra il Suburbio e l'Agro, all'interno del quale molto più radi si presentavano i centri abitati e le osterie. Lì, ai Prati di Tor di Quinto, al tempo in cui erano ritenuti in affitto da Ciceruacchio, un memorabile convivio passò alla storia il 10 luglio del 1847, quando «*per riunire gli animi cogli ebrei e coi vetturini abruzzesi*» circa 2.000 crapuloni vi giunsero a fare gozzoviglia di «*100 scudi di pane, cinque vitelle, cinquanta presciutti, cento formaggi cavalli e sei botti di vino*» (Roncalli, *Cronaca di Roma 1848-1870*). E magari qualcuno, per stimolare la digestione, avrà dovuto raggiungere la "Pimpinella", l'antica fonte situata nei pressi della Torre Lazzaroni che continuò a scaturire finché l'urbanizzazione della sovrastante "collina Fleming" non ne avrebbe compromesso le qualità organolettiche determinandone la chiusura definitiva, poco prima del 1960.

Agli albori del '900, in quella plaga ormai soggetta alla bonifica obbligatoria, transitavano senza fretta convogli tranviari extraurbani, stracolmi di gitanti diretti alla scoperta del monte Soratte o del Cimino e anche più frequenti merci⁵ che dopo avere

⁵ La circolazione dei convogli merci, provenienti da varie località della Tuscia, non era ammessa nel tratto urbanizzato della città, cioè fra l'incrocio di via Barletta e piazza della Libertà. I convogli, composti fino a 6

servito l'Ippodromo raggiungevano la via Flamina e proseguivano, senza fermarsi, dinanzi all'osteria dei *Due Ponti* e così pure a quelle più antiche di *Grottarossa* o della *Celsa*, per secoli tappe obbligate per viandanti e pellegrini. Con queste prerogative, per un quarto di secolo il tram espletò il collegamento fondamentale per quel territorio sino a quando, nel 1932, le fruste rotaie dallo scartamento ridotto vennero disarmate e la società di gestione della tranvia, la famosa *Romana per le Ferrovie del Nord* ovvero *Roma Nord*, inaugurò l'attuale ferrovia con origine dal piazzale Flaminio. Da allora la funzione del "servizio urbano" già resa (sino al 1928) fra la piazza della Libertà e Ponte Milvio, la ritroviamo estesa tra il piazzale Flaminio e Prima Porta, a chiudere la fase pionieristica del trasporto collettivo in quella parte dell'Agro.

DA PONTE MILVIO AI DUE PONTI

Prima che entrasse in vigore, il 1° gennaio 1930⁶, la nota riforma tramviaria (in due parole l'eliminazione delle rotaie da buona parte del centro storico e l'istituzione delle "circolari"), al piazzale di Ponte Milvio si poteva giungere dalla via Flaminia, a

carri, attraversavano il viale Angelico per raggiungere quindi lo scalo merci situato entro il recinto della Piazza d'Armi (A.S.C., *Atti Consiglieri*, 1907, I, delib. 78, "*Domanda della Società della tramvia Roma-Civita Castellana pel trasporto di materiali sulla linea di penetrazione in città*"). Vi era poi un particolare traffico suburbano per il trasporto di materiali. Nel 1909 fu costituita la Società Agricola Romana che aveva tra gli scopi lo sfruttamento delle cave di pozzolana e peperino situate a *Grottarossa* e alle *Due Case*, ricadenti all'interno della tenuta del cavaliere Ettore Molinaro. Da quelle località partivano convogli diretti ai depositi di smistamento che la detta società aveva impiantato su terreni presi in affitto presso il poligono della Farnesina e all'interno della Piazza d'Armi.

⁶ V. FORMIGARI-P. MUSCOLINO, *Tram e filobus a Roma, storia dalle origini*, Cortona 1999.

bordo del tram numero 15, proveniente dalla Basilica di S. Paolo con una frequenza di 6 minuti, oppure con il 48 che aveva origine dalla via Prenestina. Nel luglio del 1927 fu avviato l'esercizio di una nuova linea locale periferica, la "T.Q"⁷, che dal piazzale suddetto risaliva la via Flaminia fino alla Scuola di Cavalieria di *Tor di Quinto*, con termine della corsa nei pressi della via Morlupo.

Da tempo richiesto dagli abitanti del popolato sobborgo, il nuovo servizio nel corso del seguente anno venne prolungato fino ai *Due Ponti*, mentre dal 1930 assunse la denominazione di "1P" mnemonica definizione di prolungamento della linea 1, la quale aveva sostituito, in base alla citata riforma, ogni altro collegamento fra il piazzale Flaminio e ponte Milvio. In quegli anni, una volta oltrepassato l'antico ponte, il paesaggio ai lati dell'antica consolare era caratterizzato dalla diversa tipologia edilizia riscontrabile: al lato destro, in prevalenza, vi erano edifici bassi, non affastellati e dall'aspetto sobrio; al lato opposto si ergevano a mezza costa alcune pretenziose dimore, come la settecentesca villa del cavaliere Trezza e quella del barone Aloisi de Larderel, costruita nel 1923 dall'architetto Armando Brasini. Questi edifici, scomparsi entrambi a cavallo dei trascorsi anni '50-'60, si trovavano frapposti al grande complesso tuttora esistente, a cui lo stesso architetto, Accademico d'Italia, diede forma per uso della sua abitazione (si veda L. Lotti, *Armando Brasini un architetto romantico, eccentrico e discontinuo da rivalutare*, in "Strenna dei Romanisti", 1984, pp.266-292). In questo tratto della via si riscontravano vari locali alla buona, più che al-

⁷ A.S.C., *Atti del Governatore*, 1927, III, delib. 7194. Ivi si legge che «in relazione alle esigenze potrà far servizio, nei giorni feriali, un solo agente incaricato della condotta della vettura e della distribuzione dei biglietti, come già in uso sulle linee M-S (Monte Sacro) e F-B (Forte Braschi)... al prezzo di L. 0,20».



Il tram proveniente dai Due Ponti, ormai all'altezza della via dei Fabi, sta per giungere alla fermata al sottopasso della costruenda linea ferroviaria di circoscrizione (sede oggi della via Olimpica). Sullo sfondo, a destra, l'osteria della Sora Ida (da cartolina, 1930 circa, collezione S. Panella)

tro sorti per appagare le esigenze degli avventori di passaggio e degli stanziali. Le relative insegne non esprimevano particolari segni distintivi ma per lo più indicavano generiche dizioni quali "Osteria e cucina" o "Vini da pasto e cucina", mentre gli stessi esercenti appartenevano alla numerosa compagine romana dei "trattori", così chiamati in riferimento alla povertà del locale o alla poca raffinatezza del servizio prestato. Una di queste vecchie osterie la ricordiamo a motivo della sua particolare ubicazione, al bivio fra le vie Cassia Nuova – più tardi divenuta il moderno Corso di Francia – e la vecchia Flaminia, là dove questa incomincia l'ascesa per superare la collina di Tor di Quinto. Il locale era gestito dalla Sora Ida Rossi e da suo marito Amedeo Cardinali, figlio di un oste capostipite, emigrato dalle Marche verso il 1900, i cui discendenti, giunti alla quarta generazione

(prima i figli, Amedeo e Sante, poi i nipoti Mario, Osvaldo e Aldo, e da vari anni i loro rispettivi figli) si confermano ristoratori con esercizi dislocati lungo l'asse Ponte Milvio-Prima Porta. Il menzionato bivio stradale costituiva allora il fulcro del sobborgo di Tor di Quinto, sorto nel primo quarto del '900; vi si trovava la scuola comunale voluta dall'amministrazione del sindaco Nathan e pure il monumento ai caduti della Grande Guerra – oggi relegato accanto alla rampa della tangenziale – nella cui epigrafe risalta il motto "Victores Victuri", caro al Mommsen, unito alle 52 vittime del sobborgo, fra le quali compare anche un fratello di Amedeo, Vitaliano Cardinali.

Allora la via Cassia Nuova aveva da poco mutato il precedente antico nome di *Vicolo de' Macellai*, un diverticolo che si dipartiva dalla via Flaminia all'interno della tenuta Crescenza. Il suo nome, scrive Pietro Romano, deriva da «alcune capanne ove un tempo si mattavano i buoi allevati nel tenimento», cioè nella tenuta che fu dei signori romani Crescenzi (P. Romano, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze*, Roma 1944). L'"*Hostaria avanti al vicolo de' macellari*" e la successiva detta "*della salita di Tor di Quinto*" compaiono in un documento del XVII secolo e ancora in talune incisioni del XIX dove occhieggia, nel panorama, la basilica di S. Pietro (cfr. George Busse, "*Presso Ponte Molle*", 1839 in F. Noack, *Die Römische Campagna*, Roma 1910, pure riproposto in R. Mammuccari, *La Campagna Romana: carte, vedute, piante, costume*, Roma 2002). Dalla prima antica osteria, il locale della Sora Ida aveva ereditato, quanto meno, la funzione al servizio della tenuta, da un lato, e della via corriera, dall'altro, una funzione legata ancora sul finire degli anni '20 del '900, ai ritmi quotidiani della ruralità, non compromessi dall'avvenuta urbanizzazione d'inizio secolo. Come accadeva da secoli, carrettieri intabarrati sulla via del ritorno dalle consegne del vino, sostavano presso il bivio a fare abbeverare i cavalli al trogolo in pietra, ivi esistente, e prima di proseguire approfitta-

vano per trangugiare un boccone nella grumosa camera e cucina ove l'ostessa, dall'aria "minente", brandiva "sgommarelli" e riempiva scodelle a profusione di pasta e patate o stufatino con fagioli, esaltandone il sapore grazie alla classica e appetitosa ombrellifera, il "sèllero". In quel frangente, i mansueti sauri, assorti durante l'abbeveraggio, potevano innervosirsi repentinamente al passaggio del tranvetto diretto ai *Due Ponti*, che mentre sfiorava l'osteria "ruggiva" all'improvviso poiché il conducente ne impegnava i motori alla maggiore potenza necessaria per affrontare l'incipiente salita. Chi scrive di ciò rende la testimonianza di un proprio avo, il quale dovette lasciare nel 1928 il rione Ponte dov'era nato per trasferirsi, quasi da pioniere, con moglie e figli piccoli, appena oltre il ponte Milvio.

E di certo appare stridente il confronto con l'odierno stato dei luoghi: il Corso di Francia sopporta l'inviso primato di ricevere, unica strada a Roma, il traffico di due consolari – le nuove vie Cassia e Flaminia – che secondo le stime della S.T.A. può raggiungere l'esiziale prestazione dei 5.300-5.600 passaggi l'ora. La storia di questa sorta di autostrada urbana si pone in relazione al ponte poi detto Flaminio, progettato dal Brasini allo scopo di sottrarre traffico al vetusto Milvio. E appunto per razionalizzare l'imbocco della via Cassia Nuova e predisporre l'allaccio al nuovo ponte, nel 1940 si decide di abbattere l'osteria di Ida, divenuta un ostacolo materiale all'apertura della nuova via monumentale d'ingresso all'Urbe. La moderna arteria sarà inaugurata qualche anno dopo la fine della guerra, mentre il locale tornerà redivivo, condotto da entrambi i coniugi, all'angolo con via Riano e avrà tra i clienti un illustre dirimpettaio, proprio Armando Brasini, entusiasta delle polpette preparate nella trattoria. È Osvaldo, uno dei figli di Amedeo, a ricordarlo.

In quell'epoca dal tram che percorreva l'erta della Flaminia si poteva osservare un tessuto di modeste e modestissime abitazioni – oggi in massima parte rimpiazzato dalla moderna edilizia re-

sidenziale – occluso da un lato verso il complesso delle "Suore di Gesù e Maria" e dall'altro abbarbicato al margine della vasta proprietà Mazzanti⁸, il cui confine verso Sud era in pratica rappresentato dal fiume Tevere. La lottizzazione di quei terreni, avvenuta più tardi ad opera degli eredi costruttori, farà assurgere il nuovo agglomerato quasi a vera zona toponomastica, la cosiddetta "Collina Fleming", e da questa ineluttabile logica della espansione della città, cieca divoratrice dei suoi contorni, deriverà la falcidia di molte osterie semicampestri in quel tratto di via, dai nomi caratteristici, ora legati alla natura quasi agreste del luogo, ora alle origini dei gestori: è il caso, ad esempio, del "Belvedere" o del "Morlupese", de "La Mezzaluna", sparite negli anni '60, o di un'antica "Trattoria dei cacciatori" sopravvissuta al pianterreno dei moderni palazzi in cortina, a offrire un ideale ristoro anche per le maestranze impegnate nella costruzione del nuovo quartiere.

Ma torniamo agli anni '30, al tramvetto che raggiungeva la fermata della Scuola di Cavalleria, presso la quale erano pure alcuni villini. Lì aveva termine con il doppio binario anche la contrada e alla visione orizzontale della città, ormai appena visibile, si sostituiva quella dell'Agro. Quasi a delimitare tale confine, era una carrareccia adorna di giovani pini, che lambiva una vaccheria autorizzata allo "spaccio di latte fresco" e giungeva fino alla Cassia Nuova, all'imbocco della tenuta Crescenza (oggi lo

⁸ Luigi Mazzanti, imprenditore e ricco possidente, tra i suoi incarichi ricoprì quello di consigliere di Amministrazione presso la S.R.T.O e la S.T.F.E.R, le principali società del trasporto pubblico romano. Sempre intorno alle relazioni tra la storia tramviaria e quella edilizia della città, ricordiamo la figura dell'ing. Romeo Cametti, costruttore di Tor di Quinto, presidente della società "Milvia", fondata nel 1935, che è altrimenti noto per avere progettato intorno al 1920 una tramvia sotterranea per il centro storico (si veda E. LODOLINI, *La tramvia sotterranea dell'Ing. Romeo Cametti*, in "Strenna dei Romanisti", 1996, pp. 381-390).

stradello corrisponde alla residenziale via Valdagno e all'altra intitolata al senatore, ministro Raffaele Cappelli, già proprietario di quella tenuta). Poi la breve discesa e, dopo un'ultima fermata, il "viaggio" si concludeva ai Due Ponti, una delle tradizionali mete fuori porta dei romani. Così tra il 1928 e il 1958, anno in cui il romantico tram "otto finestrini"⁹ fu sostituito con l'autobus, il rito della gita, magari trascorsa nei capanni in riva al Tevere, ebbe una sua evoluzione assumendo maggiore gagliardia nel periodo dalla liberazione di Roma degli alleati ai primi anni del dopoguerra.

Dal capolinea tranviario, appena qualche minuto a piedi lungo la strada di bonifica era necessario per raggiungere "Da Buccilli", un'osteria campestre tuttora esistente, ricordata dal Poncini per "l'ottimo vino di Marino" (*Osterie romane*, 1937), oppure, più tardi, "da Baffone", locale specializzato per le grigliate, situato lungo la via Flaminia, più verso Grottarossa.

Ma di certo la più nota delle osterie locali era la "Sora Grazia", cioè l'osteria dei Due Ponti, tuttora sussistente, di fronte alla quale era ubicato il capolinea tranviario. La conduttrice, al secolo Grazia Sergi, nel primissimo '900 contò fra gli avventori i militari della Scuola di Cavalleria, forse lo stesso fondatore Federico Caprilli, e qualche paesista del gruppo dei "XXV della Campagna romana". Più tardi, durante il regime fascista, nel locale si potevano incontrare personaggi di primo piano come Farinacci, Rossoni e lo stesso Giuseppe Bottai era stimatore delle pietanze cucinate dal genero di Rosa, Angelo Severini, unite ai famosi carciofi dell'orto "colti alla presenza" di cui riferiscono *Ceccarius* e il Poncini.

Alla sera, la maggiore parte dei gitanti, fiaccati, tornavano in città in tram e con un ricordo di cui bearsi fino alla successiva



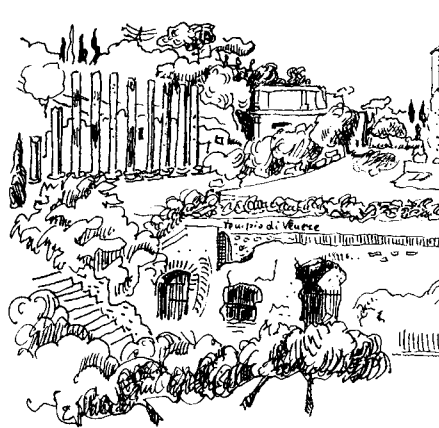
L'osteria dei Due Ponti, già Sora Grazia, in una foto di P. Poncini (da *Osterie romane*, 1949)

gita; qualcuno più avvinazzato, prima di effettuare il trasbordo, approfittava per una sosta corroborante in uno dei molti caffè nel piazzale di ponte Milvio. Senza fretta perché, alla peggio, di lì aveva origine, già nel '37, il servizio notturno diretto in centro, frequente ogni mezz'ora.

Oggi, a decenni di distanza, ai Due Ponti sopravvive, chissà per quanto ancora, qualche osteria campestre mentre l'autobus sostitutivo del tram, attualmente numero 232, è soppresso nei giorni festivi per scarsa frequentazione. Cambiano i tempi ma, quasi esprima un "genius loci", il carattere culinario si conferma lungo la via Flaminia oltre l'antico ponte: fra pub, ristoranti, pizzerie, wine bar sono una ventina i locali in poco più di un chilometro e perfino la vecchia scuola comunale di Tor di Quinto risulta adibita a tale uso. Ma anche qui, come altrove, il paragone col passato non sembra affatto proponibile. Altri locali, altri avventori, altri mezzi di trasporto.

⁹ Alcune immagini compaiono in P. MUSCOLINO, *Appunti immagini curiosità sui tram di Roma e del Lazio*, Roma 2004.

- AA. VV., *Osterie romane (con prefazione di G. Bottai)*, Milano 1937.
 AA. VV., *Osterie romane (con prefazione di A. Jandolo, E. Veo)*, Milano 1949 (2^a ediz.).
 H. BARTH, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri. Con prefazione di Gabriele D'Annunzio ("ottobre 1909"); traduzione di G. Bistolfi, s.d. Nuova edizione ("riveduta e aggiornata")*, Firenze, 1921.
 L. JANNATTONI, *Il ghiottonone romano...*, Milano 1965.
 L. JANNATTONI, *Osteria romana...*, Milano 1970.
 L. JANNATTONI, *Osterie della vita e dell'amore...*, Roma 1972.
 L. JANNATTONI, *Osterie e feste romane...*, Roma 1977.
 P. PONCINI, *Osterie campestri*, in "Strenna dei Romanisti", IV, 1943, pp.47-53.
 A. RUFINI, *Notizie storiche intorno alla origine dei nomi di alcune osterie, caffè, alberghi e locande esistenti nella città di Roma*, Roma 1855.
 E. VEO, *L'osteria romana* (s.l.n.d.).
 R. ZEZZOS, "Al Bacco romano" (*Guida storico sentimentale del bevitore*), Roma 1958.



Domenico Zipoli, organista della chiesa del Gesù

ANDREA PANFILI

In qualità di organista, ho avuto più volte occasione di accompagnare il servizio liturgico in alcune chiese di Roma e, quindi, il piacere di suonare diversi organi, molti dei quali, posizionati in splendide cantorie e dotati di magnifici prospetti, sono d'indubbio interesse storico e artistico.

La liturgia, si sa, presenta alcuni precisi momenti in cui spetta al diligente organista provvedere ad un adeguato commento musicale, al fine d'indurre e predisporre gli animi al raccoglimento e alla preghiera. Tra i vari compositori italiani che abitualmente eseguono in tali momenti, uno è, per la grazia spontanea ed elegante e per la discorsività limpida ed estroversa della sua musica, particolarmente gradito ai fedeli. Mi riferisco a Domenico Zipoli, compositore pratese vissuto tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo e attivo a Roma per buona parte della sua breve esperienza artistica, la quale appare ancora oggi costellata di enigmi ed interrogativi.

Domenico Zipoli nasce a Prato il 16 ottobre 1688 da una famiglia di contadini. Il Ceppo, un'istituzione caritatevole locale, si fa carico della sua educazione musicale, dal momento che egli dimostra sin da fanciullo un'eccellente ed innata inclinazione al canto, alla composizione e ad ogni genere di strumento. Giovan Francesco Beccatelli, organista e maestro di cappella del Duomo di Prato, lo guida nello studio dell'organo e del clavicembalo e lo istruisce nella pratica del contrappunto e del basso continuo,

infondendo in lui quell'amore per la musica sacra che lo accompagnerà per tutta la vita. In seguito, Zipoli si trasferisce a Firenze, dove ha modo di collaborare con Giuseppe Maria Orlandini, uno dei maggiori operisti dell'epoca, alla composizione dell'oratorio *Sara in Egitto*, commissionato dalla Congregazione di Gesù, Giuseppe e Maria e rappresentato il 2 febbraio 1708 presso la Compagnia di San Marco. Tale lavoro viene in seguito rielaborato con il titolo *L'onestà combattuta di Sara* ed eseguito nel medesimo luogo il 19 marzo dello stesso anno.

Per il giovane compositore è fondamentale, in questo periodo, il sostegno economico del fratello maggiore Giuseppe, il quale già da diversi anni si trova a Roma alle dipendenze, come domestico e uomo di fiducia, dell'abate Filippo Baldocci, priore della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Nel giugno 1708 Domenico è chiamato a Roma da Giuseppe, affinché possa studiare con Alessandro Scarlatti, che in quel momento è maestro di cappella nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Dietro presentazione del fratello, anche Domenico viene preso a servizio in casa Baldocci, situata in vicolo Alibert (oggi via degli Orti di Alibert), con uno stipendio di cinque scudi romani al mese, aumentato in seguito a sei scudi. A Santa Maria Maggiore Zipoli conosce colui che per anni è stato l'organista della Basilica, l'anziano Bernardo Pasquini, andato in pensione pochi anni prima per l'estrema difficoltà che incontrava, causa l'età, a salire le scale che portavano all'organo. Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti e un altro grande protagonista della vita musicale romana di quegli'anni, Arcangelo Corelli, lasceranno un'impronta indelebile nello stile di Domenico Zipoli, impronta che il giovane compositore non tarderà ad assimilare e a rielaborare secondo un gusto personale ed originale.

Nel novembre 1708, Alessandro Scarlatti si trasferisce a Napoli per passare al servizio del cardinale Vincenzo Grimani, assunto in quell'anno alla carica di viceré della città partenopea.

Zipoli segue il suo maestro a Napoli ma, per ragioni ancora ignote, il rapporto didattico s'interrompe bruscamente (padre Giovanni Battista Martini, in *Scrittori di musica, notizie storiche e loro opere*, parla fuggevolmente di incompatibilità di caratteri). Sempre secondo quanto scritto da padre Martini, Zipoli si reca quindi a Bologna per studiare sotto la guida di padre Lavinio Vannucci.

Non si conosce la data del suo definitivo ritorno a Roma. Sicuramente prima della Pasqua del 1710, come testimonia il registro dello Stato delle Anime della parrocchia di Santo Spirito in Sassia, dove, accanto al suo nome, è riportata la lettera C, ciò significa che in quella Pasqua Zipoli ha ricevuto la Comunione. Per i sei anni successivi, egli è tra i protagonisti della vita musicale romana. Ripreso il servizio in casa Baldocci (la garanzia di una retribuzione modesta ma sicura può rappresentare, ancora oggi, una risorsa necessaria per chi vuole dedicarsi liberamente alla propria attività artistica, i cui proventi sono spesso incerti), egli ottiene, dietro apposito esame, l'idoneità alla professione di organista e maestro di cappella rilasciata dalla Congregazione dei Musicisti di Santa Cecilia e, il 23 settembre 1710, partecipa, in qualità di socio n. 1231, al Capitolo Generale della medesima Congregazione. In tale occasione, egli riceve il suo primo importante incarico: comporre e dirigere la musica per le celebrazioni delle Quaranta ore presso la chiesa di San Carlo ai Catinari. Questo incarico gli verrà affidato anche nei successivi Capitoli Generali del 22 settembre 1712 e del 25 settembre 1713. Dal novembre del 1710 è, inoltre, organista della Basilica di Santa Maria in Trastevere, con un salario che ammonta a due scudi mensili. Sullo stesso organo, pregevole opera di Fra' Lelio da Venereo (1598), anche il giovane Girolamo Frescobaldi aveva iniziato, nel 1607, la carriera di organista romano, per poi passare alla Basilica di San Pietro. Tale strumento, situato tuttora nel transetto destro della Basilica, meriterebbe un radicale restauro

per tributare un decoroso omaggio ai due grandi artisti che lo hanno suonato. Pochi anni dopo, Zipoli partecipa al concorso per la carica di maestro di cappella nella chiesa di San Girolamo della Carità, ma la commissione esaminatrice dà la preferenza a Giovan Battista Pioselli, compositore più anziano e assai apprezzato nell'ambiente ecclesiastico. Zipoli viene comunque chiamato più volte, in occasione di solenni festività liturgiche, a prestare la propria opera di organista nella suddetta chiesa. Lo stesso dicasi per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, nella quale, nel 1715, egli dirige la musica per le celebrazioni della festa del santo patrono, mentre il fratello Giuseppe, anch'egli musicista esperto, è chiamato, negli anni successivi alla partenza di Zipoli da Roma, a ricoprirne addirittura la carica di maestro di cappella.

Non molto si conosce della produzione musicale di Domenico Zipoli. Ad eccezione delle *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, pubblicate a Roma il primo gennaio 1716, tutte le sue opere sono rimaste manoscritte, con inevitabile perdita di buona parte di esse. Oltre a diverse copie della prima edizione a stampa delle *Sonate d'intavolatura*, ci sono pervenuti un brano per violino e basso continuo, la cantata *Delle offese a vendicarmi*, per soprano e basso continuo, e i libretti, ma non la musica, degli oratori *Sant'Antonio da Padova* e *Santa Caterina Vergine e Martire*. Entrambi gli oratori vengono composti e rappresentati a Roma. Il primo, su libretto di Carlo Uslenghi, è dedicato al cardinale Pietro Ottoboni ed è eseguito nella Quaresima del 1712 presso l'oratorio dei Filippini; l'altro, su testo di Battista Grappelli, è dedicato al commendatore Sinibaldo Doria e rappresentato la domenica delle Palme del 1714 nell'oratorio di San Girolamo della Carità. Di un terzo oratorio, *Santa Teresa*, composto da Zipoli durante la sua permanenza a Roma, non ci è giunto nulla. I tre oratori continuano ad essere eseguiti, dietro interessamento del fratello Giuseppe, per molti anni dopo la partenza di

Domenico da Roma. Ma, nel 1743, Giuseppe muore e con lui scompaiono molte delle composizioni manoscritte di Zipoli.

A prescindere dalle commissioni ottenute e dagli incarichi ricoperti nelle chiese di Roma, la fama del compositore è dovuta principalmente alle *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*. Tale opera è divisa in due parti. La prima comprende brani per organo, tra cui un'ampia *Toccata* introduttiva seguita da cinque gruppi di *Quattro Versi* e *Canzona* (rispettivamente in re minore, do maggiore, fa maggiore, mi minore e sol minore) e cinque brani destinati a vari momenti liturgici: *All'Elevazione [I]*, *Al Post Communio*, *All'Elevazione [II]*, *All'Offertorio*, *Pastorale*. La seconda parte, destinata al clavicembalo, presenta quattro *Suites* (in si minore, sol minore, do maggiore e re minore) e due *Partite* (in do maggiore e la minore). Sul frontespizio dell'edizione a stampa compare una dedica significativa: *All'Ill. ma et Ecc. ma Sig. ra D. Maria Teresa Strozzi Principessa di Forano da Domenico Zipoli, Organista della Chiesa del Gesù di Roma. Segue il luogo e la data di pubblicazione, Roma, 1 gennaio 1716, ma non è specificato il nome dello stampatore.*

Maria Teresa Strozzi (1682-1748), principessa di Forano, un piccolo borgo situato nel cuore della Sabina, è un'illustre nobildonna romana. Ella discende da un ramo della famiglia fiorentina Strozzi che, all'inizio del XVI secolo, prende residenza a Roma, stabilendosi nello splendido palazzo, appositamente realizzato da Jacopo Sansovino, situato in Largo di Torre Argentina 11 (il palazzo è oggi sede della Fondazione Marco Besso). Nella dedica delle *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* si legge:

Ill. ma et Ecc. ma Sig. ra,

Queste prime parti che mi sono indotto a publicar con le stampe, quando si voglia riflettere alla mia insufficienza, non saranno degnie di comparire sotto gl'auspici di V. E., il di cui pregio in ogni virtù ammirabile prende anche ornamento da una perfetta cognizione dell'armonia, talché io non potrò sfuggir la

taccia d'ardito in porre in fronte a quest'opera il nome dell'E. V.; ma il vantaggio che ne riporta a guisa delle pitture men felicemente condotte che talvolta appagano gl'altrui sguardi solo perché sono d'oro arricchite; et un ossequioso tributo di rispetto a quella parzialità con cui si è sempre degnata proteggermi, spero giustificheranno al possibile la temerità della mia intrapresa, come la mia obbedienza a di lei comandi sempre più mi farà conoscere.

Domenico Zipoli

Umil. mo Dev. mo et Ob. mo Ser. re

Maria Teresa Strozzi è una dama di grande cultura: conosce e protegge diversi artisti, suona, canta, recita egregiamente e partecipa attivamente alle riunioni dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Celinda Caradria. Zipoli è spesso invitato a Palazzo Strozzi dalla principessa di Forano: molto probabilmente vi si reca per darle lezioni di musica o per accompagnarla al clavicembalo durante alcuni incontri musicali. La principessa ricambia tale cortesia concedendogli la propria protezione e fornendogli i mezzi per poter pubblicare le *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, che Zipoli prontamente le dedica.

Sul frontespizio dell'edizione a stampa egli si dichiara *Organista della Chiesa del Gesù di Roma*, ruolo che, probabilmente, deve aver ricoperto tra il 1715 e i primi mesi del 1716. Purtroppo non è possibile stabilire con certezza se tale incarico gli fu effettivamente affidato. Nei documenti conservati presso l'archivio della Compagnia del Gesù non si trova nessuna testimonianza riguardo la presenza di Zipoli come organista, mentre risulta che, dal 1704 al 1741, tale servizio alla chiesa del Gesù fu svolto da Carlo Francesco Cesarini. Comunque, il fatto stesso che il compositore lo dichiara apertamente sul frontespizio dell'edizione è già di per sé una testimonianza molto attendibile. Inoltre, gli archivi della Compagnia del Gesù, situati presso la Curia Generalizia a Borgo Santo Spirito, presentano numerose lacune dovute

te a distruzioni, manomissioni ed appropriazioni indebite subite a seguito della soppressione della Compagnia e della confisca di tutti i suoi beni negli anni 1773-1814. Va anche detto che nella chiesa del Gesù esistevano all'epoca tre organi e che, in occasione di celebrazioni liturgiche particolarmente solenni, in cui era consueta la presenza di più cori, poteva richiedersi la collaborazione di altri organisti, oltre al titolare.

L'organo situato nel transetto sinistro, posizionato accanto all'altare di Sant'Ignazio, sopra l'ingresso dell'artistica cappella dove si venera l'antica immagine della Madonna della Strada, viene realizzato, tra il 1665 e il 1679, dal famoso organaro gesuita Willem Hermans. Egli riutilizza parte del materiale di un organo lì collocato precedentemente e costruisce uno splendido strumento ispirandosi ai canoni dell'arte organaria d'oltralpe, in cui era consueta la dotazione di due tastiere assai più estese rispetto alla tradizionale tastiera unica dell'organo italiano, di una cospicua serie di registri ad ancia (*cornetto, musetto, trombe e tromboni*) e di un'ampia pedaliera unita costantemente al manuale ma provvista anche di un registro autonomo (*contrabbasso*). Molto probabilmente Zipoli concepisce le sue composizioni per organo proprio su questo strumento, di cui, purtroppo, tra manomissioni e rimaneggiamenti eseguiti nel tempo, non rimane più traccia. Anche gli altri organi realizzati da Hermans a Roma, quello di Sant'Agnese in Agone, di Sant'Apollinare e del Collegio Germanico, hanno subito lo stesso destino.

Voglio ora illustrare brevemente alcuni brani delle *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, seguendo l'ordine in cui si succedono nella prima edizione a stampa del 1716. Il termine *intavolatura*, ormai desueto agli inizi del Settecento, significa che la musica per strumento a tastiera è scritta secondo il nostro sistema moderno, adottato già dalla fine del Cinquecento, che utilizza cioè due soli pentagrammi, uno con la chiave di violino per la mano destra e uno con la chiave di basso per la mano sinistra,

contrariamente all'antica prassi rinascimentale, dove ogni linea melodica aveva il proprio pentagramma. Zipoli non ha riportato, salvo rare eccezioni, indicazioni sui registri da utilizzare. Per una corretta esecuzione è quindi opportuno ricorrere a registrazioni conosciute ed utilizzate all'epoca, scegliendole in base al carattere e alla destinazione del brano, alla tipologia dello strumento impiegato e al gusto dell'interprete.

L'ampia *Toccata* introduttiva, dallo stile piuttosto tradizionale (chiaro è il riferimento al modello di Girolamo Frescobaldi e di Bernardo Pasquini), alterna andamenti maestosi e solenni ad episodi spiccatamente virtuosistici. Tale brano è destinato ad essere eseguito, inserendo tutti i registri di ripieno, prima o dopo la Messa. Seguono cinque gruppi di *Quattro Versi* e *Canzona*. Nel XVI secolo il verso organistico era un'elaborazione fugata di una sezione di melodia gregoriana che si alternava ai versetti dei salmi o ai canti dell'*Ordinarium Missae* eseguiti dal coro. In seguito, esso si trasforma in un breve interludio organistico liberamente utilizzato, a discrezione dell'organista, per colmare eventuali vuoti all'interno della liturgia. Zipoli infonde in ciascuno dei suoi versi uno specifico carattere: solenne, meditativo, brillante, gioioso, austero, il che li rende particolarmente adatti a commentare i vari momenti della celebrazione eucaristica.

L'elaborazione polifonica e lo sviluppo in più sezioni di un tema dà invece origine alla canzona, la quale viene di norma eseguita durante il *Communio*. La canzona di Zipoli è generalmente a tre voci, con possibili aggiunte od omissioni delle stesse. I temi sono semplici, concisi ed espressivi, la struttura polifonica è caratterizzata dal libero procedere delle parti, mentre il discorso musicale si articola spesso in lunghe progressioni, con la riproposizione del medesimo disegno melodico ad altezze differenti. Seguono cinque brani destinati a precisi momenti liturgici: *All'Elevazione [I]*, *Al Post Communio*, *All'Elevazione [II]*, *All'Offertorio*, *Pastorale*. Le due *Elevazioni*, da eseguire con i so-

li registri principali durante e dopo la consacrazione, si distinguono per la loro profonda espressività, favorendo così quel clima di raccoglimento necessario dinanzi al mistero della transustanziazione. Di tutt'altro carattere appaiono i brani *Al Post Communio* e *All'Offertorio*, sorprendentemente vivaci, brillanti e spensierati, pur essendo anch'essi esplicitamente destinati al contesto liturgico. Una splendida e delicata *Pastorale*, con una coda piuttosto moderna per il gusto dell'epoca, conclude la prima parte dell'opera.

Le quattro *Suites* e le due *Partite* contenute nella seconda parte sono conformi ai canoni della tradizione clavicembalistica italiana del Settecento. Le *Suites* sono costituite da quattro o cinque movimenti ciascuna, in cui brani vivaci si alternano ad altri più lenti e cantabili. Le *Partite* sono invece concepite secondo l'uso antico, ossia in una serie di variazioni su un disegno armonico ostinato. Notevole l'ultima variazione della *Partita in la minore*, che, con i suoi passaggi virtuosistici, sembra precorrere la scrittura di un grande pianista e compositore romano destinato ad imprimere una svolta decisiva allo stile musicale della sua epoca: Muzio Clementi.

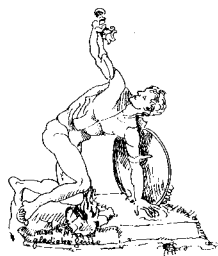
Le *Sonate d'intavoltura per organo e cimbalo* ottengono subito un notevole successo. A distanza di pochi anni dalla prima edizione romana, ne segue un'altra a Londra, nel 1725, presso l'editore Walsh, e poi ancora negli anni 1741, 1747 e 1755, fino a giungere all'ottima edizione, provvista di un ampio apparato critico, curata nel 1959 dal M^o Luigi Ferdinando Tagliavini per la casa editrice tedesca Muller.

La permanenza di Zipoli a Roma s'interrompe improvvisamente pochi mesi dopo la pubblicazione della sua opera, nel momento in cui egli ha ormai acquisito un'indiscussa notorietà. Al 21 aprile 1716 risale la riscossione del suo ultimo stipendio in casa Baldocci. Il mese successivo è a Siviglia, dove entra nel noviziato della Compagnia del Gesù. Pochi giorni dopo parte per

Córdoba, in Argentina. Lì egli segue gli studi teologici e filosofici, dedicandosi anche all'attività di maestro di musica, organista e compositore nelle diverse *reducciones* gesuitiche presenti nel territorio circostante. Di quel periodo, durato circa dieci anni, abbiamo poche e frammentarie notizie.

Francisco Curt Lange, uno dei massimi specialisti della musica coloniale d'America, ha seguito le tracce di Zipoli tra gli archivi delle comunità gesuitiche locali. Oltre ad alcuni brani tratti dalle *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, sono state ritrovate diverse composizioni anonime, tra cui messe, mottetti, vesperi e cantici che riportano l'impronta tipica dello stile di Zipoli. È musica sua o di un suo allievo? E poi, quale è stata la motivazione di una scelta così radicale ed improvvisa che lo ha allontanato definitivamente da Roma, distogliendolo da una promettente carriera di organista e compositore? Tale decisione è stata presa in base ad una maturata convinzione o a seguito di una profonda delusione o insoddisfazione? Voglio concludere lasciando in sospeso questi interrogativi, con la speranza che in futuro possano emergere altre testimonianze utili a darne risposta.

Alla vigilia della sua ordinazione sacerdotale, Zipoli muore di tubercolosi nell'Estancia Santa Catalina, nei pressi di Córdoba, il 2 gennaio 1726 all'età di trentasette anni. Nella sua biografia il padre gesuita Pedro Lozano così scrive di lui: «Fu di carattere e costumi sommamente piacevoli, e perciò fu amato da Dio e dagli uomini».



Le tragedie di Roma: i soggiorni capitolini di Vittorio, conte Alfieri di Magliano e di Cortemilia

DARIO PASERO

Nella sua vita, non lunghissima (1749-1803), ma nonostante ciò ricchissima di viaggi, Vittorio Alfieri soggiornò a Roma tre volte, rispettivamente nel 1766-67, nel 1777 e infine nel 1781-83, che fu l'unico soggiorno di una certa durata nell'Urbe.

Nel dicembre del 1766 (a soli 17 anni)¹ il giovane conte astigiano, proveniente da Siena, si fermò a Roma otto giorni, impiegati, in compagnia di altri tre giovani suoi compagni di viaggio, nella visita ai monumenti (specialmente, egli stesso ci dice, il Pantheon, da lui però ostinatamente scritto senza l'*h*, e San Pietro), monumenti che, come ricaviamo dalla sua *Vita*, egli conosceva solamente per sentito dire, avendoli studiati a scuola, ma il cui pensiero fu sufficiente, nei giorni precedenti il suo arrivo, a togliergli il sonno

Partii dunque per Roma, con una palpitazione di cuore quasiché continua, pochissimo dormendo la notte, e tutto il dì ruminando in me stesso e il San Pietro, e il Coliseo, ed il Panteon; cose che io aveva tanto udite esaltare; ed anche farneticava non poco su alcune località della storia romana, la quale (benché senza ordine e senza

¹ Cfr. *Vita*, *Epoca Terza*, cap. I.

esattezza) così presa in grande mi era bastantemente nota ed in mente, essendo stata la sola istoria ch'io avessi voluto alquanto imparare nella mia prima gioventù. (*Vita, Epoca terza, cap. I*)

Entrato in città da Porta del Popolo, scende ad un albergo di piazza di Spagna. Il primo giorno visita “alla sfuggita, tra le altre cose” il Pantheon, mentre nei giorni seguenti l'Alfieri è preso sempre più dall'ansia di vedere e conoscere il più possibile ciò che aveva imparato ad ammirare solamente sentendone parlare o leggendone sui libri. In effetti, però, la visita alla basilica di San Pietro (a cui dedicherà, nel 1781, un sonetto di lode) assume un valore particolare, tanto che preferisce, piuttosto che conoscere cose nuove, vederla anche più volte al giorno.

Vi si stette allora otto giorni soli, in cui non si fece altro che correre per disbramare quella prima impaziente curiosità. Io preferiva però molto di tornare fin due volte il giorno a San Pietro, al veder cose nuove (*Ibid.*)

Tuttavia Roma non soddisfa appieno l'Alfieri, che ci avverte di una sua graduale diversa disposizione d'animo nei confronti della città eterna, tale per cui solo con il passare degli anni egli riuscirà a vederla con gli occhi giusti

E noterò, che quell'amabile riunione di cose sublimi non mi colpì alla prima quanto avrei desiderato e creduto, ma successivamente poi la meraviglia mia andò sempre crescendo; e ciò, a tal segno, ch'io non ne conobbi ed apprezzai veramente il valore se non molti anni dopo, allorché stanco della misera magnificenza oltremontana, mi venne fatto di dovermi trattenere in Roma degli anni. (*Ibid.*)

Alfieri lascia poi Roma per Napoli, per tornarvi alcuni mesi

dopo, nella primavera del 1767, quando, «impazientissimo di lasciar Napoli, di rivedere Roma; o, per dir vero, impazientissimo di ritrovarmi solo e signore di me in una strada maestra, lontano trecento e più miglia dalla mia prigione natia» (cap. II), tornerà nell'Urbe trovando alloggio (“un grazioso quartierino molto gaio e pulito”) ai piedi delle “scalere” della Trinità de' Monti. In questa occasione fu presentato a papa Clemente XIII (“bel vecchio e di una veneranda maestà”) al Palazzo del Quirinale (“Montecavallo”).

Durante questa permanenza, Alfieri, che ammette la sua «ignoranza» e «insensibilità per le tante belle e grandiose cose di cui Roma ridonda», limitandosi egli a visitare solamente le «quattro e cinque delle principali che sempre ritornava a vedere», ebbe delle difficoltà economiche col curatore del suo patrimonio; conseguenza di ciò fu che «non solo non andava più a visitare nessuna delle curiosità di Roma per non dare le mancie, ma anche al mio fidato e diletto Elia [...] io venni a negargli i danari del suo salario e vitto» (cap. III). Tormentato da tutte queste ambascie il poeta parte ai primi di maggio dalla città e non vi tornerà se non circa dieci anni dopo, nel 1777, e ancora una volta nel mese di dicembre.

Eccoci dunque al dicembre del '77, allorché Vittorio ritorna a Roma, questa volta provenendo da Firenze (dove soggiornava), quasi per caso e in fretta e furia, ma comunque un tempo sufficiente per cogliere e criticare alcuni aspetti della città e del suo governo, da lui riuniti nel famoso sonetto su Roma². Questo soggiorno durò dodici giorni, e fu meno apprezzato dallo scrittore, ormai ventottenne, rispetto al precedente.

[...] nel dicembre feci una scorsa a Roma per le poste a cavallo;

² Sarà il nr. 16 in *Rime*, a cura di F. MAGGINI, vol. IX, Asti 1954.

viaggio pazzo e strapazzatissimo, che non mi fruttò altro che d'aver fatto il sonetto di Roma, pernottando in una bettolaccia di Baccano, dove non mi riuscì mai di poter chiuder occhio. L'andare, lo stare, e il tornare, furono circa dodici giorni. (*Vita, Epoca quarta*, cap. V)

Questa volta nessun accenno a monumenti visitati, ma in compenso l'accenno alla "bettolaccia" di Baccano (*nomen omen*), dove lo scrittore non riuscì quasi mai a dormire, ma soprattutto la redazione del sonetto appena citato, particolarmente duro nei confronti della città e del governo papale. Addirittura, al momento della sua edizione (avvenuta solamente nel 1783, quando cioè il poeta abbandonò definitivamente la città, cfr. *Ibid.*, *Epoca quarta*, cap. X), la lettura di questi versi spinse molti altri poeti (tra cui Vincenzo Monti, che scrisse addirittura quattro sonetti anti-alfieriani) a rispondere duramente³.

Ecco il testo del sonetto alfieriano, premettendo, a mo' di difesa dell'eccessivo "zelo" dell'autore nel presentare i difetti dell'Urbe e del suo governo, il fatto che l'Alfieri farà poi ampia ammenda (e in parte ne aveva già fatta nel passo della *Vita* citato sopra) elogiando e celebrando la bellezza e la grandezza della città⁴.

³ Cfr. G. DEL PINTO, *Il sonetto dell'Alfieri contro Roma*, in "Nuova Rassegna", 16 aprile 1894.

⁴ A proposito di questo sonetto alcuni commentatori ne vedono il modello ripreso dal Belli nel sonetto 431, dal titolo *Er deserto* (p. 492 dell'edizione Vigolo 1978; cfr. commento *ad locum*); cfr. P.P. TROMPEO, *Dall'Alfieri al Belli*, in "La Nuova Stampa", 21 gennaio 1949. Ecco il testo del sonetto belliano: *Dio me ne guardi, Cristo e la Madonna/ D'annà ppiù ppe ggiuncata a sto precojjo./ Prima ... che pposso di?... pprima me vojjo/ Fà ccastrà dda un norcino a la Ritonna./ Fà ddiesci mijja e nun vedé una fronna./ Imbatte ammalappena in qualche scojjo./ Dapertutto un zilenzio com'un ojjo./ Che ssi strilli nun c'è cchi tt'arisonna!!! Dove te vorti una*

XVI

Vuota insalubre region, che stato
Ti vai nomando, aridi campi incolti;
Squallidi oppressi estenuati volti
Di popol rio codardo e insanguinato:

Prepotente, e non libero senato
Di vili astuti in lucid'ostro involti;
Ricchi patrizi, e più che ricchi, stolti;
Prence, cui fa sciocchezza altrui beato:

Città, non cittadini; augusti tempj,
Religion non già; leggi, che ingiuste
Ogni lustro cangiar vede, ma in peggio:

Chiavi, che compre un dì schiudeano agli empj
Del ciel le porte, or per età vetuste:
Oh! se' tu Roma, o d'ogni vizio il seggio?

Roma 9 Xmbre 1777

Ben diverso l'animo, e la situazione biografica, con cui l'Alfieri affronta l'ultimo suo soggiorno romano (compreso tra il gennaio del 1781 e il maggio del 1783). Di questo soggiorno abbiamo una quantità ben maggiore di testimonianze ad opera di Alfieri stesso: tale permanenza romana, oltre a circa tre capitoli e mezzo della *Vita*, produsse anche un manipolo di 9 lettere e 5

campaggna rasa/ Come sce sii passata la pianozza/ Senza manco l'impronta d'una casa!!! L'unica cosa sola c'ho trovato/ In tutt'er viaggio, è stata una bbarrozza/ Cor barrozzaro ggiù mmorto ammazzato. (26 marzo 1836).

componenti poetici, a cui si possono aggiungere una lettera di commento a una delle poesie e ancora una poesia su Roma indirizzata all'abate Tommaso Valperga di Caluso.

Ma procediamo con ordine. Cioè, paradossalmente, dalla fine. Al capitolo X dell'*Epoca quarta della Vita*, infatti, l'Alfieri trae le conclusioni del suo terzo, e ultimo, soggiorno romano

Nei due anni di Roma io aveva tratto una vita veramente bella. La villa Strozzi,⁵ posta alle Terme Diocleziane, mi aveva prestato un delizioso ricovero. Le lunghe intere mattinate io ve le impiegava studiando, senza muovermi punto di casa se non un'ora o due cavalcando per quelle solitudini immense che in quel circondario disabitato di Roma invitano a riflettere, piangere, e poetare. La sera scendeva nell'abitato, e ristorato dalle fatiche dello studio con l'amabile vista di quella per cui sola io esisteva e studiava, me ne ritornava poi contento al mio eremo, dove al più tardi all'undici della sera io era ritirato. Un soggiorno più gaio e più libero e più rurale, nel recinto d'una gran città, non si poteva mai trovare; né il più confacente al mio umore, carattere ed occupazioni. Me ne ricorderò, e lo desidererò finch'io viva. (*Ibid.*, cap. X)

Fin da un primo sguardo al testo mi sembra significativo il

⁵ Di questa casa abbiamo un accenno in un componimento in terzine (incompiuto) che l'Alfieri dedicò all'abate Tommaso Valperga di Caluso nel febbraio del 1783. In questi versi, invitando l'amico a venire a Roma a trovarlo, gli descrive il luogo dove soggiorna: *Pingendo il loco, ove il mio cor sospira./ Tra le già meste Esquilie e il Quirin Colle/ In vaga, e piana forma, e umil salita./ Altro ben culto Monticel si estolle./ Cui pria che l'alta Roma avesse vital/ Dier men superbo nome i vinchi molti./ Ond'era ei vista allor rozza e sgradita./ Or tutto ride di frondi e colti/ Arboscelli qua e là tra case spartil/ D'ogni uniforme insulso ordine sciolti.* (vv. 27-36). Qui il testo ms. si interrompe a piè di pagina.

diversa stato d'animo con cui il poeta considera la città rispetto al viaggio precedente. Se là il deserto (*Vuota insalubre region, che stato/ Ti vai nomando, aridi campi incolti*) era un particolare decisamente negativo nel giudizio su Roma, qui al contrario la solitudine è, romanticamente, vista come luogo privilegiato per lo sviluppo del proprio Io e della poesia (*quelle solitudini immense che in quel circondario disabitato di Roma invitano a riflettere, piangere, e poetare*). Alla dimensione "classica" (il paragone tra la Roma studiata sui libri e conosciuta solo teoricamente e quella reale, quella inospitale e squallida vista attraverso anche la locanda del Baccano) si sostituisce una dimensione "romantica" di una Roma che proprio nelle solitudini e nei deserti sa stimolare i sensi e la capacità poetica del visitatore, tanto più se questo visitatore, come l'Alfieri degli anni '81-'83, è anche innamorato, essendo da poco iniziata la sua relazione con Luisa Stolberg contessa d'Albany ("quella per cui sola io esisteva e studiava").

Ma che cosa concretamente aveva fatto l'Alfieri nei due anni, o poco più, del suo terzo soggiorno romano? In massima parte aveva letto, scritto, frequentato amicizie e salotti e accademie romane, aveva preso consapevolezza direttamente del potere degli ecclesiastici, come lui stesso ci dice sempre nell'*Epoca quarta (passim)* della *Vita*. Mentre è sintomatico che nulla egli ci dica della gente comune, se non un accenno in un sonetto (di satira sugli italiani) del 7 settembre 1785, in cui ai versi 1 ss. dice: *Ai Fiorentini il pregio del bel dire,/ ai Romaneschi quel di male oprare*. Oppure alcune considerazioni di carattere "sociale", come si vede in una lettera alla sorella Giulia, a Torino, del 2 luglio 1782.

Il papa tornò come sapete il dì tredici, con gran concorso di gente a vederlo, che fu un mezzo trionfo; ma poco applauso ebbe dal popolo; a cui poco importa se la dignità pontificia è stata oscurata in

Germania, ma molto importa il pane e la carne, che sono qui cresciuti esorbitantemente nella sua assenza.

Verso la fine del dicembre 1780 la contessa d'Albany, nell'intento di sfuggire al proprio marito, da Firenze si era recata a Roma; e allora anche l'Alfieri decide di trasferirsi da una città all'altra, nel gennaio dell'anno seguente, preavvisando comunque i lettori della diversa disposizione d'animo con cui si accingeva a rivedere l'Urbe rispetto al soggiorno precedente

Indi proseguì verso Roma, la di cui approssimazione mi faceva palpitare; tanto è diverso l'occhio dell'amante da tutti gli altri. Quella regione vuota insalubre, che tre anni innanzi mi pareva quel ch'era, in questo venire mi si presentava come il più delizioso soggiorno del mondo. (*Ibid.*, cap. VIII)

È pur vero che l'Alfieri continua a riconoscere l'insalubrità del clima romano, specie d'estate, così come ci fa sapere nella citata lettera alla sorella Giulia, a Torino⁶.

Ho ricevuto la carissima vostra, a cui un poco ho tardato a rispondere, perché stava in qualche occupazione, ed anche non stava benissimo di salute; *al venir del caldo qui si patisce assai, e benché io lo ami, pur quest'anno mi pare eccessivo.* [...]

Abbiamo qui il conte di Valperga, a cui pare che l'aria di Roma troppo non giovi, *perché ha già avuto degli insulti di febbri, che qui sono spessissime e pericolose nell'estate.*

Si aspetta a giorni il marchese di Brea, il quale stante la stagione avanzata non si potrà qui molto trattenere, *perché dai quindici di luglio fin tutto settembre, non si può senza grave pericolo né venire, né andare via di Roma, né per Firenze, né per Napoli.*

⁶ I corsivi sono dell'autore.

Tanto più v'invidio il fresco della vostra campagna e l'ottima aria che vi si gode, e non sarebbe niente impossibile che il giorno che mi aspetterete il meno, mi ci vediate arrivare [...]

Dopo aver passato alcuni giorni a Roma, spesi a tentare di trovare le vie giuste per procurare la "libertà" alla donna amata (specialmente col cognato di lei, il cardinale Enrico Benedetto Stuart, duca di York e vescovo di Albano), l'Alfieri parte per Napoli, dove lavora a due tragedie (*Ottavia* e *Polinice*), per tornare (il 12 maggio) a Roma, dove, confessa, continua nella sua opera di «pieghevolezze e astuziole cortigianesche» atte a favorire la sua relazione con la contessa.

L'Alfieri passa dunque il suo tempo libero da questi "esercizi di semiservitù" impegnato nello studio e nel lavoro poetico, terminando parecchie tragedie: il *Polinice*, l'*Antigone*, la *Virginia*, l'*Agamennone*, l'*Oreste*, *La Congiura de' Pazzi*, il *Don Garzia*, il *Timoleonte* e il *Filippo*; oltre alla composizione di alcune parti del poemetto *l'Etruria vendicata*, alcune odi dell'*America Libera* e rime varie, come i sonetti L e LI dell'edizione Maggini dedicati, il primo (del 13 luglio 1781), alla statua del Mosé in San Pietro (*Oh! chi se' tu, che maestoso tanto*) e il secondo (del 15 novembre 1781), alla basilica di San Pietro (*Immensa mole, che nel ciel torreggi*).

Inoltre, la lettura (febbraio 1782) della *Merope* del Maffei e lo sdegno suscitatogli dalla convinzione generale che questa fosse una delle tragedie migliori della letteratura italiana lo spinsero a comporre una tragedia dallo stesso titolo, terminata all'incirca nei mesi di giugno/luglio. Allo stesso modo la lettura, per il vero non "regolatamente con ordine", della *Bibbia* lo stimolò alla composizione del *Saul*, la quattordicesima e (secondo l'Alfieri d'allora) l'ultima delle sue tragedie.

A questo punto il poeta, convinto che «essere le quattordici anzi troppo che poche», decise di far punto qui e di cominciare

a pubblicare qualcuno dei suoi lavori teatrali. Così, verso la fine del settembre 1782 le tragedie furono ricopiate, corrette e limate (almeno così credette l'autore), il quale, trovandosi «in età di trentaquatt'anni, e nell'aringo letterario [...] giovine di soli otto anni di studio», decise di far conoscere i suoi lavori, spinto anche da una certa ambizione nei suoi confronti da parte della contessa. Lesse dunque le sue tragedie in varie riunioni di società, in salotti e accademie, dove ricevette una gran quantità di lodi, delle quali peraltro egli teneva un conto relativo («per non mi fidare né credere stupidamente in quelle lodi del labro, che non si negano quasi mai ad autore leggente, che non chiede nulla, e si sfiata in un ceto di persone ben educate e cortesi: onde a sì fatte lodi io dava il loro giusto valore, e non più»; *Vita, Epoca quarta*, cap. IX), ma soprattutto una buona serie di consigli, provenienti da parti diverse: letterati, donne, uomini di mondo e perfino “tangheri”; consigli che furono utili allo scrittore che «tutti ascoltando, di tutto ricordandomi, nulla trascurando, e non disprezzando individuo nessuno (ancorché pochissimi ne stimassi), ne trassi poi forse e per me stesso e per l'arte quel meglio che conveniva» (*Ibid.*).

Degna conclusione di questa fase sarà quindi la prima recita dell'*Antigone*, avvenuta a Roma nel mese di novembre del 1782 e la stampa (a Siena) delle prime quattro tragedie.

Una “eletta compagnia di dilettanti signori” mise in scena l'*Antigone*. Si trattava di una società teatrale già esistente da tempo, che dava rappresentazioni nel teatro privato che si trovava nel palazzo dell'ambasciatore di Spagna (a quel tempo il duca Grimaldi), recitando soprattutto traduzioni (“non buone”, aggiunge sornione l'Alfieri) di commedie e tragedie francesi. Prima donna era la duchessa di Zagarolo, che Alfieri stesso raccomanda a se stesso per la parte della protagonista (pensando che «con un po' di buona scuola si sarebbe potuta assai più migliorare»; *Ibid.*, cap. X), mentre le altre tre parti furono assegna-

te così: quella di Emone al duca di Ceri (fratello della duchessa), all'Alfieri stesso quella di Creonte, e alla moglie del duca quella di Argia. La rappresentazione ebbe buon esito, come ci dice anche Alessandro Verri che, in una lettera del 30 novembre 1782 al fratello Pietro, loda molto la tragedia e il suo autore.

Così, in seguito al grande successo della rappresentazione, l'Alfieri si convince a stampare, all'inizio dell'anno seguente, alcuni suoi lavori tragici. Poiché a Roma la censura ecclesiastica era considerata dall'autore troppo severa, egli decise di rivolgersi all'amico Gori Gandellini, a Siena, affinché lo aiutasse a trovare uno stampatore, il quale fu trovato nella persona di Vincenzo Pazzini Carli. L'Alfieri manda dunque all'amico il manoscritto («pulitissimo... quanto al carattere e correzione») contenente solamente le quattro tragedie (*Filippo, Polinice, Antigone, Virginia*) prescelte per la stampa, confidando nelle cure dell'amico e di altri suoi collaboratori per vigilare sul progredire del lavoro tipografico. Dopo circa un paio di mesi, vissuti dall'Alfieri in mezzo a dubbi e “palpitazione”, giunsero da Siena le copie a stampa: «correttissimamente stampate, grazie all'amico; e sucidissimamente stampate, come ciascun le ha viste, grazie al tipografo». L'edizione fu infatti poco nitida e parecchi esemplari addirittura incompleti.

Inizia a questo punto per l'Alfieri un momento (da lui definito “ragazzata”) di auto-promozione, consistente nell'andare per le varie case aristocratiche di Roma a regalare i suoi volumi, oltre a inviarne copia a parecchi letterati (tra cui Cesarotti e, più tardi, anche Parini), e a offrirne una anche al papa allora sedente, Pio VI (Giovanni Angelo Braschi di Cesena, che regnò dal 1775 al 1799, morendo in esilio), a cui il poeta era già stato presentato fin dall'anno precedente.⁷

⁷ In ringraziamento e risposta alle “molte, e sublimi critiche fatte al 1° volume delle sue *Tragedie*, principalmente sulla durezza del verseggiare,

L'udienza papale in cui l'Alfieri presentò il suo libro a Pio VI merita qualche parola di commento. Oltre a un accenno presente in una lettera alla madre del 22 marzo 1783 (in cui però traspare più che altro la volontà di far piacere alla madre ricordandole il favore da lui ottenuto nell'incontro col pontefice), di essa il poeta ci dà un quadro molto chiaro e molto sincero al capitolo X dell'*Epoca quarta della Vita*, laddove dice che «Io non molto stimava il Papa come Papa; e nulla il Braschi come uomo letterato né benemerito delle lettere, che non lo era punto» e più sotto «voler tributare come segno di ossequio e di stima una mia opera ad un individuo ch'io teneva per assai minore di me in linea di vero merito». Nonostante ciò l'Alfieri si comporta in modo quasi servile nei confronti del pontefice, nella speranza, come egli stesso ci dice, di raccomandarsi in qualche modo al papa in vista di eventuali "persecuzioni" che egli sentiva essergli prossime da parte del cognato della contessa, così come poi realmente avverrà pochi mesi dopo. Ma leggiamo ciò che l'Alfieri stesso confessa:

Ma mi conviene altresì (non per mia giustificazione, ma per semplice schiarimento di tale o apparente o verace contraddizione tra il mio pensare, sentire e operare) candidamente espor la sola e verissima cagione, che m'avea indotto a prostituire così il coturno alla tiara. La cagione fu dunque, che io sentendo già da qualche tempo bollir dei romori preteschi che uscivano di casa il cognato dell'amata mia donna, per cui mi era nota la scontentezza di esso e di tutta la di lui corte circa alla mia troppa frequenza in casa di essa; e

da vari Giornalisti, Gazzettieri, Poeti, Corrieri europei, e altri simili" l'Alfieri scrisse il 28 maggio 1783 (già lontano ormai da Roma) il sonetto LII dell'edizione Maggini (*Non più scomposta il crine, il guardo orrendo*), in cui il tono è sostanzialmente il medesimo, come si vedrà, di un sonetto piemontese dell'aprile precedente.

questo scontentamento andando sempre crescendo; io cercai coll'adulare il sovrano di Roma, di crearmi in lui un appoggio contro alle persecuzioni ch'io già pareva presentire nel cuore, e che poi in fatti circa un mese dopo mi si scatenarono contro. (*Ibid.*, cap. X)

Dell'atteggiamento tenuto durante l'udienza papale l'Alfieri non fece mai menzione con nessuno, se non più tardi con la contessa, e si decise a parlarne nell'autobiografia solo in quanto convinto che

Io fui dunque allora e dissimulato, e vile, per forza d'amore; e ciascuno in me derida se il può, ma riconosca ad un tempo, se stesso (*Ibid.*)

Un Alfieri dunque un po' Virgilio, convinto della potenza trascinante di Amore (*omnia vincit Amor*), e un po' Orazio e Seneca, nel riconoscere che i vizi appartengono a tutta l'umanità e che chiunque prima di accusare gli altri dovrebbe guardare, e giudicare, soprattutto se stesso.

È peraltro vero, comunque, che Alfieri non fu del tutto intellettualmente onesto quando si decise sì a ricordare questo episodio, ma ne tralasciò un altro, di cui appunto nell'autobiografia non c'è accenno, forse perché a giustificarlo il poeta non trovava motivi validi quanto l'Amore, ma solamente, è probabile, il desiderio di gloria accademica e mondana. Parliamo della lettura del *Saul* in Arcadia, alla presenza di prelati di ogni ordine e grado, e la conseguente nomina a pastore arcade (8 aprile 1783) col nome di *Filaerio Eratrastico*.

E sempre a proposito dell'edizione delle sue prime tragedie l'Alfieri non dice nell'autobiografia che, il 23 aprile 1783, egli compose un sonetto nella sua lingua madre (il piemontese) in difesa da attacchi che dovevano essergli giunti dalla sua patria, simili comunque nella sostanza a critiche ricevute anche da altre

parti (da giornalisti e letterati), e da lui ironicamente accennate nell'autobiografia quando parla di tragedie «barbaramente verseggiate, (come io seppi poi) grazie all'autore» (*Epoca quarta*, cap. X). A queste critiche egli risponderà (cfr. n. 7) nel mese di maggio col sonetto LII (*Non più scomposta il crine, il guardo orrendo*). Ecco il testo del sonetto piemontese:

Sonet d'un Astesan an difèisa dlë stil ëd soe Tragedie

Son dur, lo seu, son dur, ma i parlo a gent
Ch'han l'ànima tant mòla e dëslavà,
Ch'a l'é pa da stupì, se 'd costa nià
I-j piaso a pen-a a pen-a a l'un pèr sent.

Tuti 's amparo 'l Metastasio a ment,
E a n'han l'orije, 'l cheur e j'eu j fodrà:
J'Erò a-j veulo vèdde, ma castrà,
Èl tràgich a lo veulo, ma impotent.

Pure im dagh nen pèr vint, fin ch'as decida
S'as dev troné sul palch o solfegé,
Strassé 'l cheur o gati jè marlàit l'orija.

Già ch'ant cost mond l'un dl'àutr bzògna ch'as rida
J'heu un mè dubiet ch'i veuj ben ben rumié:
S'l'é mi ch' son ëd fer o j'Italian ëd potìa.

“23 aprile 1783-Roma”⁸

⁸ *Rime sparse*, XIII (364) (cfr. *Rime*, ed. cit., p. 294): *Sonetto di un Astigiano in difesa dello stile delle sue Tragedie*. Sono duro, lo so, sono duro, ma parlo a persone/ che hanno l'animo tanto molle e slavato,/ che non è da stupire se a questa nidiata/ io piaccio appena appena all'uno per

Di questo sonetto abbiamo notizia in una sua lettera del 14 luglio 1783, scritta in francese, da Ivrea, all'amico marchese Ottavio Falletti di Barolo, dalla quale apprendiamo che i due sonetti (quello scritto a Roma e un altro, successivo, scritto a Venezia come una sorta di palinodia rispetto al primo) altro non erano se non scherzi per far sorridere le persone serie:

[...] J'ai appris à Milan par Benz Brillantin que vous aviez fait un Sonnet piémontais en réponse du mien; cela m'a fait naître la pensée de vous en envoyer un autre que j'avois fait aussi pour faire une espèce d'ammende aux Piémontais; et expliquer l'intention du premier. [...] Au reste tous les deux sont une plaisanterie faite pour amuser un moment bien court les sérieux.⁹

Il terzo, e ultimo, soggiorno romano dell'Alfieri terminerà bruscamente il 4 maggio 1783, in conseguenza delle chiacchiere che si facevano sulla relazione con la contessa. Il poeta, dopo aver attaccato duramente, nella *Vita*, le congiure e le mene pretesche (anche accennando alla ben scarsa evangelicità nei suoi confronti di molti religiosi romani del tempo) e dopo aver chia-

cento.// Tutti si imparano il Metastasio a memoria,/ e ne hanno le orecchie, il cuore e gli occhi foderati:/ gli Eroi li vogliono vedere, ma castrati,/ il tragico lo vogliono, ma impotente.// Eppure non mi do per vinto, fino a che si decida/ se si deve tuonare sul palco o solfeggiare,/ strappare il cuore o solleticare appena l'orecchio.// Dato che in questo mondo bisogna che si rida l'uno dell'altro,/ ho un mio dubbietto che voglio ruminare ben bene,/ se sono io ad essere di ferro o gli Italiani di fango.

A questo sonetto seguì poi un altro, sempre in piemontese, scritto a Venezia il 7 giugno dello stesso anno, in risposta alle critiche nate in Piemonte dopo il primo.

⁹ Lettera n. 19 in V. ALFIERI, *Opere*, a cura di F. MAGGINI, vol. II, *Vita, Giornali, Annali, Scritti politici e letterari, Lettere*, Milano-Roma 1940.

rito che comunque non gli fu ordinato dal papa (come molti allora avevano insinuato), ma che fu lui in prima persona a decidere, anticipando le decisioni ufficiali nei suoi confronti, di lasciare la città eterna, abbandonò per sempre Roma e si diresse verso Siena e poi, in un secondo momento, a Venezia, attraverso Bologna e Ravenna.

Da quel momento le relazioni tra Roma e il conte Alfieri cesarono.



Un giornalista russo a Roma: Michail Osorgin (1908-1916)

ANASTASIA PASQUINELLI

Nato il 7 ottobre 1878 a Perm', nella regione degli Urali, da una tipica famiglia dell'*intelligencija* provinciale russa, Michail Andreevič Il'in (Osorgin, il cognome da ragazza della nonna paterna, è lo pseudonimo che iniziò ad usare dopo il 1907 per firmare i suoi scritti), morì in Francia il 27 novembre 1942, dopo un ventennale esilio trascorso in quel Paese.

Perduto il padre a 12 anni, si laureava nel 1902 alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Mosca: prese in quegli anni a collaborare ad alcuni giornali, iniziando, come avvocato d'ufficio, un'attività che venne interrotta dalla rivoluzione del 1905. Egli aveva infatti preso a frequentare quegli ambienti intellettuali che l'ormai diffuso movimento populista raccoglieva nel "nuovo" partito social-rivoluzionario e, con il proprio lavoro clandestino di propaganda, ispirato da un'ideologia intesa come servizio sociale piuttosto che come azione di violenza diretta, partecipava alle drammatiche vicende di quel periodo.

Arrestato nel dicembre 1905, Osorgin trascorse in prigione sei mesi. Liberato dietro cauzione, si rifugiò in Finlandia, a Helsinki (l'allora Helsingfors), raggiungendo quindi con un gruppo di compagni la Riviera ligure di Levante nel dicembre 1906: «Ancora questa mattina attraversavamo le nevi della Savoia. Ed ecco che ora, a notte inoltrata, in riva al mare, respiriamo un'aria calda, quasi afosa, densa di aromi... Sullo sfondo di un cielo chiaro e di case bianche inondate dalla luce della luna, un lungo

viale di palme crea una favola che non si poteva nemmeno immaginare! (...) Nell'oscurità del giardino una manica s'impiglia in un cespuglio: sono davvero rose in fiore?»¹.

Quel gruppetto di esuli si sarebbe stabilito per qualche tempo a Sori, nella "storica" Villa Maria: «Scrivevamo libri in comune; in Russia si stampavano e di solito, si confiscavano. Non erano libri di propaganda, ma libri seri, di economia contadina, di teoria del populismo; ci si lavorava molto (...). Dapprima, per un breve periodo, ci abitammo in cinque, poi la nostra comunità crebbe...»². Iniziava così per Osorgin quell'esilio italiano che sarebbe durato fino al maggio 1916, quando egli avrebbe deciso di lasciare il nostro Paese per ritornare in Russia: verso l'Italia, dove sarebbe riuscito a realizzarsi come mai gli sarebbe più potuto accadere durante l'intera sua esistenza in esilio, lo aveva attirato, fin dal momento dell'arrivo, un sentimento di intelligente, affettuosa partecipazione.

Nell'estate del 1908 la comunità russa di villa Maria, già in crisi, si scioglieva, spostandosi in parte presso quella di Cavi di Lavagna, dove soggiornavano personaggi come A. B. Amfiteatrov (che si stabilì poi a Levanto), B. Zajcev, E. Kolosov, studioso del populismo, ed altri esuli. Nuove colonie russe si formavano intanto tutt'intorno sulla Riviera di Levante, a Nervi, Fezzano, Bogliasco, luoghi che Osorgin sarebbe tornato a visitare negli anni successivi³.

¹ M. Osorgin, Nota autografa inedita, s.l., s.d., in A. BECCA PASQUINELLI, *La vita e le opinioni di M. A. Osorgin (1878-1942)*, Firenze, 1986, pp. 236, p. 3.

² M. OSORGIN, *Neizvestnyj, po prozvišču Verner*, in "Na čužoj storone", Berlino-Praga, 1923-1925, n. 4, 1924, pp. 191-203; (*Lo sconosciuto che si faceva chiamare Werner*), in M. O., *Un russo in Italia*, a cura di A. Pasquinelli, Torino, 1997, pp. 127-151.

³ M. OSORGIN, *Po vostočnoj Riv'jere. 1. Riv'jera literaturnaja*, R.V., n. 38, febbraio 1914; trad. it. A. Pasquinelli, *Sulla Riviera di Levante. 1.*

Lasciata la Riviera, nell'ottobre di quell'anno egli si trasferiva a Roma, avviando una regolare collaborazione giornalistica – con un contratto professionale – presso i due importanti organi di stampa russi di tendenza liberale dell'epoca, il quotidiano "*Russkie Vedomosti*" (Gli Annali russi) e il mensile "*Vestnik Evropy*" (Il Messaggero europeo). Avrebbe proseguito quest'attività fino al suo rientro in Russia nel giugno 1916, da lui stesso programmato, e poi ancora in patria fino al febbraio 1917; dall'Italia avrebbe scritto e firmato per gli *Annali russi* più di quattrocento articoli, oltre a numerosi telegrammi, soprattutto nei mesi precedenti lo scoppio della guerra. Nella stessa epoca avrebbe inviato al *Messaggero europeo* una quarantina di articoli. Nel giugno 1916, con un lungo giro attraverso la Francia, poi Londra e i paesi scandinavi, Osorgin rientrava in Patria («avevo con me, nella valigetta, due libriccini, la *Divina Commedia* di Dante e i *Pensieri* di Marco Aurelio: rilegati in pergamena, sembravano libri di preghiere»), dove riprendeva per un breve periodo l'attività giornalistica come inviato del *Messaggero* al fronte. Nel febbraio 1917 assisteva alla Rivoluzione con acceso entusiasmo, cui subentrava tuttavia ben presto la sfiducia verso il debole governo di Kerenskij, ed un'inquietudine trasformata in rabbiosa disperazione per gli avvenimenti dell'ottobre, il violento scioglimento della Costituente del gennaio 1918 e la successiva soppressione, da parte bolscevica, di tutta la stampa libera, cui egli cercò invano, nel corso di diversi mesi, di opporsi. Nel giugno 1919 veniva arrestato e trascorreva qualche giorno nel sinistro "braccio" della prigione della Lubjanka chiamato "nave della morte"; fu liberato per intervento di Kamenev⁴. Nuo-

La Riviera letteraria, in *Bollettino del C.I.R.V.I.*, Torino, Luglio-dicembre 1983, n.8, pp. 252-254.

⁴ L.B. Kamenev, allora Commissario del popolo, membro dei Soviet dei deputati operai, poi vittima, nell'agosto 1936, delle purghe staliniane.

vamente arrestato nell'agosto 1921 come membro del Comitato di soccorso agli affamati della regione della Volga, dopo alcuni mesi fu confinato a Kazan'. Nella primavera del '22 tornava a Mosca, ma nell'autunno di quell'anno, insieme ad un folto gruppo di intellettuali, veniva espulso dall'URSS.

Si stabilì dapprima a Berlino, da dove si recava in Italia nella primavera e poi nell'autunno del '23, partecipando a una serie di conferenze sulla Russia promosse dal prof. Ettore Lo Gatto nel suo Istituto per l'Europa Orientale: «Nei giorni che trascorsi con Osorgin a Roma, sia l'amore che la nostalgia per l'Italia erano vivi non solo nel timbro della voce di Michail Andreevič che parlava un bellissimo italiano, ma anche nei suoi occhi e direi in tutta la sua persona»⁵. Compiuto un ultimo viaggio in Italia, trattenendosi a Cavi di Lavagna tra il maggio e l'ottobre del 1926, rientrava definitivamente a Parigi, dove nel frattempo aveva spostato la sua residenza. Abbandonava questa città solo nel 1940 all'avvicinarsi delle truppe tedesche, rifugiandosi a Charbris nell'Indre, nella zona libera, dove morì il 27 novembre 1942 e dove fu sepolto.

Osorgin, lasciata dunque la Riviera nell'ottobre 1908, si stabiliva a Roma, ritrovando un'energia e una lucidità più mature che gli consentirono di svolgere un'attività giornalistica intensa e proficua, volta soprattutto a mantenere saldo un vivo legame tra la Russia e l'Italia. Egli stabiliva così ben presto col Paese che lo ospitava un rapporto di passionale amicizia che lo avrebbe sempre felicemente appagato: non si considerò mai come uno straniero in terra d'esilio, ma visse a Roma – rievocava più di vent'anni dopo –, «della stessa vita comune, degli interessi di questa città e del Paese, come uno di famiglia e non come un forestiero (...). Ho trascorso a Roma otto anni; in nessun posto ho

⁵ E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, Milano, 1976, p.60.



Michail Osorgin (1908-1916)

vissuto per un così lungo ininterrotto periodo, tranne che nella città di provincia dove sono nato e ho vissuto da ragazzo. Mi sentivo di casa, se mai ne ho avuta una (...). Ho vissuto in un quartiere borghese impiegatizio ai Prati di Castello: mi toccò una stanza che veniva di solito affittata settimanalmente ai pellegrini in Vaticano, dato che stavamo a una piazza di distanza dalle mura del regno del Papa, cosicché Leone XIII, e poi Pio X potevano vedere – volendo – con l'aiuto di un semplice binocolo da teatro, quel che Serafino stava preparando quel giorno per pranzo. In realtà, anche senza questo si poteva già esser sicuri che stava cucinando la pastasciutta al sugo (...). Allora erano terreni incolti, oggi queste zone sono invece fitte di costruzioni. I miei

amici e i miei padroni di casa sono morti; il mio amico, il sor Serafino Vantaggi, che serviva in quella casa, l'ho seppellito io stesso. (...) Ho vissuto poi all'altezza dell'obelisco in piazza Montecitorio. Vedevo dalla finestra l'andirivieni dei deputati del Parlamento, e i calcolati inchini con cui ciascuno veniva accolto dal famoso portiere con la mazza (...). Centoventi gradini conducono al quinto piano, secondo noi al sesto, di una casa in affitto nella parte nuova di Roma (...) Ho vissuto anche in periferia, in un appartamento a due piani di proprietà di un colonnello che prendeva la moglie a male parole (...). Ormai è un quartiere vecchio; la periferia è scivolata lontano nei campi. Roma cresce e si allarga»⁶.

Fatta quindi dell'Italia la sua dimora d'elezione, Osorgin, («ero ormai il "sor avvocato"») si dispose subito a cogliere i nessi per lui fondamentali del liberalismo giolittiano, dove i contatti sociali erano garantiti da forme associative – sindacati, cooperative – in Russia soltanto vagheggiate, e proponibili invece dall'esilio come concreta realtà, come possibilità di un sostanziale cambiamento; l'Italia sarebbe stata per lui anzitutto l'esempio storico di uno sviluppo sociale che egli proponeva alla sua patria. Una circostanza storica, probabilmente non trascurabile come motivo dell'ottimo inserimento del giornalista russo nell'ambiente romano e più in generale in quello italiano, sembra esser stata la presenza in Campidoglio, quale sindaco di Roma, fra il 1907 e il 1914, di Ernesto Nathan. Osorgin non poteva non cogliere con profonda simpatia quell'impronta particolare che

⁶ Per i ricordi di questo felice periodo della vita italiana di Osorgin, cfr. il suo volume *Tam, gde ja byl ščastliv* (Là dove fui felice), Parigi, 1928, pp. 196; le citazioni sono alle pp. 162, 96-97. Al ricordo del fido domestico Serafino Vantaggi è dedicato il racconto *Moj bednyj kokko* (Il mio povero cocco), scritto a Cavi di Lavagna nel 1916 e incluso nel volume, pp. 7-37.

una personalità come quella che Nathan, «israelita per origine, massone per convinzione, anticlericale progressista nella sua attività sociale»⁷, andava imprimendo in quegli anni, con grande libertà di spirito, all'amministrazione della Capitale: ciò suscitava certo in Osorgin quel consenso personale che lo rendeva poi così benevolmente disponibile all'osservazione dello svolgersi della vita pubblica romana.

Dapprima furono i problemi sociali e politici ad interessarlo maggiormente, come quelli della lotta agraria, che facevano riemergere in lui il fondamentale interesse relativo al problema agrario, al centro – prima ancora che del populismo – di tutta la Russia moderna. Il campo delle sue ricerche sociali si sarebbe allargato con gli anni, ma il nucleo sarebbe rimasto sempre il medesimo: la vita che si svolge nelle forme associative appoggiate prima all'iniziativa spontanea della società civile che a quella statale; la città di Roma come centro della vita politica, ma anche di quella popolare; la vita artistica e letteraria italiana, altra importante espressione di quel libero sviluppo che egli seguiva nel nostro Paese e che aveva cura di porre in stimolante relazione con l'ambiente dell'*intelligencija* russa. Erano questi i temi principali che Osorgin, prima esule politico russo, e poi corrispondente in Italia della stampa più importante del suo Paese, svolgeva con appassionato interesse, con crescente competenza, riallacciandosi all'allora recente tradizione risorgimentale, per proporla come riferimento essenziale nella sua pubblicistica sull'Italia contemporanea. Tale prospettiva storica doveva però ben presto mutare per Osorgin, non senza amarezze: il sensibile cambiamento, nel corso del 1911, del quadro politico e diplomatico italiano ed europeo, suscitava nel giornalista russo i primi dubbi e delusioni. Al mito dell'Italia del Risorgimento e a quello della

⁷ M. OSORGIN, *Russkie ekskursanty v Italii* (I turisti italiani in Italia), in R.V., n. 181, 30 luglio 1910.

“Terza Italia” di cui egli constatava con rimpianto l’irrimediabile tramonto si sostituiva la speranza tenace, pur nell’inquieta atmosfera degli anni successivi, di un’Italia europea che, sganciandosi dall’Austria, si avvicinasse alla Russia.

Italofilo convinto, e ormai buon conoscitore della realtà sociale e culturale italiana, tra il ’10 e l’11 scriveva per un’importante raccolta russa intitolata *Storia del nostro tempo*, dedicata a vari paesi europei e pubblicata a Mosca nel 1913, il lungo capitolo intitolato *L’Italia contemporanea*⁸: in pochi anni, grazie alla sua formazione politica, al suo temperamento attivo, alla sua vasta esperienza professionale, egli aveva infatti acquisito una posizione di un certo rilievo tra gli intellettuali russi esuli in Italia, come attento osservatore, come brillante uomo di cultura. La sintesi storica di quest’opera, che va dall’Unità d’Italia a tutto il primo decennio del ’900, dimostra come questo fosse il momento in cui Osorgin, partendo dal giornalismo politico professionale, si portava su un piano di ricerca storiografica. L’attenzione dell’Autore si rivolge alla cooperazione in tutti i campi della vita sociale, al problema agrario, ai rapporti fra Stato e Chiesa, all’istruzione, all’agricoltura, alla distribuzione delle ricchezze, agli scioperi, alla legislazione. Questi i principali temi che vediamo fortemente finalizzati a quel confronto tra società russa e italiana nel quale emergono, assommandosi, le tendenze più caratteristiche e le contraddizioni più profonde di quel populismo a cui Osorgin apparteneva, con particolare riferimento alle caratteristiche ed alle possibilità dell’azione collettiva di quella “società civile” (*obščestvennost’*) a cui il suo discorso era rivolto. In realtà, quello che Osorgin intendeva fare, scrivendo questa

storia, era di trarre per la Russia una lezione di libertà, offrendo nel contempo all’Italia una prova di rispetto e d’amicizia, col pensiero rivolto ad una più ampia intesa storica tra i due Paesi cui era così profondamente legato.

Nel 1911 Osorgin pubblicava intanto a Mosca il volume *Schizzi dell’Italia contemporanea*⁹, formato in gran parte da una raccolta di articoli già apparsi sugli *Annali russi* e sul *Messaggero europeo*, interessanti per il loro taglio moderno, che presentavano l’Italia “autentica”, contrapposta a quella monumentale, “da museo” o, com’egli la definiva, *pokaznaja* (cioè “di facciata”, “finta”). In *L’Italia finta e quella autentica*¹⁰, egli forniva la chiave della sua assidua osservazione, della sua analisi attenta, mosse da una simpatia sempre vigile e da un sentimento di affetto profondo: «Per formarsi un’idea generale del Paese dal cielo azzurro, la cosa migliore è distinguerla in due parti disuguali: l’Italia finta e l’Italia autentica: nella misura in cui la prima è poco complessa e facile a capirsi, la seconda è invece complicata, varia e poco nota. L’Italia finta è quel pittoresco Paese storico, creato dalla domanda del forestiero ricco, che Baedeker circondò di confini e che viene rappresentato in tutti i suoi aspetti da un apparecchio fotografico. Qui si tratta di un’Italia divulgativa. (...) Il forestiero, mentre naturalmente riceve la soddisfazione che cercava, non scorge invece il vero italiano e l’autentica Italia: vede solo un’Italia apparente, fatta per i forestieri. (...) Ma c’è un’altra Italia, inaccessibile allo sguardo del forestiero, e per di più non gli interessa: è questa l’Italia degli agricoltori, degli operai, dei tecnici, dei commercianti, degli operatori sociali, dei militanti politici, dei cultori dell’arte. Al di fuori della sfera di gravitazione dei forestieri e indipendentemente dal loro nefasto

⁸ M. OSORGIN, *Sovremennaja Italija*, cap. III, pp. 217-299, in *Istorija našego vremeni*, Mosca, 1910-1914, 2 voll. La parte scritta da Osorgin, contenuta nel primo volume, era suddivisa in 17 capitoli, riguardanti la vita e la storia del nostro Paese.

⁹ M. OSORGIN, *Očerki sovremennoj Italii*, Mosca, 1913, pp. 261.

¹⁰ M. OSORGIN, *Očerki...*, op. cit., *Italija pokaznaja i podlinnaja*, pp. 33-58.

influsso, l'italiano vive di una sua vita propria, laboriosa, complessa e ancora troppo oscura». E ancora: «Gli italiani sono i contadini, gli operai, i ministri, i cooperativisti, gli avvocati, i bigliettiari, i giornalisti, i venditori ambulanti, i cocchieri, i gondolieri, i pescatori, gli osti, i camerieri, i deputati, i soldati e tutti gli altri. È impossibile prenderli all'ingrosso e metterli tutti nello stesso alambicco. E così, invece di un'analisi critica, etnografica, antropologica, mi permetterò di fornire qui alcune istantanee». Un'affettuosa, brillante ironia tipicamente osorginiana percorre le successive "istantanee": «In generale, in Italia, in società, ognuno deve essere qualcuno: avvocato, ingegnere, professore, dottore, deputato, colonnello, tenente, commendatore, maestro, ecc. Una persona senza titolo è un essere che non viene rispettato: è imbarazzante essere semplicemente "signore" (...) Se infine siete nato con la camicia e avete il vostro titolo nobiliare, questo prevale: allora siete "marchese", "conte", "principe". In questo modo, nella "buona società" i nomi non si sentono quasi; risuonano solo i titoli, che vengono pronunciati con particolare diligenza e particolare affetto»¹¹.

*Stati d'animo romani*¹² scopriva invece la vena segreta dell'amore di Osorgin per «l'immagine di Roma eterna, negazione dell'effimero ed affermazione dell'eternità», durante una passeggiata – un'esplorazione – in giro per la città «tranquilla, sonnacchiosa, splendida, sempre ricca di fermenti, estate e inverno, primavera e autunno.(...) Trentasette gradi all'ombra, è un bel caldo!», da piazza di Spagna al tempio di Vesta, alla Bocca della Verità, a Trastevere, il "quartiere più povero della città, dove "ferve una vita laboriosa". «Nei vecchi edifici – proseguo –, per-

¹¹ M. OSORGIN, *Očerki...*, op. cit., *Ital' jancy*, pp. 59-85.

¹² M. OSORGIN, *Rimskie nastroenija*, in R.V., n.187, 14 agosto 1911; questo articolo non entra in *Očerki*. Trad it. A. PASQUINELLI, *Stati d'animo romani*, in *Bollettino del C.I.R.V.I.*..., op. cit., n. 8, pp. 239-243.

sino nelle maestose antiche mura del teatro di Marcello, vive stipata gente che forgia il ferro, sferruzza calzini, intreccia ceste, confeziona abiti completi al prezzo di quattro lire, mangia maritozzi un po' avariati dalle mosche (...). E che tipi in quella folla, dove la vecchia seduta sulla soglia sembra molto più antica dell'armonioso tempio di Matuta, detto "tempio di Vesta", e il ragazzino un po' sudicio è senz'altro quello stesso che è stato dipinto da migliaia di pittrici di tutte le nazionalità transitate per Roma». Poi c'è la villa dei Cavalieri di Malta, con la minuscola apertura nel portone, da cui, come in una miniatura, appare la basilica di San Pietro. Quindi il nostro viandante giunge al cimitero acattolico: «Esser legato a Roma – medita – sia pure dal nodo della morte – mi è sempre sembrato un onore. Chino devotamente la testa e prego la mia sorte di rendermi questo onore...»; e infine, dall'alto del monte Testaccio, osserva uno spazio deserto, «l'angolo più riposto di Roma, quasi mai frequentato da stranieri che preferiscono il Foro, il Palatino, il Colosseo, luoghi solenni e famosi, dove l'ispirazione non si cerca e non si crea ma è lì bell'e pronta, vi si offre e non si può distaccarsene; ma ama e apprezza veramente Roma soltanto chi conosce allo stesso modo sia il filare di pini che si scorge in lontananza dal Gianicolo, sia il piccolo bassorilievo antico del porcellino, murato in una casa di via della Scrofa, o il tipico tavolino a strisce di latta del venditore di gazzose in periferia e, sotto Pasqua, le colonne di forme di formaggio e le ghirlande di prosciutti all'ingresso delle salumerie, e il carro variopinto e tintinnante del vinaio che arriva dai colli vicini, e gli spicchi di carciofi soffritti e le zucche sulle bancarelle, e quella "r" romana che accarezza tanto l'orecchio, cose che non importano per niente né a Baedeker né ai suoi clienti».

In *Sentimento di Roma*¹³ si scopre un Osorgin talmente inna-

¹³ M. OSORGIN, *Očerki...*, op. cit., *Čuvstvo Rima*, pp. 111-116.

morato di Roma da prefigurarsi il distacco dall'oggetto del suo amore come inguaribile nostalgia, quasi un presagio di quella che avrebbe raccontato molti anni dopo¹⁴: «Roma, sempre galante adulatrice, è esigente verso i suoi innamorati. La vostra gioia non le basta, vuole anche la vostra nostalgia. Amore per Roma è amore per la patria, nostalgia di Roma, è nostalgia di lei. Quando lasciate Roma, non smettete di sorridere, e la salutate con cordiale allegria; altrettanto cordialmente Roma vi accompagna coi suoi acquedotti e la cupola di S. Pietro che scorre in lontananza. Ma lasciate pure che vi si presentino nuovi bellissimi orizzonti e luoghi sacri all'arte, che la vostra mente e il vostro cuore siano impegnati, e Roma si farà ricordare con quella *nostalgia* (*in it. nel testo*) ansiosa, assurda, inspiegabile, in cui si è trasformato il vostro sentimento di Roma. È un fatto tanto strano, tanto curioso! (...) Tentate di lottare contro questo sentimento? Sforzo inutile! Vi afferra ancora più forte!». Il viaggio di Osorgin appare a questo punto un esorcismo per evocare il mito del ritorno, per scongiurare un distacco definitivo avvertito come minaccia alla propria sopravvivenza spirituale, intesa come energia creativa.

Con gli *Schizzi dell'Italia contemporanea* si offriva ai lettori russi un'immagine del nostro Paese nello stile tipico del giornalismo osorginiano: preciso nei riferimenti, talvolta provocatorio anche nell'ironia, pieno di descrizioni vivaci, di particolari realistici, spinto non di rado ai limiti dell'opera letteraria e dell'inchiesta sociologico-storica. Tra gli articoli "di costume" raccolti in questo volume, quelli di ambiente romano giustificano l'appellativo di "romano de Roma" che Osorgin sentiva di attribuirsi a giusto titolo. La città di Roma, in questi anni italiani di Osorgin, è per lui l'*Alma Mater*, serena, indifferente ed accogliente ad un tempo: in sostanza il contesto grandioso, anzi gau-

¹⁴ Cfr. n. 6, p. 105.

dioso, uno scenario spalancato, da dove l'occhio si apriva al mondo: il mondo era Roma in Italia e l'Italia a Roma nel mondo, in un'abbondanza inebriante, inesausta di vita.

Su questa premessa egli si inseriva nella vita sociale italo-russa con un'altra attività che, accanto a quella giornalistica ormai affermata, lo interessava molto: dal giugno 1909 al 1914 egli fu il rappresentante per l'Italia di una Commissione ufficiale costituitasi a Mosca nel 1908, per organizzare viaggi culturali di maestri russi di scuole rurali e di studenti attraverso vari Paesi europei; si trattava di un'iniziativa sociale caratteristica dell'*intelligencija* delle professioni, che si era andata estendendo specialmente dopo la rivoluzione del 1905. Attraverso le relazioni fatte annualmente da Osorgin alla Commissione promotrice di Mosca e pubblicate sul periodico di quest'ultima¹⁵, si viene a sapere che nel 1909 furono più di 400 – e in quattro anni più di 2000 – i turisti che, giunti a Roma in vari gruppi e turni, visitarono la città e «il bellissimo e squallido Agro romano (...) dove c'è gente che lotta contro la natura e la povertà», e poi vari centri urbani italiani, Firenze e altre località toscane (Barga, e "il mare di castagni" della Garfagnana), Napoli, Venezia, il lago di Garda, tappa obbligata e particolarmente curata da Osorgin; poi Milano: «Milano è la capitale della cultura italiana contemporanea, cioè del suo settentrione: tuttavia solo Roma, la grande, vecchia Roma si trova ad essere il centro di unione di tutte le regioni italiane, indipendentemente dalla loro posizione geografica e dal loro livel-

¹⁵ Queste relazioni venivano annualmente pubblicate sul periodico *Russkie učitelja za granicej* (I maestri russi all'estero), Mosca, 1910-1915. Per una versione italiana commentata di alcune parti di tali testi, cfr. *Un russo in Italia...*, op. cit., pp. 51-118. Per una completa ed accurata bibliografia di tutta l'opera giornalistica, pubblicistica e letteraria di Osorgin, cfr. N. BARMACHE, T. OSSORGUINE, D.M. FIENE, *Bibliographie des oeuvres de Michel Ossorguine*, Parigi, Institut d'Etudes slaves, 1973, pp. 211.

lo di cultura; Roma con le sue tradizioni, i suoi marmi, gli inestimabili musei, con la sua vita un po' monotona. Essa è fuori gara nella rivalità con le altre città, come è fuori gara la sua gloria mondiale. Quando i patrioti milanesi gridano "Viva Milano!", i romani a pieno diritto e con orgogliosa sicurezza rispondono loro: "Viva l'Italia!", perché Roma e l'Italia sono sinonimi»¹⁶. Amico e compagno, come guida egli era anzitutto un pedagogo che conduceva per l'Italia i viaggiatori russi alla scoperta non tanto dei monumenti di un passato morto e sepolto, quanto di una realtà viva da far capire ed amare, un esempio su cui modellare un progetto sociale. Le relazioni osorginiane costituiscono un documento particolarmente vivo, originale ed interessante dei rapporti sociali tra Italia e Russia in quegli anni, soprattutto perché vi si avverte sempre presente l'intenzione che presiedeva all'organizzazione e all'esecuzione di questa "splendida impresa culturale".

Ecco intanto, negli anni tra il 1908 e il '14 (prima che il tema della guerra lo assorbisse quasi completamente), sugli organi di stampa russi cui egli collaborava, anche le numerose "corrispondenze" romane come *Il Carnevale. Quadretti romani, o Le feste natalizie in Italia*¹⁷, dedicati a ricorrenze o aspetti della vita popolare, descritto il primo (1908) con vivace realismo: «Il Carnevale è sparito dal Corso, ma non si è nemmeno trasferito nei quartieri operai, dove la folla non è mai spensierata», il secondo (del 25 dicembre 1913, dopo l'impresa italiana in Libia), invece, con un allarme di guerra nella mente: «Dalle vetrine dei giocattolai illuminate a giorno, nelle camere dei bambini si sono trasferiti bersaglieri di stagno, carabinieri di legno, turchi orren-

¹⁶ M. OSORGIN, *Po Italii* (in giro per l'Italia), in R.V., n. 162, 16 luglio 1910. Trad. it. A. PASQUINELLI, in *Bollettino...*, op. cit., n. 7, pp. 66-72.

¹⁷ M. OSORGIN, *Karnaval. Rimskie kartinki*, in R.V., n. 39, 4 febr. 1911; *Ital' janskije svjatki*, R.V., n. 297, 25 dic. 1913.

di, ascari dalla faccia nera, munizioni, cannoni, fucili, carri armati a molla, aeroplani con equipaggio militare e altri giochi istruttivi per i bimbi, conformi allo spirito del tempo. Il Parlamento è stato chiuso, e la sua attività viene puntualmente riprodotta in camera dei bambini: Carlino grida *viva Tripoli* (in it. nel testo), Enrichetto sventola la bandiera, Giovannino, armato di spada, spadroneggia sui ragazzini affascinati, Aldo e Giacomo si battono a duello, e l'opposizione fa un gran fracasso con gli squilli di tromba». Dall'aspro accenno politico, Osorgin, in questo denso articolo, passa alla colorita descrizione delle tradizionali cerimonie religiose e alle manifestazioni popolari in occasione della Befana, sia a Roma – il mercato in piazza Navona – che in altre regioni italiane, nell'Abruzzo (che egli aveva visitato), in Liguria.

Sui suoi "grandi giornali"¹⁸ continua la descrizione della vita romana in articoli come *Bellezze romane*, un concorso popolare di bellezza dove viene "democraticamente" eletta la "regina di Roma": "(...) E dopo un'ora di itinerario trionfale per i viali dell'Esposizione – conclude Osorgin con una nota di gentile ironia –, molte principesse, da vivaci ed allegre che erano, si fanno pensose, per le osservazioni lanciate loro dalla folla. È davvero difficile occupare un'alta carica!"

I festeggiamenti romani del cinquantenario dell'Unità d'Italia, in concomitanza con l'Esposizione internazionale italiana, sono il tema di un altro articolo del 1911, intitolato *La festa della terza Italia*¹⁹. Si nota come il motivo della "festa" divenga in Osorgin materiale denso di interessanti implicazioni, descritto

¹⁸ M. OSORGIN, *Rimskie krasavicy*, in R.V., n. 212, 16 sett. 1911. Trad. it. A. PASQUINELLI, in *Bollettino...* op. cit., n. 8, pp. 243-246.

¹⁹ M. OSORGIN, *Prazdnik tretej Italii*, in R.V., n. 67, 23 marzo 1911. Alla ricorrenza, Osorgin dedicava vari articoli: cfr. A. PASQUINELLI, *La vita...* op. cit., pp. 44-46.

come momento centrale e luogo di riaffermazione della propria identità nazionale, gloriosa, lieta affermazione di libertà, nel segno di un nuovo patto di comune concordia: «Provatevi a trovare un altro popolo che sappia così unanime esultare e godere della vita, che sappia ricordare con tanto ardore gli eroi della sua unità e aprire con tanta sincerità le braccia all'avvenire». «Risulta veramente impossibile – afferma ancora –, non unirsi nell'animo alla sua gioia». L'articolo – di tipo divulgativo nella sua semplificazione storica – celebra Garibaldi come campione del Risorgimento: «Ed ecco, quando giunse il tempo dell'azione diretta, dalla massa del popolo emerse la figura colossale, unica nel suo genere, di Giuseppe Garibaldi, condottiero ed eroe popolare. Egli era l'enorme cuore ardente dell'Italia che pulsava nervoso, ed al tempo stesso la sua mano ferma». Quest'immagine italiana di “eroe popolare”, si proponeva dunque ai lettori russi come esempio di rinnovamento nazionale di cui il popolo – proprio secondo il pensiero populista – potesse essere l'artefice.

Alla vita letteraria ed artistica italiana, altra importante espressione, per Osorgin, di quel libero sviluppo – sociale, ancor prima che culturale – che egli seguiva nel nostro Paese e che aveva cura di porre in stimolante relazione con l'ambiente dell'*intelligencija* russa, sono dedicati numerosi articoli pubblicati sulla stampa cui collaborava. A Pascoli, che egli indicava come “autentico figlio di Virgilio” e di cui sottolineava la raffinatezza filologica, approvandone soprattutto il fondamentale pacifismo e il suo umanitarismo, che riconosceva in accordo col proprio lato “tolstoiano”, sono dedicati vari densi articoli, pubblicati tra il 1910 e il '13. Vedeva invece d'Annunzio con occhio ironico, come poeta meno interessante di Pascoli, personaggio sostanzialmente superficiale e narcisista (il “cocco d'Italia” dalla gloria troppo cercata e provocata), largitagli da un'Italia che si avviava – dice Osorgin citando Croce – verso la “grande industria del

vuoto”. In Pascarella egli ritrovava invece con gioia la “sua” Roma popolare, apprezzandone l'uso del dialetto e i temi svolti con un umorismo, una sapiente semplicità che celava un profondo senso tragico, come nel bellissimo sonetto *Li pajacci*. Ad altri scrittori italiani del tempo, come De Amicis, Fogazzaro, Rapisardi, dedicò articoli a sfondo più biografico-storico che estetico; di Arturo Graf egli apprezzava il tono insieme ironico e contemplativo, la ricerca di una superiore, disincantata saggezza.

Mentre in un primo periodo (1909-1911) il movimento futurista lo aveva trovato favorevole, poiché di esso aveva colto soprattutto l'elemento innovatore, in seguito Osorgin ebbe a ricredersi, adottando, specie per quanto riguardava la diffusione del Futurismo in Russia, un atteggiamento critico, dato che in esso ravvisava segni di debolezza e di instabilità²⁰.

«Ho molto amato l'Italia – scrive Osorgin in *Stagioni*, l'autobiografia scritta durante il secondo, definitivo esilio francese –, e mi sono sforzato di conoscerla: non solo l'Italia dei musei, ma quella a me contemporanea, quella viva, l'Italia con il suo lavoro, le sue canzoni, i suoi bisogni e le sue speranze. Le ho dedicato due libri e ne ho parlato in centinaia di articoli pubblicati in Russia. Le città d'Italia erano le mie stanze: Roma era il mio studio, Firenze la biblioteca, Venezia il mio salotto e Napoli la terrazza da cui si apriva una splendida vista. Mi erano ugualmente noti il nord e il sud (...); andavo a scrivere nella casa di Cesare al Foro, dove si ergevano sei giovani querce (..) probabilmente

²⁰ Sugli articoli di Osorgin di argomento letterario italiano, cfr. A. PASQUINELLI, *La vita...*, op. cit., pp. 137-140; sul pensiero di Osorgin a proposito del futurismo italiano, cfr. in particolare A. PASQUINELLI, *Il futurismo italiano nel giornalismo di Michail Osorgin*, in *Slavia*, Roma, 1996, n.4, pp. 3-17.

ero felice, anche se mi consideravo un esiliato ed un martire (...)». Partiva da Roma per accompagnare i viaggi dei maestri russi, o per una breve vacanza «in qualche posticino pittoresco, e di nuovo ritrovavo la mia biblioteca, divenuta già importante, e la chiarezza armoniosa del parlare romano che cercavo di imitare nei particolari, per essere un vero “rromano de Rroma”. Preferivo a Dante i sonetti del Belli e di Cesare Pascarella, e gli stornelli romani che di notte interrompevano il mio sonno...».²¹

Perduta per sempre la sua Russia e la “patria celeste” italiana, “tutta quanta santa, preziosa e luminosa”, lacerato tra due tempi e due spazi per lui difficilmente componibili, Osorgin cercava di distaccarsi dal “mito” italiano, dalle illusioni di un tempo sparito, quando quella sua amata “prigione azzurra” gli aveva donato un po’ di libertà. Negli anni del secondo esilio francese, Roma diventa “teatro della memoria”, spazio interiore vissuto

²¹ M. OSORGIN, *Vremena* (Stagioni), Parigi, 1955, pp. 186; trad. in francese, MICHEL OSSORGUINE, *Saisons*, Lausanne, 1973. Per il brano qui citato, cfr. *Stagioni*, in *Bollettino...*, op. cit., n. 8, pp. 254-255. Fin dagli anni “italiani” e poi durante l’esilio parigino, Osorgin “vecchio topo di biblioteca” si era andato creando un’interessante biblioteca di volumi scelti, in cui la sezione italiana era assai ben rappresentata. Dovette abbandonare questo suo “tesoro” nel momento del drammatico esodo da Parigi; al ritorno in questa città, la vedova non ritrovò più nulla di ciò che era stato portato via dalle truppe tedesche. “La perdita di tutti i suoi libri e delle sue carte – scrive D. FIENE, in *M. A. Osorgin, Selected Stories, Reminiscences, Essays*, ed. D. Fiene, Ann Arbor, 1982, p. 193 – accumulati durante tutta la sua vita, fu incalcolabile, e causa di una depressione aggiunta al suo stato di indigenza e di sofferenza fisica”. Cfr trad. it. dell’articolo di Osorgin intitolato *Biblioteka* (La biblioteca), pubblicato nella rivista trimestrale *Okno* (la Finestra), in *La vita...* op. cit., pp. 193-197. Tra il 1928 e il ’34 Osorgin bibliofilo pubblicò una serie di una trentina di articoli intitolata *Appunti di un vecchio topo di biblioteca* (*Zametki starogo knigoe-da*) nell’importante quotidiano russo dell’emigrazione, edito a Parigi, *Poslednie Novosti* (Le Ultime Novità); cfr. *Bibliographie...* op. cit., pp. 95-96.

(insieme a quello della Russia perduta), come fonte inesauribile di creatività, mentre i ricordi si alternano in un ineffabile presente immaginale. Roma non è più il contesto, ma è il testo stesso – non testo *da*, ma *di* Roma, carico di lancinante nostalgia, in cui l’attimo si fa eterno ma un’invincibile stanchezza è diffusa in questi ricordi, in cui la immaginazione non ritrova più lo slancio di un tempo. La nostalgia presentita sedici anni prima dall’Osorgin “romano” d’elezione si ripresenta di nuovo alla memoria involontaria, sollievo momentaneo allo strazio del doppio esilio: «Il sentimento di Roma serpeggiava sottoterra nel labirinto delle catacombe, si stringeva amorosamente all’antica pietra dei monumenti, si alzava al cielo più in alto delle punte degli obelischi per ricadere negli spruzzi di quelle fontane meravigliose, alquanto costose, ma inesauribili, splendide. La cupola del Pantheon, la corrente del Tevere, il torso di Pasquino senza naso, e il bassorilievo della scrofa, e le lettere S.P.Q.R. sul bidone della spazzatura, tutto questo era ugualmente significativo, necessario, che rientrava in un unico complesso grandioso: Roma! La cattedrale di san Pietro, la bettola in Campo de’ Fiori, e il giornalaio monco in via del Corso (...). È vivo il pipistrello sotto il soffitto del caffè Aragno: una bestiola volante che si potrebbe uccidere con un leggero colpo di tovagliolo. Ma scommetterei sull’indomani del Pantheon?»²². “Tempi passati”, che il “testimone della storia” sente irrimediabilmente svaniti.

A una “storica” trattoria romana sono legati per Osorgin molti ricordi importanti del suo soggiorno romano: «In un vecchio quartiere della Roma che va sparendo, c’era una piccola trattoria, e si chiamava “Roma sparita”. Il suo padrone era noto col nome di “Piccolo Uomo”. Nel Piccolo Uomo di bassa statura c’erano 120 chili abbondanti di peso, inclusi i doppi menti e un cuore meraviglioso. Siamo stati amici dai primi agli ultimi gior-

²² M. OSORGIN, *Là dove...*, op. cit., p.98.

ni della mia vita a Roma» E ancora: «A Roma ho pranzato sempre nella stessa trattoria per otto anni. In primavera e in estate in un giardinetto con un pergolato e, d'inverno, al secondo tavolo a sinistra del bancone (...) Anch'io ero italiano, allora, ero il "signor Michele", cliente abituale della modestissima trattoria nel Vicolo del Cancellò»²³.

Tornato per breve tempo a Roma dalla Francia, Osorgin cerca la sua trattoria, trovandola infine, chiusa ormai da anni: «Che fare? Vado in giro fino a sera, incapace di darmi una ragione di quella perdita irreparabile. Mi strofino la fronte con mano tremante, è come se avessi preso una botta contro quella porta chiusa...». Aveva scritto: «Andate per i vicoli fino alla fontana di Trevi (...); ricordatevi i fuggitivi giorni trascorsi a Roma, immaginate di ritornarvi. Mettetevi sull'orlo della vasca, estraete di tasca il soldo che avevate preparato e gettatelo in acqua, lontano, verso la cascata»²⁴. Il soldo buttato nella fontana di Trevi lo aveva deluso; "Roma sparita" è sparita"...; resta il commiato, l'"addio all'amata"²⁵: «Uomo del Nord (...), ho amato una bellezza meridionale. Quell'amore, durato a lungo, è stato fedele, tenace, indulgente. Un amore così non può essere completamente dimenticato (...). Vent'anni di amore fedele e della più tenera devozione, non è certo un periodo breve! E adesso, addio. Senza giuramenti, ma anche senza il sogno, e senza neppure il desiderio di tornare un'altra volta, in tempi migliori».

²³ Osorgin torna numerose volte sul tema della trattoria "Roma sparita"; cfr. M. OSORGIN, *Là dove...., op. cit.*, pp. 99-100. Altri riferimenti sono in M. O. *Un russo...., op. cit.*, pp. 117-118. Cfr. anche *Saisons. op.cit.*, p.128.

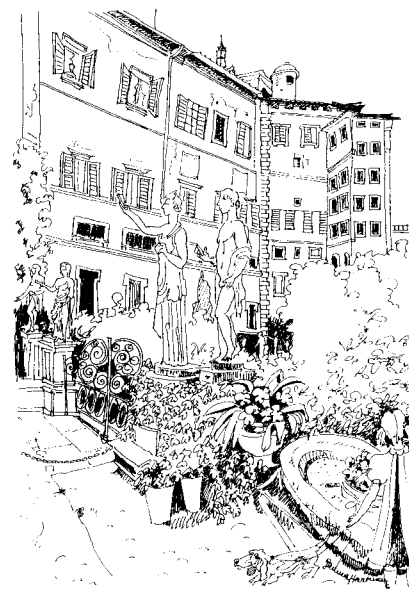
²⁴ M. OSORGIN, *Là dove...., op. cit.*, p. 104.

²⁵ M. OSORGIN, *Pis'ma iz Italii. Proščanie s miloj*, (Addio all'amata) in *Poslednie Novosti, op. cit.*, n.2027, 10 ott. 1926; trad it. in *Un Russo...., op. cit.*, pp. 153-160.

Scompariva, con la figura singolare e interessante di Osorgin, quella di un rappresentante tipico, eppure unico, di una razza di intellettuali russi che nel corso della loro esistenza si erano imbattuti in due rivoluzioni, quella del 1905 e quella del 1917, e in due guerre mondiali: ne era uscito segnato ma non vinto. Egli ci porta la testimonianza di un'esperienza storica ed umana particolare, facendoci rivivere avvenimenti ed aspetti di un'Italia – di una Roma – altrimenti ormai perduti per sempre: attraverso di essi impariamo a conoscere, per non più dimenticarla, la vita avventurosa e la persona amabile di Michail Andreevič Il'in – di Osorgin.

Vestnik Evropy = V.E.

Russkie Védomosti =R.V.



Anche un alberello tra i ricordi sentimentali del Poeta

Gabriele D'Annunzio, Barbara Leoni e la «gran settimana d'amore» ad Albano

WILLY POCINO



Tra gli episodi e i... «movimenti» organizzati che contraddistinguono l'avventurosa vita sentimentale di Gabriele D'Annunzio, uno merita speciale menzione, se non altro per il fatto di non essere stato... programmato, quindi non previsto, e che il poeta stesso ricorda nel *Trionfo della morte* (lib. I, cap. IV) il noto romanzo autobiografico (ad eccezione, s'intende, del tragico finale) ispiratogli dall'amante di turno: la giovane e bellissima Barbara Leoni, appartenente ad una agiata famiglia della borghesia romana. Ma Barbara Leoni non era il suo vero nome. All'anagrafe risultava essere Elvira Natalia Fraternali, familiarmente detta Barbara. Il cognome Leoni lo aveva assunto in seguito al suo matrimonio con Ercole Leoni; un matrimonio di convenienza – che ebbe breve durata – al quale era stata costretta dai suoi stessi genitori. Aveva 22 anni. Dopo la triste esperienza, ritrovandosi abbastanza libera, ed essendo intelligente, dotata di una grande passione per la musica e con qualche ambizione letteraria (i critici dell'epoca accennano anche ad alcuni suoi «versi delicatissimi»), cominciò a frequentare concerti e ritrovi e D'Annunzio la incontrò al Circolo Artistico di via Margutta nell'aprile del 1887.

Fu amore a prima vista. Il poeta era sposato già da quattro an-

ni con Maria Hardouin duchessa di Gallese, e conviveva ancora con la giovane moglie senza grande entusiasmo; Barbara era da poco separata e, particolare non trascurabile, ... ambedue avevano circa 25 anni d'età. La passione scoppiò quindi improvvisa, violenta, irresistibile. Un amore travolgente e fortemente sensuale che non tenne in alcuna considerazione i contrasti e i litigi della consorte di lui e le preoccupazioni ed i rimproveri della madre di lei, religiosa e bigotta, che non vedeva di buon occhio il legame della figlia con un uomo non libero. Noncuranti di tutto ciò i due amanti continuarono ad incontrarsi di nascosto sempre più spesso.

E nonostante gli incontri frequenti, D'Annunzio, grafomane nato e cresciuto, scriveva a Barbara lettere a getto continuo (alla data del 22 luglio 1889 ne aveva ricevute ben 294): erano talvolta lettere di fuoco, tal'altra contenenti espressioni poetiche, delicate ed estremamente significative, come la seguente: *vedo il tuo collo, l'indefinibile colore della pelle sotto l'orecchio fine, il neo che pare un granello d'oro bruno, i capelli sottilissimi della nuca a pena a pena soffiati di cipria odorante, l'ombra soave del mento che porta una piccola cicatrice bianca, il nastro di velluto nero che toglie con così squisita violenza il pallore di rosa-thea...*

Barbara si lasciò dunque facilmente travolgere da questo grande amore, dal quale il poeta-scrittore trasse, appunto, l'idea del *Trionfo della morte*, il terzo dei *Romanzi della rosa* (gli altri due sono *Il Piacere* e *L'Innocente*), che fu scritto con strana e curiosa lentezza (iniziato nel settembre 1889 fu dato alle stampe nel marzo 1894), romanzo che, come afferma lo stesso autore, «essendo libero da vincoli della favola», vuol rappresentare «la particolar vita – sensuale, sentimentale, intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universale».

Quando la trama del romanzo venne abbozzata in via definitiva, Barbara e Gabriele si trovavano pienamente coinvolti nella



Gabriele D'Annunzio assorto nei suoi pensieri

loro storia sentimentale. E proprio per celebrare degnamente il secondo anniversario del loro primo incontro, i due protagonisti – che nel romanzo assumono i nomi di Giorgio e Ippolita – decidono di trascorrere fuori Roma «una gran settimana d'amore». Scelgono Albano Laziale. E alle ore 13 del 2 aprile 1889 salgono sul treno Roma-Velletri-Segni che dalla Stazione Termini li condurrà alla Cecchina, donde, con il trenino locale, potranno agevolmente raggiungere la cittadina dei Castelli romani. Ma, come si suol dire... fanno i conti senza l'oste. Sul treno, infatti, nello scompartimento riservato, i due colombi, immemori del breve tratto da percorrere, cominciano a tubare tranquillamente e si immergono in sogni beati. E le stazioni passano, una dopo l'altra: Cecchina, Lanuvio, Velletri, Lariano, Artena. Quando si scuotono dal dolce torpore che li ha momentaneamente trasferi-

ti fuori dal mondo, odono il fischio del treno che annuncia una stazione vicina.

Giorgio s'affacciò un po' trasognato.

– Albano? – chiese.

– No, signore: Segni-Paliano – rispose l'uomo sorridendo.

Va ad Albano? Doveva scendere alla Cecchina, signore.

Sono le quattordici e trenta. In un'ora è mezza (che velocità per quei tempi!) il treno ha percorso i 54 chilometri che separano la stazione Termini dalla stazione di Segni-Paliano, l'attuale Colleferro-Segni-Paliano.

– Che fare?

– Prima di tutto, bisogna scendere.

Giorgio porse all'uomo le valige; mentre Ippolita rideva ancora, d'un suo fresco e vivace riso, affrontando gaiamente l'avventura imprevista...

I "piccioncini" sono allegri, nonostante l'impensato svolgimento dell'itinerario. *Dov'è Segni? Dov'è Paliano?* – si chiedono. Ma dalla posizione in cui si trovano non è possibile scorgere l'antica cittadina di Segni; e Paliano è addirittura coperta dalla collina di Piombinara.

Non si scorgevano intorno paesi. Le colline basse apparivano tutte ignude, dubbiamente verdeggianti, sotto un cielo grigio. Un solo alberello, smilzo e torto, presso al binario, si dondolava nell'umidità.

Come piovigginava, i due smarriti si rifugiarono dentro la stazione, in una piccola stanza dov'era anche un caminetto, ma spento. Su una parete pendeva a brandelli una vecchia carta geografica solcata di linee nere, su un'altra parete pendeva un cartone quadrato recante l'elogio di un elixir. Di fronte al caminetto, ormai immemore de' fuochi, era un canapè ricoperto di tela incerata; il quale versava da molte ferite la sua anima di stoppa.

Su quel vecchio canapè, dove i due amanti si sono distrattamente seduti e sul quale il focoso Gabriele tenta un nuovo approccio, la bella Barbara – che in quanto a fuoco non era inferiore al suo spasimante – nella segreta speranza di rendersi più disponibile in ambiente più comodo e certamente più sicuro, si fa venire un'idea brillante:

– Guarda – esclamò Ippolita, leggendo nel Baedeker – a Segni c'è la locanda di Gaetanino!

Forse quella locanda avrebbe potuto benissimo sostituire – almeno provvisoriamente – l'alberghetto dei Castelli romani, col vantaggio di giungere anche prima a destinazione... Ma l'invito, indiretto e preciso, non viene raccolto.

La pioggia intanto aumenta di intensità e gli amanti, *a traverso i vetri appannati, vedevano il meschino alberello torcersi sotto la sferza.*

Il temporale continua implacabile, ma Gabriele e Barbara ormai non vi badano più, immersi come sono in teneri abbandoni. Ad un tratto:

Uno scroscio di pioggia violento si rovesciò su la vetrata.

Si vedeva l'alberello agitarsi con un moto quasi circolare, come sotto lo sforzo di una mano che volesse sradicarlo.

Ambedue rimasero qualche minuto a guardare quella furiosa agitazione che assumeva una strana apparenza di vita consciente, nello squallore, nella nudità, nella supina inerzia della campagna. Ippolita provò quasi un senso di misericordia.

Quella immaginata sofferenza dell'albero li metteva in conspetto della lor propria pena.

E continuano così a parlare di ricordi e di progetti in quella fredda sala d'aspetto che lo scarso numero di treni e ancor meno di viaggiatori rende fin troppo spesso deserta, mentre la pioggia cessa di cadere e si scorge di lontano qualche squarcio d'azzurro.



Il poeta in una caricatura de "Il Travaso"

– Vuoi che usciamo? Non piove più.

Uscirono e si misero a passeggiare sul selciato umido che riluceva a un sole fioco. L'aria fredda li punse. D'intorno, le collinette digradanti verdeggiavano solcate di strisce chiarissime; qua e là, i larghi pantani riflettevano pallidamente il cielo dove l'azzurro si dilatava tra i nuvoli fioccuti. L'alberello stillante aveva di tratto in tratto un luccichio.

– L'alberello rimarrà nei nostri ricordi – disse Ippolita fermandosi a guardarlo. – Solo solo!

E Gabriele, questa volta sensibile alla discreta esortazione di Barbara, a ricordo dell'avventurata fuori programma con relative due ore di sosta forzata, scrive il seguente delizioso sonetto, il cui titolo è, appunto, *L'Alberello*:

O tu, ne l'aria grigia, torto e senza
fiori, alberel di Segni Paliano
che deridendo accenni di lontano
alla inutile nostra impazienza,

or quando fiorirai, livido nano,
se non dunque fiorisci a la presenza
di lei che chiude la divina essenza
d'ogni fiore nel sangue sovrumano?

Ben ti compiangio. Già di tra le spese
argentee frecce de la nube occhieggia
languidamente a' colli umili il Sole.

E fende l'aria un sibilo... Oh promesse
del desiderio! Oh come a noi fiammeggia
ne l'anima secreta un altro sole!

Nonostante gli imprevisti, le deviazioni e le attese, i due amanti riuscirono comunque a raggiungere, sia pure con molto ritardo, l'alberghetto di Albano che inalberava pomposamente la scritta: «Grand hotel de la Poste» (ma poi, in onore del poeta, che lo aveva eternato nel suo noto romanzo, esso venne ribattezzato «Albergo del Trionfo della morte»).

Gabriele e Barbara vi si presentarono come «sposi novelli»; e come tali, infatti, si comportarono. Ma il cameriere Pancrazio Petrella, pratico di situazioni analoghe, aveva immediatamente intuito che non si trattava di una coppia in viaggio di nozze. E finse di crederci intascando anche una lauta mancia.

Circa due anni dopo, il 1° aprile 1891 il poeta scriveva a Barbarella: *Nessuno di noi due, fino ad oggi, ha parlato del «gran giorno». Abbiamo taciuto, ambedue, forse per lo stesso sentimento. E domani è il gran giorno, è il quarto «anniversario!»...*

Il due aprile, quattro anni fa, verso le cinque, non avevo né pure l'ombra d'un presentimento per la insperata felicità che mi aspettava. E, dopo poche ore, io ero tuo, tu eri mia, «fino alla morte»... Questa tenera espressione sentimentale si conclude con un riferimento temporale incredibile per il carattere e... le esigenze del poeta. Quasi una involontaria confessione di un impossibile "eterno amore!". Dalla data della lettera trascorsero, infatti, solo pochi mesi: D'Annunzio conobbe Maria Gravina, e la bella Barbara passò nel dimenticatoio.



Un musicista "romano": Domenico Bartolucci e il cecilianesimo

AURELIO PORFIRI

L'argomento di questo scritto, mi è stato ispirato da un fatto accadutomi qualche anno fa, all'auditorio Pio, durante un'esecuzione dell'oratorio *Gloriosi Principes* del maestro Bartolucci sotto la direzione del maestro stesso. C'era in quella serata romana molta gente conosciuta, come di solito accade in queste occasioni; una di queste persone, mi ha detto una cosa che mi è suonata un poco strana. Ha detto, con enfasi sincera, che voleva omaggiare il maestro, definendolo "l'ultimo dei ceciliani". Intendeva dire con questa frase, l'ultimo dei grandi musicisti cecilianiani, diciamo il diretto successore dei Perosi, dei Refice, dei Casimiri. Io che avevo sentito parlare varie volte il maestro su questo argomento, ho avvertito che in questa frase c'era un malinteso molto forte ma, lì per lì non ho replicato e mi sono goduto il concerto in santa pace. Ora però, per mezzo di questo scritto¹, penso non sarà inutile tornare sulla questione e fare un po' di ordine. Questo, anche per rendere omaggio ad un'artista che a Roma ha dato (e ancora dà) molto, soprattutto alla Roma religiosa, visto il suo lungo servizio come maestro della Cappella musica-

¹ Questo articolo è nato come comunicazione inserita nell'ambito di un pomeriggio di studio, che si è tenuto alla sala Borromini il 15 dicembre 2000, su iniziativa della Fondazione Bucchi e in onore del maestro Domenico Bartolucci. Sento di ringraziare sentitamente la signora Liliana Pannella per avermi dato questa opportunità.

le pontificia “Sistina” per più di 40 anni (Cappella musicale di cui ora è direttore emerito). E non è qui da dimenticare anche il suo servizio alle basiliche patriarcali di San Giovanni in Laterano e Santa Maria Maggiore a Roma.

Il punto obbligato da cui parte il nostro discorso è il Romanticismo, che fa da filo conduttore alle vicende che a noi interessano. Sappiamo che esso fu un movimento vasto e complesso, che ha avuto la sua culla in Germania e i cui ideali rapidamente si sono diffusi per tutta l’Europa. Questo movimento reagiva al razionalismo di stampo illuministico e sosteneva un rinnovato interesse per il gesto sentimentale, per l’inesprimibile, per l’ineffabile. Propugnò un ritorno ad un passato vissuto come epoca dorata, come periodo di intangibile perfezione. Questo ci viene facilmente dimostrato osservando alcuni dei frutti più importanti dell’arte romantica, come nella pittura, dove i preraffaelliti con a capo Dante Gabriel Rossetti, ci restituiscono donne immerse in un passato mitico, un medioevo da sogno, un’arte fatta di sensazioni a-temporali. Nell’architettura abbiamo la teorizzazione di A.W. Pugin, che nella sua opera *Vrais principes de l’architecture ogivale ou chrétienne* (Bruges 1850) teorizza l’imitazione a cui è tenuta l’architettura stessa per ridare dignità all’arte sacra.² Quindi il passato diviene luogo mitico, fonte di purezza originaria a cui rifarsi per depurarsi dalle scorie e dagli errori del presente. Una testimonianza estremamente significativa sull’atteggiamento in tal senso viene da uno dei massimi protagonisti del Romanticismo letterario, quell’Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) che in un suo articolo chiamato “Musica religiosa antica e moderna” (1814) ci dà una chiara visione della concezione romantica della musica ecclesiastica; eccone qualche passaggio: «Nella sua essenza più caratteristica e interiore,

la musica è quindi, come abbiamo detto, culto religioso, e la sua origine è da ricercarsi unicamente nella religione e nella chiesa(...). Con Palestrina s’iniziò indiscutibilmente il periodo più splendido della musica religiosa (e quindi della musica in generale), che per quasi due secoli in sempre crescente ricchezza, si mantenne nella sua pia dignità e magnificenza; non si può negare tuttavia che, già nel primo secolo dopo Palestrina, quella sublime e inimitabile semplicità e dignità cedette ad una certa eleganza, che i maestri ricercavano. È opportuno a questo punto, anzi necessario, studiare più a fondo nella loro essenza le composizioni di questo progenitore della musica. Senza alcun ornamento, senza slancio melodico, si susseguono accordi per lo più perfetti e consonanti, la cui forza e audacia commuove ed eleva l’animo con potenza indicibile. L’amore, l’accordo dello spirito con la natura, quali promette il Cristianesimo, si esprimono nell’accordo musicale, che infatti è nato col Cristianesimo; e così l’accordo, l’armonia, diviene immagine ed espressione della comunità degli spiriti, dell’unione con l’Eterno e con l’Ideale che ci sovrasta e pure ci unisce a sé. La più pura, la più sacra, la più religiosa musica sarà dunque quella che nasce dall’intimo, unicamente come espressione di quell’amore, trascurando e disdegnando qualsiasi elemento mondano.(...) Alla sua musica si adatta veramente quella frase che gli Italiani dicono a proposito di tanti compositori, così superficiali e meschini in confronto a lui: è davvero “musica dell’altro mondo”.(...) Il seguito di accordi consonanti perfetti, ci è diventato oggi, nella nostra effeminatezza, così estraneo, che molti, il cui animo è assolutamente precluso al sentimento del divino, ci vedono solo inesperienza tecnica; invece, anche prescindendo da un punto di vista superiore e considerando solo ciò che comunemente si suole chiamare effetto, è chiaro che, nel grande e sonoro ambiente di una chiesa, ogni fusione di suoni provocata da passaggi e da rapide note di transizione rompe la forza del canto, rendendo

² FELICE RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra – Dall’Ottocento al Concilio Vaticano II*, Edizioni CLV, pag.31.

questo poco chiaro. Nella musica di Palestrina ogni accordo avvince l'ascoltatore con tutta la sua potenza, e le più elaborate modulazioni non potranno mai esercitare sull'animo un'azione tanto forte, quanto appunto quegli accordi audaci e possenti che irrompono come raggi accecanti.»³ In questo clima culturale si inserirà il movimento di riforma liturgico musicale che chiameremo cecilianesimo.

L'Ottocento musicale, non solo Italiano, era dominato dall'opera lirica, genere che coinvolgeva larghi strati della società. Sappiamo che la musica di chiesa in questo periodo, era abbondantemente influenzata da modelli operistici e lo era in due distinte maniere: o i compositori intessevano le loro composizioni sullo stile di quelle che si ascoltavano di preferenza nei teatri lirici, o venivano prese di peso le composizioni stesse fatte esplicitamente per il teatro da un Rossini, un Donizetti o un Mercadante e venivano cantate in chiesa, magari mettendoci sopra un bel testo latino o eseguendole all'organo al momento dell'elevazione. Queste notizie ci sono fornite, oltre che dalla mole importante di composizioni che possiamo osservare in molti archivi musicali romani, anche dalle testimonianze dirette di famosi musicisti romantici, come Hector Berlioz⁴, Felix Mendelssohn⁵,

³ In RENATO DI BENEDETTO, "L'Ottocento I", EDT.,, pagg. 193-196.

⁴ «Assistevò, il giorno della festa del Re, a una messa solenne per grande coro e grande orchestra, per la quale il nostro ambasciatore, de Saint-Aulaire, aveva richiesto i migliori artisti di Roma. Un assai vasto anfiteatro, innalzato davanti l'organo, era occupato da una sessantina d'artisti. Cominciarono ad accordare con un gran rumore, come se fossero stati nel ridotto d'un teatro; il diapason dell'organo, di gran lunga troppo basso, rendeva impossibile la sua fusione con l'orchestra, a causa degli strumenti a fiato. Restava un solo partito da prendere, fare a meno dell'organo. L'organista non l'intendeva in questo stesso modo; voleva eseguire la sua parte, dovessero pure le orecchie degli ascoltatori essere torturate fino a sanguinare; voleva guadagnare i suoi soldi, il bra-

Franz Liszt⁶. Bisogna dire, onestamente, che i musicisti di chiesa principalmente coinvolti in questo tipo di ambiente, erano spesso ottimi musicisti. Per la musica organistica, pensiamo a padre Davide da Bergamo o a Giovanni Morandi, le cui composizioni sono pesantemente influenzate dagli stilemi operistici ma che di certo non mancano di dottrina musicale e di felicità inventiva; per la musica vocale pensiamo, solo per attenerci all'ambiente romano, ad Augusto Moriconi, a Giovanni Aldega, a Settimio Battaglia, a Domenico Fontemaggi per i quali possiamo ripetere ciò che abbiamo già detto per la musica organistica: si servono dello stile in voga, debitore all'opera lirica, ma hanno arte e tecnica da vendere. Nelle loro composizioni spira il vento del teatro lirico (e in alcuni è anche un vento pesante), ma, lo ripeto ancora una volta, non si possono negare loro capacità artistiche, talento e dottrina musicale. Certo è però che non poteva essere quella la musica adatta per la liturgia della chiesa (specialmente nel suo momento più "sbrigliato") e molte voci, anche

v'uomo, e ben se li guadagnò, lo giuro, perché in vita mia non ho mai riso così di buon cuore.» Da HECTOR BERLIOZ, *Memorie*, a cura di OLGA VICENTINI, Ed. Studio Tesi, Pordenone 1969 in FELICE RAINOLDI, op. cit. pag. 452.

⁵ «(...) Nelle altre chiese sono assolutamente pazzi, e veramente io stesso ho sentito durante l'elevazione l'ouverture del *Barbiere di Siviglia* e un'altra volta un'aria della *Cenerentola* suonata sull'organo, per non parlare poi delle arie d'opera che eseguono le suore, il nonsenso è eccessivo, perché musica del genere non riesce neanche ad essere divertente.» In F. MENDELSSOHN, *Lettere dall'Italia* in FELICE RAINOLDI, op. cit. pag.454. Su questo argomento, confronta anche: RAOUL MELONCELLI, "Palestrina e Mendelssohn", in Atti del II convegno internazionale di studi palestriniani, Palestrina 1991.

⁶ «(...) la palinodia barbara, pesante, ignobile dei cantori di parrocchia.» In RAFFAELE POZZI, "L'immagine ottocentesca del Palestrina nel rapporto tra Liszt e il movimento ceciliano" in Atti del II convegno internazionale di studi palestriniani, Palestrina 1991.

nel mondo ecclesiastico, cominciarono a levarsi invocando una riforma⁷. Già alcuni musicisti facevano presagire un cambiamento di mentalità, seppure permanevano in loro pesanti influenze stilistiche derivate dai moduli della musica operistica. Per la musica organistica, in Italia, mi viene in mente il nome di Vincenzo Petrali, mentre per la musica vocale quello di Gaetano Capocci, grande musicista romano, le cui composizioni per molti versi possono essere lette come lavori di passaggio ad un nuovo stile. Tra le tante voci che si levano invocando un rinnovamento, quella che ad oggi sembra aver più influito sulla riforma che avverrà è quella di un compositore e sacerdote tedesco, Franz Xavier Witt (1834-1888) che nel 1868, durante l'incontro dei cattolici tedeschi a Bamberg, fonda la prima associazione Santa Cecilia per la Germania, l'Austria e la Svizzera. Nel 1870, 27 vescovi riuniti a Roma per il Concilio Vaticano primo, presentano una supplica al Papa Pio IX per l'approvazione canonica di questa associazione, che il Papa concede con la Costituzione Apostolica "Multum ad movendos animos"⁸. L'ideale di musica sacra propugnato da questa associazione (e dalle altre associazioni consorelle che la seguiranno) è il ritorno all'autentico stile di chiesa identificato nella polifonia palestriniana e nel canto gregoriano. Si susseguono edizioni di opere palestriniane, specie in Germania, che culmineranno nell'opera omnia curata da Franz Xavier Haberl. Lo stesso Witt summenzionato dice: «*come il canto gregoriano è la Bibbia della musica sacra, così i classici del secolo d'oro ne sono i santi Padri.*»⁹ Tutte queste tendenze verranno solennemente ratificate da san Pio X con il *motu proprio* "Tra le sollecitudini" del 22 novembre 1903. Que-

⁷ Questo è un argomento complesso e che meriterebbe una trattazione più attenta e particolareggiata. Non può essere così in questo breve studio.

⁸ FIORENZO ROMITA, *Azione cecilianiana*, Desclée e C. – 1954, pag.15.

⁹ In FELICE RAINOLDI, op. cit. pag. 53.

sto *motu proprio* metterà le solide basi di una riforma della musica di chiesa in direzione degli ideali ceciliani e guiderà idealmente questo movimento almeno fino al Concilio Vaticano II.

Da quanto detto fino ad ora, sembra che gli ideali del cecilianesimo e quelli del maestro Bartolucci, siano perfettamente coincidenti. Chi ha ascoltato parlare il maestro sulla sua personale estetica musicale o solo all'ascolto delle sue composizioni, percepisce la profonda ispirazione che egli trae dalla polifonia palestriniana e dal canto gregoriano. Ma, là dove sembra verificarsi un'identità comincia la differenza. Perché dire Palestrina o canto gregoriano, vuol dire solo fare dei nomi che possono essere decodificati nelle maniere più diverse e, addirittura, anche opposte.

Il Palestrina dei ceciliani, è il genio romantico. Palestrina sembra il genio del cristianesimo cantato da Chateaubriand, un ideale creatore di armonie celesti, quasi un dio musicale a cui dobbiamo cercare di avvicinarci ricreando atmosfere musicali che ci riportino almeno emotivamente a quel mondo musicale. Molti compositori della scuola di Ratisbona, la prima vera fucina dei ceciliani tedeschi, diretta da Franz Xavier Haberl, cercano un'imitazione palestriniana, cercando di riprodurre il più fedelmente possibile alcuni stilemi dello stile polifonico rinascimentale. Pensiamo per esempio a musicisti come Michael Haller, autore di un celebrato trattato di composizione secondo lo stile rinascimentale. Nelle sue composizioni vediamo che, più che appropriarsi di uno stile personale, vi è piuttosto l'adeguamento ad una gravità ecclesiastica identificata con la musica palestriniana. Si cercano le formule palestriniane, più che l'essenza delle sue composizioni. Leggiamo insieme questa pagina del musicologo Felice Rainoldi sul cecilianesimo: «*Il "cecilianesimo" – realtà da precisare ma che per ora vogliamo intendere quale nome globale di un sovraconfessionale impegno restaurativo in vista di una musica "diversa" nei templi – si avvarrà in-*

fatti degli ideali e valori tipici esaltati dal Romanticismo: valori quali semplicità, purezza nativa, pietà, capacità evocativa delle realtà misteriose...

Per i sacri templi si ricercherà un suono capace di adeguare atmosfere "inafferrabili", ma emozionalmente potenti. L'idealizzazione della polifonia palestriniana, percepita non tanto come magistero contrappuntistico, ma quale continuum fatto di sacre volute accordali, darà una risposta alle fantasie-nostalgie di un ideale sonoro fatto di purezza e semplicità primigenia. Tanto che le nuove composizioni di alcuni convinti "imitatori" si configureranno quali lungi "adagio", miranti ad introdurre gli ascoltatori nella pace celeste dei cori angelici...»¹⁰ Probabilmente, il referente primo dal punto di vista tecnico, per il ritorno all'ideale del contrappunto rinascimentale è il trattato del 1725 redatto in latino dal nome *Gradus ad Parnassum* di Johann Josef Fux, in cui l'autore si fa discepolo in dialogo con il nostro Giovanni Pierluigi da Palestrina. Si dirà poi che questo trattato, indubbiamente fondamentale per la riscoperta che fa della prassi contrappuntistica del Rinascimento, ripropone questo contrappunto con frammisti anche alcuni stilemi di epoca più tarda, pregiudicando così l'assoluta purezza (se esiste...) dello stile che definisce palestriniano. Anche in questi primi ceciliani, lo stile antico a cui sembrano attingere, ci sembra un tonalismo "modalleggiante", in cui la modalità non è linguaggio base, ma una sorta di colore che avvicina emotivamente l'ascoltatore ad inafferrabili atmosfere di un passato vissuto come epoca dorata. Il Palestrina del maestro Bartolucci invece è molto diverso; e questo lo possiamo dire sia del Bartolucci esecutore¹¹ che del Bartoluc-

¹⁰ In FELICE RAINOLDI, op. cit. pag. 45-46.

¹¹ Chi scrive è perfettamente consapevole delle teorie interpretative attuali sulla musica rinascimentale che sembrano contraddire, almeno per alcuni aspetti, quelle del maestro in oggetto. Non intendo qui entrare in

ci compositore. Nell'esecutore vediamo come egli rifugge completamente dal luogo comune (anche questo di Romantica memoria) delle atmosfere leggiadre, delle dinamiche mai oltre il mezzo piano, non sembra voler creare quelle atmosfere in cui «di lontano s'ode un suono, come d'arpe tremolio»... nelle sue esecuzioni rivive un Palestrina virile, intenso ma mai esagerato, che cerca gli affetti ma non gli effetti. Un Palestrina con sentimento, ma non con sentimentalismo. Mi viene utile citare sull'argomento, uno dei rari scritti del maestro Bartolucci, in cui espone la sua idea sulla differenza tra ciò che è cantabilità e ciò che è romanticismo: «Quante volte si è udito proclamare che la interpretazione polifonica era perduta?

E qui pure si è incominciata a costruire tutta una particolare estetica, per cui se l'interpretazione di Palestrina corrispondeva a certe teorie imparate sui libri di scuola o dettate da esteti di scuole straniere era accettabile, altrimenti era condannabile.

E s'è confuso fra teatralità e vivezza, fra drammaticità e colorito, fra romanticismo (ecco la parola!) e sentimento. Si è dimenticato soprattutto il grande segreto della polifonia che è il bel cantare di ogni cantore. Non dico di ogni sezione, dico di ogni cantore! Si è dimenticato che i grandi compositori polifonisti erano tutti Maestri di canto, cantori essi pure, abili in tutta la vera e profonda espressività del bel cantare.»¹² A questo proposito vorrei ricordare, come il maestro ha più volte messo in guardia i suoi allievi del Pontificio Istituto di Musica Sacra sulle edizioni palestriniane (o in generale dei polifonisti) fatte in questo secolo, dove abbondano segni espressivi e dinamici

questo discorso lungo e complesso anche se, credo di poter dire che le due scuole non sono così opposte come sembra a prima vista ma piuttosto sembrano mirare ad obiettivi diversi.

¹² DOMENICO BARTOLUCCI, "Cantabilità e romanticismo?" in "Cappella Sistina" n.2, Aprile-giugno 1964, pag. 35-36.

di ogni sorta, e la musica sembra un pretesto per suscitare effetti.¹³

Come compositore, il maestro Bartolucci non ha mai imitato la polifonia Palestriniana, anche se l'influenza del contrappunto Rinascimentale in lui è evidente. Si è appropriato perfettamente dello stile palestriniano ma per farlo rivivere in un modo del tutto nuovo, molto più moderno di quanto alcuni facili esegeti hanno voluto sostenere. In lui c'è veramente l'esaltazione del testo, che non diviene pretesto per facili melodie che ci rendono una lettura psicologico-emotivo del testo sacro (e quindi basata su sentimenti mutevoli) ma l'esaltazione di quello che i moderni studiosi del Palestrina chiamano "motivo-parola", un'adesione non basata su una vaga religiosità, ma una vera e propria esegesi del testo. Testimonianza di questo ce la dà lo stesso maestro Bartolucci in un altro testo, lì dove parla di cosa è per lui un cantore: «*Vediamo dunque che cosa significhi Cantore di Chiesa. Cantore di chiesa vuol dire banditore della Parola Sacra. Si potrebbe dire anche Ministro che predica cantando.*

La Chiesa tra i suoi ordini sacri, prima di accedere al sudiaconato, al diaconato e al sacerdozio, ne ha alcuni altri precedenti che si chiamano minori. Tra questi c'è il Lettorato. Questo ordine dava la facoltà non solo di leggere le lezioni per l'istruzione dei fedeli, ma anche di cantarle, per la loro commozione ed esaltazione. Dunque il cantore nella Liturgia era un vero e proprio ministro che doveva presentare, con la perfezione della sua arte canora, un testo sacro perché col canto fosse più efficace sull'animo dei fedeli.

Perché la musica in chiesa non ci sta soltanto per essere decoro alla funzione liturgica, ma la sua ragion d'essere primaria l'ha in quanto dà forza, esalta, dà vitalità e pregnanza al testo

¹³ Da poco si è iniziata una nuova edizione nazionale delle opere dell'insigne polifonista che si propone di rimediare anche a questi problemi.

*sacro, onde penetri (ripeto) più efficacemente nell'animo dei fedeli.»¹⁴ La differenza si coglie ancora più pesantemente nel confronto tra la produzione del maestro e quella dei tre grandi della riforma liturgica cecilianiana (anche se per grandezze diverse): Raffaele Casimiri, Licinio Refice e soprattutto, Lorenzo Perosi. Con tutti e tre il maestro ha avuto frequentazioni varie e del Casimiri, grandissimo studioso della polifonia palestriniana, è stato anche allievo. L'uso che questi tre fanno della modalità palestriniana, non è mai essenziale, pur se ovviamente professano ammirazione e venerazione per le composizioni del Palestrina. Casimiri fu grandissimo studioso, forse meno grande come compositore. Le sue composizioni, anche se scritte con mano di maestro avvezzo ai segreti della tecnica compositiva, non si discostano da un linguaggio tonale forse un poco logoro, in cui i colpi d'ala dell'invenzione non sono così frequenti come negli altri due citati. Valentino Donella, dà questo giudizio, forse non in tutto condivisibile, sulla musica del Casimiri: «*La musica del Casimiri, formalmente ineccepibile, dotta e perfettamente concepita per le diverse esigenze rituali, raramente si riscatta da una certa freddezza di fondo; molto spesso manca di calore, quasi sempre di lirismo.**

E questo impedisce di porre il Casimiri tra i grandi della musica sacra di questo primo Novecento.»¹⁵ A gloria del Casimiri compositore dobbiamo ascrivere la raccolta di canzoncine "Rosa mystica",¹⁶ autentico gioiello di devozione musicale mariana.

¹⁴ DOMENICO BARTOLUCCI "La novità rappresentativa della polifonia", in "Giovanni Pierluigi da Palestrina – Il senso romano e le radici storiche della Polifonia", quaderni delle Fondazioni Marco ed Ernesta Besso, Roma 1991, pag.44.

¹⁵ VALENTINO DONELLA, *Dal pruno al melarancio – musica in chiesa dal 1903 al 1963*, Edizioni Carrara, pag. 249.

¹⁶ RAFFAELE CASIMIRI, "Rosa mystica" – 33 canzoncine popolari in onore della B.V. Maria, op. 40, IX ed., editrice "Psalterium", Roma, s.d.

Comunque, come visto, l'importanza della polifonia palestriniana sulla produzione musicale del Casimiri non sembra determinante. Licinio Refice, predecessore del maestro Bartolucci a santa Maria Maggiore, fu certamente musicista genialissimo, ma il cui temperamento lo portava più facilmente verso il cromatismo wagneriano che verso il casto diatonismo di impronta modale. Anche lui naturalmente ammirava ed apprezzava il magistero contrappuntistico degli antichi maestri ma il suo linguaggio era veramente altro rispetto alla modalità gregoriana. Modalità che pur egli usa, come per esempio nell'introduzione della sua opera lirica più famosa, *Cecilia*, in cui si snoda lentamente un tema in protus ma che sembra lì più per evocare arcaicità romane, che come elemento essenziale del discorso musicale. Egli in un suo scritto¹⁷, definisce le polifonie palestriniane "titaniche"; già solo in questa definizione non è difficile riconoscere l'ambiente culturale in cui si muove questo grande musicista, un ambiente tardo romantico pienamente in sintonia con l'ambiente ceciliano di allora (e probabilmente anche con l'enfasi tipica del ventennio fascista), ma sicuramente meno con gli ideali che il maestro Bartolucci già portava avanti e che erano in lui per disposizione innata. Il terzo grande, sicuramente più famoso degli altri due, è Lorenzo Perosi, grande compositore che gode ancora oggi, per opera anche degli studi di Arcangelo Paglialunga e delle numerose esecuzioni concertistiche e discografiche, non ultime quelle recenti del maestro Arturo Sacchetti, di una larga popolarità. Sappiamo che Perosi studiò a Ratisbona, alla corte di quella scuola tedesca di cui prima vedemmo alcune caratteristiche. Anche lui professa spesso la sua sconfinata ammirazione per le polifonie palestriniane e nelle sue composizioni si avvertono frequenti echi degli stilemi palestriniani (pensiamo al coro iniziale

¹⁷ Questo scritto mi è stato segnalato dal maestro Giuseppe Marchetti, autore di una monumentale biografia di Refice di imminente uscita.

della sua *Passione*, o anche all'uso del tema gregoriano del *Lauda Sion* nel finale della stessa, o anche di alcune figurazioni melodiche della voce del baritono che impersona Cristo), ma ci sembra che rimangono solo echi, utilizzando questi un linguaggio tonale ed eminentemente armonico. Quanto detto per questi grandi, nulla vuole togliere al loro valore e alla loro grandezza, ma vuole segnare una decisa differenza tra loro, che sono i grandi modelli del cecilianesimo per buona parte di questo secolo, e il cammino solitario del maestro Bartolucci.

Si dirà che almeno nel canto gregoriano gli intenti del maestro e dei ceciliani convergono; neanche per niente! La concezione del canto gregoriano delle due parti è quanto di più esteticamente diverso si possa immaginare. Noi sappiamo come la grande riforma del canto gregoriano ha inizio alla metà del diciannovesimo secolo ad opera di dom Prosper Gueranger, che nella sua abbazia di Solesmes, con l'aiuto dei suoi monaci dà il via ad una possente opera di restaurazione delle versioni originali delle melodie gregoriane, versioni evidentemente adulterate nel corso dei secoli. Ricordiamo che la riforma di Solesmes sarà uno dei cavalli di battaglia del cecilianesimo, che farà di questa riforma una sua bandiera. ¹⁸Il problema non è tanto nelle versioni melodiche, ma nelle interpretazioni proposte da alcuni dei monaci che via via si occuperanno dello studio della ritmica gregoriana. Anche qui si diffonderanno ideali interpretativi che risentono talvolta di influenze romantiche. Pensiamo all'idea del canto gregoriano cantato tutto piano piano, quasi per dare l'idea dei cori angelici che vengono dall'alto, da lontano...oppure un certo modo di cantare che risente di un gusto dolciastro. Credo sia giusto anche dire che, senza poter disconoscere gli enormi

¹⁸ «In questo campo i Benedettini di Solesmes hanno acquistato incalcolabili benemeritenze verso la Chiesa, verso la Santa Sede e verso la scienza.» FIORENZO ROMITA in op. cit., pag. 52.

meriti della scuola di Solesmes, c'è anche chi fa qualche osservazione sul loro modo di interpretare il canto gregoriano, definendolo proprio adeguato al clima romantico in cui la sua rinascita si era verificata. Katherine Bergeron ha definito il loro modo di eseguire il canto gregoriano come «un bellissimo, molto romantico e in un certo senso molto francese modo di cantare, [che] non ha mai cessato di dominare la nostra concezione di canto gregoriano.»¹⁹ Commentando questo passaggio, il noto direttore dell'Ensemble Organum, Marcel Peres, rileva: «Romantico perché l'estetica della sua ricostruzione era all'inizio collegata all'idea romantica di un Medioevo mitico, l'“Età della fede” come veniva allora definito. Musicalmente parlando, molti degli elementi stilistici del XIX secolo si ritrovano nella prassi esecutiva di Solesmes: il fraseggio legato, la mancanza di ornamentazione.»²⁰ Naturalmente queste posizioni sono contestate dalla maggioranza degli studiosi in materia, di rigida osservanza solesmense (ma il tema è veramente vasto e complesso...).

Quello che sostiene il maestro Bartolucci è ben diverso da quanto propugnato dalla scuola solesmense; lui sostiene di aver attinto ad una tradizione più autentica, a Firenze, dove il cardinale della diocesi omonima, continuò ad appoggiare la tradizione preesistente alla riforma solesmense. Ascoltiamo ancora le parole del maestro: «È successo per la polifonia un po' quello che è accaduto per il canto gregoriano. Alla fine del secolo scorso e agli inizi dell'attuale, ci si ostinò nell'asserire che la tradizione di questo era perduta. Invece di andare a ritrovarla nelle fortunate Cattedrali dove per secoli e secoli ininterrottamente si

era tramandato l'autentico andamento di questo canto secolare e la sua robusta forza espressiva, cosicché si potesse con sicurezza riprenderlo dal vivo – magari smussato di certe rozzezze, di certe eccessività, di certe sovrastrutture –, si intese creare una estetica nuova che, condannando in blocco tutto il passato, convincesse le persone colte della bruttezza di ciò che si cantava. Si volle quindi ricostruire cerveloticamente tutta una nuova interpretazione, con nuova ritmica, con nuovo spirito non confacente a quelle melodie, e di conseguenza quei canti son divenuti irriconoscibili, ripresentati in una veste moderna tutta pregna di un sentire pseudo-arcaico, pseudo-mistico, raffinato come certe musiche crepuscolari..., più adatto ad anime vaganti nel limbo che a forti e robusti figli di Dio che cantano la Sua lode!

E il bello è che chi intenda oggi cantare il canto gregoriano in modo diverso da questo stile profumato è tacciato di ignorante, di antimusicale, ecc. Quando è vero tutto il contrario!»²¹ Come leggiamo dalle parole del maestro, c'è una decisa presa di posizione contraria alle teorie di interpretazione che prendono il via da Solesmes (o che spesso, anche erroneamente, vi si ispirano) e che si diffondono rapidamente per tutto il mondo cattolico.

Questa esistenza musicale, ancora pienamente in corso, che il professor Meloncelli, mutuando una definizione di Luigi Ronga rivolta a Frescobaldi, definisce di “Grandezza e solitudine”²² fa del maestro un iniziatore di un cammino nuovo, che ha delle premesse comuni con i ceciliani, ma che approda per motivi di tempi, situazioni e temperamenti a risultati del tutto diversi. Come visto in questa rapida carrellata, l'atteggiamento artistico del

¹⁹ KATHERINE BERGERON, “Chant, or the Politics of Inscription”, in “Companion to Medieval and Renaissance Music” in BERNARD D. SHERMAN, *Interviste sulla musica antica* EDT, Torino 2002, pag. 35.

²⁰ BERNARD D. SHERMAN, *Interviste sulla musica antica* EDT, Torino 2002, pag. 35.

²¹ DOMENICO BARTOLUCCI, “Cantabilità o romanticismo?” in op. cit. pag. 35.

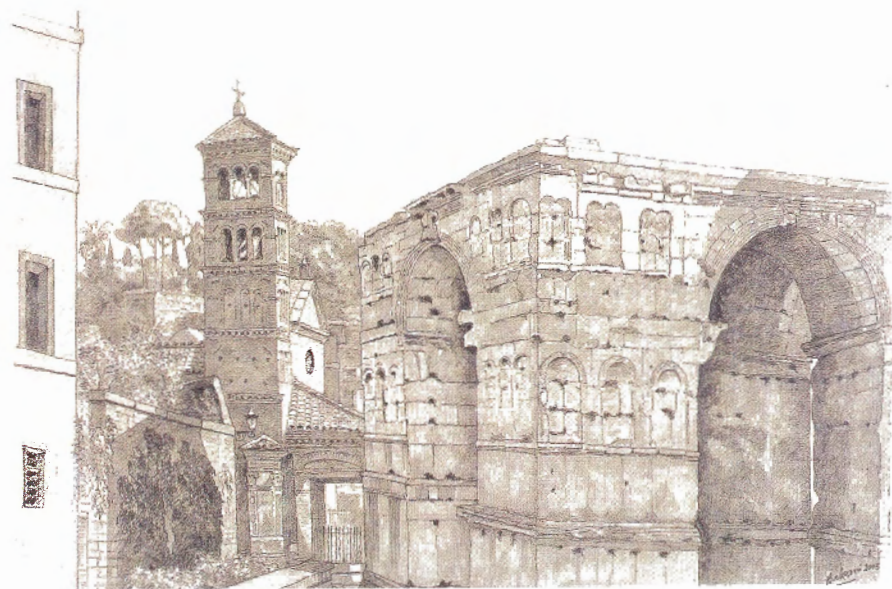
²² RAOUL MELONCELLI, “Omaggio a Domenico Bartolucci” in “Omaggio al Maestro Domenico Bartolucci in occasione del suo 80° compleanno”, PIMS, 1997.

maestro è profondamente anti-romantico, rifiuta il sentimento per il sentimento e cerca la ragione essenziale della sua musica nello scoprire il senso nascosto delle cose; seguendo la via tracciata dal suo conterraneo illustre, Michelangelo, vede nel testo sacro la musica che gli è pertinente, quella musica in potenza che è l'incontro tra un temperamento fortemente religioso e musicale e la verità del testo; quindi esisteranno molti temperamenti di musicisti, ma una sola è la verità del testo e noi non dobbiamo fare altro che scoprirla; quindi il vero artista lavora di scalpello per liberare il testo dalla pietra superflua (false interpretazioni, etc. etc.) e restituircelo in tutto il suo nudo splendore.



NIKE ARRIGHI BORGHESE
Il cantiere dell' Auditorium
Tecnica mista
(Collezione privata)





STELLARIO BACCELLIERI
Giovanni Gubinelli al Caffè Greco
Olio su cartone
(Collezione privata)

ALBERTO BALZANI
Roma - Arco di Giano
Disegno su carta
(Collezione privata)



ANGELA PELLICANÒ
Carnevale
Tecnica mista su tela
(Collezione privata)



DIEGO PETTINELLI
Veduta di Roma da Via Trionfale
Olio su tela
(Collezione privata)



GEMMA HARTMANN
Vicolo di Trastevere
Acquarello
(Collezione privata)





ALBERT KÜCHLER, Roma 1838
Mamma allo specchio e nonna che veste il nipotino
Olio su tela
(Collezione privata)

Agli albori del cinema a Roma: il teatro di posa della *Film d'Arte Italiana*

ROBERTO QUINTAVALLE

In un fascicolo del fondo *Ispettorato edilizio* dell'Archivio storico Capitolino, è conservata una domanda di licenza edilizia, protocollata il 4 dicembre 1910, sottoscritta da Gerolamo Lo Savio in quanto amministratore delegato della *Società Italiana per Film d'Arte*, associata alla *Casa Pathé Frères* di Parigi che, sorta a Vincennes nel 1896 in concorrenza con la ditta *Lumière*, era divenuta nel 1902, quale *Film d'art*, la maggiore produttrice e distributrice di pellicole cinematografiche.

La *Film d'arte*, che dichiarava di agire in Italia quale succursale della Casa francese, aveva acquistato dalla ditta Marsaglia, con atto 4 luglio 1910, un lotto di terreno in Roma sulla destra di via Nomentana e «più precisamente una porzione della già vigna Ferrari con fronte sulla nuova strada sulla quale anche froneggia». Il richiedente dichiarava di voler costruire una sala di posa con relativi annessi per la presa di quadri e vedute fotografiche «esclusa qualsiasi utilizzazione industriale» e aggiungeva di aver urgenza di una costruzione provvisoria ove potesse eseguire soggetti, scene e quadri patriottici in vista della ricorrenza dell'Esposizione del 1911.

Ottenuta la licenza, la Società provvide ad erigere un capannone provvisorio in legno e ferro, dando inizio a quell'insediamento, durato oltre dieci anni, nel quale si sarebbe svolta una ve-

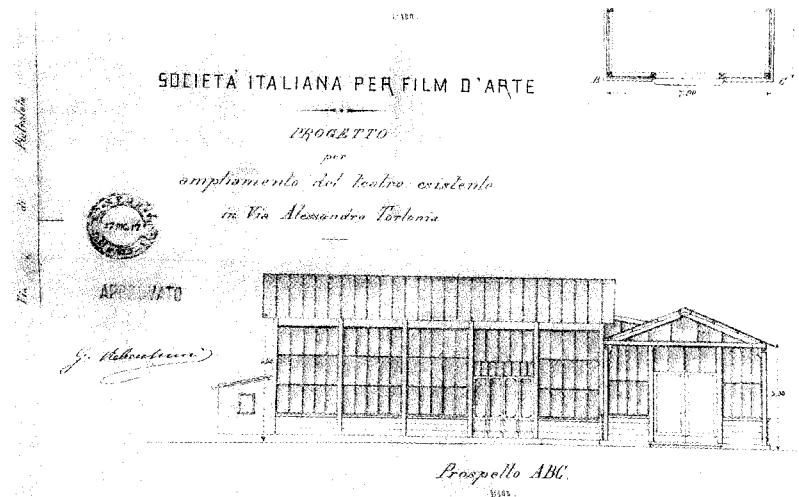
ALFONSO AVANESSIAN
Periferia
Olio su tela
(Collezione privata)

ra e propria attività di produzione cinematografica che andò ben oltre i dichiarati propositi “non industriali” del Lo Savio. Nel 1917 egli avanzò infatti un’altra domanda di licenza per ampliare il manufatto che in realtà fu trasformato, su progetto dell’ing. G.B. Sciolette in un’artistica costruzione in ferro e vetro la quale, secondo il parere della Commissione edilizia, non contrastava con la destinazione a villini della zona perché aveva tutta l’apparenza di una serra.

Quel lotto di terreno acquistato dalla *Film d’Arte*, corrispondente alla zona d’angolo tra le odierne via Bosio e via De Rossi, dove attualmente sorge il modernissimo fabbricato dell’Ordine dei Medici, faceva parte della vigna costituita a metà Ottocento da mons. Giuseppe dei marchesi Ferrari di Ceprano, ministro delle Finanze di Pio IX e tesoriere della Reverenda Camera Apostolica. Mons. Ferrari aveva acquistato i terreni in due tempi: nel 1852 la parte già di pertinenza del professor Carlo Donarelli, fisico dell’archiginnasio romano, e nel 1856 la confinante porzione di tal Lorenzo Sardelli possidente¹, ma potette godere di quella proprietà per pochi anni, poiché morì nel luglio 1870 lasciandola in eredità al fratello, mons. Ciriaco, e alle sorelle Brigida, Celeste ed Elisabetta.

Dopo vari passaggi la vigna già Ferrari venne acquistata nel 1902 dalle ditte Marsaglia e Marignoli e Cavallini, le quali avevano realizzato nella zona un vasto compendio immobiliare per lottizzarlo a scopo speculativo. La porzione sulla quale sorse il teatro di posa della *Film d’Arte* faceva parte della proprietà Marsaglia ed era divisa da quella di pertinenza dell’altra ditta da una strada allora soltanto tracciata: la futura via Antonio Bosio, intitolata in un primo tempo ad Alessandro Torlonia, che faceva an-

¹ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Trenta notai capitolini, Ufficio 1*, 22 marzo 1852 (notaio Filippo Bacchetti); *Ufficio 3*, 19 febbraio 1856 (notaio Girolamo De Dominicis).



Facciata su Via A. Torlonia del teatro di posa della *Film d’Arte italiana* secondo il progetto di ampliamento dell’ing. G.B. Sciolette; dicembre 1917 (Archivio storico Capitolino, *Fondo I.E.*, prot. 2675/1917)

golo con il vicolo di Pietralata, l’attuale via Giovanni Battista De Rossi. Proprio su quel vicolo, di fronte al teatro di posa, Gerolamo Lo Savio, l’amministratore delegato della *Film d’Arte*, acquistò quattro anni dopo, nel 1914, assieme al cav. Alessandro Ripamonti, altro consigliere d’amministrazione della Società, un terreno sul quale insisteva un vecchio casale. Si legge nel contratto di acquisto² che quella proprietà sarebbe stata utilizzata solo per costruirvi un «teatro per l’esercizio dell’arte cinematografica» ovvero per villini di carattere signorile. I compratori volevano evidentemente ampliare gli stabilimenti della *Film d’Arte*, ma il proposito restò inattuato poiché nel 1923, dopo che un incendio aveva distrutto in buona parte il casale, il terreno fu ven-

² ARCHIVIO NOTARILE DISTRETTUALE DI ROMA, rep. 14347, 30 giugno 1914 (notaio Francesco Stame).

duto alla signora Marta Amido Fasola, che vi fece costruire un elegante palazzetto in stile quattrocentesco, sostituito negli anni Cinquanta da un moderno fabbricato.

La via Torlonia poi Bosio, che avrebbe ospitato anche lo studio di Luigi Pirandello, vide con la *Film d'Arte* una delle prime esperienze romane di quella che fu definita l'«avventura del cinema». Certamente, in quegli anni, il primato della cinematografia in Italia spetta ad Arturo Ambrosio, ex commesso ed ex proprietario di un negozio di fotografia che divenne un vero capitano d'industria fondando a Torino, nel 1905, una società di produzione, la *Società anonima Ambrosio Film*, destinata a divenire celebre nel mondo. Roma però ebbe una parte non meno importante nel settore perché, dopo alcuni timidi tentativi del fotografo Felicetti, Filoteo Alberini fondò nel 1905 sulla via Appia Nuova la prima ditta cinematografica dopo che l'anno precedente aveva aperto sotto i portici dell'Esedra una sala di proiezione, il *Moderno*. Gli «stabilimenti di manifattura Cinematografica Alberini e Santoni», ben presto trasformati in Società anonima con la denominazione di *Cines*, videro ascendere rapidamente la loro fortuna, giovandosi, come altre case cinematografiche, di tecnici, maestranze e artisti francesi tra i quali il direttore artistico Gaston Velle, transfuga, come gli altri, dagli stabilimenti della ditta *Pathé frères*. La casa francese reagì in vari modi a quella emorragia continua di artisti e tecnici verso l'Italia e fu proprio per combattere la concorrenza che fondò una propria filiale per operare direttamente sul territorio.

Sorse così la *Film d'Arte Italiana*, società per azioni formalmente costituita a Firenze con atto 2 marzo 1909 a rogito del notaio Luigi Pierattini, ma operante a Roma quale trasformazione della succursale di vendita di film della *Pathé frères*³. La *Film*

³ Per questa ed altre notizie sulla *Film d'Arte Italiana*, cfr. l'ampio studio di A. BERNARDINI in *Pathé*, a cura di R. Redi, Roma, 1988, pp. 121-135.

d'Arte Italiana, nata con l'apporto francese e in particolare con quello di André Lafitte fondatore e proprietario con il fratello Paul della *Film d'Art*, si giovò soprattutto del contributo organizzativo e finanziario italiano rappresentato da vari azionisti, tra i quali Gerolamo Lo Savio che, già concessionario della *Pathé* per il centro-sud dell'Italia, fu il principale artefice dell'operazione e il principale animatore della nuova Società assieme all'impresario teatrale Re Riccardi. Ad essi si affiancò più tardi il commediografo e critico teatrale Ugo Falena, che divenne direttore artistico. Il Lo Savio, in particolare, singolare figura di avvocato e scrittore che univa all'attività amministrativa di consigliere delegato quella di diretto operatore del nuovo mezzo espressivo, ebbe il merito di scoprire Francesca Bertini e di seguire i primi passi di un'altra giovanissima attrice, Maria Jacobini, e divenne egli stesso regista di molti film. Insieme al Falena riuscì poi, seguendo i criteri dell'omologa casa francese, ad attrarre al cinema molti e noti attori teatrali dell'epoca come Ferruccio Garavaglia, Ermete Novelli, Ruggiero Ruggieri, Dina Galli, Oreste Calabresi, Cesarino Dondini e Vittorina Lepanto, mentre tra le reclute si annoverava Gabriellino D'Annunzio, figlio del poeta.

La *Film d'Arte Italiana*, di cui fu presidente lo stesso Charles Pathé, secondo il suo statuto aveva quale scopo sociale, «l'esercizio dell'industria della composizione artistica, della fabbricazione, della edizione, della vendita, della locazione di films artistici cinematografici ricavati da vedute, paesaggi, scene animate, azioni sceniche drammatiche etc. e l'organizzazione... di rappresentazioni cinematografiche o cinefonografiche e proiezioni, ed ogni altra operazione industriale... inerente allo sviluppo ed incremento della Società». La sede ufficiale era a Roma in via S. Nicola da Tolentino, 78.

La Società iniziò la sua attività con mezzi di fortuna. Prima di stabilire il suo «atelier di posa» in via Alessandro Torlonia si



Manifesto del film *Il Trovatore* con Francesca Bertini, 1910 (Torino, Museo del Cinema; da *Pathé*, a cura di R. Redi, Roma 1988, pp. 133

avvalse di sedi provvisorie, come un capannone posto in un viottolo al di là del Colosseo dove, secondo il racconto di Francesca Bertini⁴ fu girato nel 1910 il suo primo film, *Il Trovatore*, diretto da Ugo Falena. Lucio D'Ambra, giornalista e autore drammatico e di romanzi, che poi si sarebbe anch'egli accostato al cinema divenendo noto regista, narra che nello stesso anno un altro film con Francesca Bertini, regista Ugo Falena, *Salomé* da Oscar Wilde, ebbe il suo set improvvisato in un grande spazio fuori

⁴ F. BERTINI, *Il resto non conta*, Pisa 1969.

Porta del Popolo sul quale durante le riprese si appuntava la curiosità di gran folla popolare.⁵

Nel 1913 la *Guida Monaci* diede notizia per la prima volta del nuovo teatro di posa diretto da Alfredo Campioni posto in via A. Torlonia. Al 1913, o poco dopo, deve farsi risalire quindi un altro episodio narrato da Lucio D'Ambra⁶ che lo vide questa volta autore improvvisato di una sceneggiatura dei *Promessi Sposi* girata da Ugo Falena in meno di una settimana nei nuovi studi della *Film d'Arte* alla presenza dello stesso D'Ambra, che abitava nella vicina via Pasqualina (ora via Pola), e dell'illustre e comune amico Luigi Pirandello.

Vari mutamenti avvennero nella Società nel corso degli anni. La produzione iniziale infatti era essenzialmente basata su riduzioni di opere teatrali e film in costume spesso di gusto sfarzoso e pesante al punto da suscitare le reazioni di Francesca Bertini, la quale non sopportava quei "goffi vestiti" che a suo giudizio le deturpavano la linea. Fu quindi per questa ragione, ma anche per motivazioni economiche, che già nel 1912 la Bertini abbandonò bruscamente il suo scopritore, Lo Savio, per passare prima alla *Cines* e poi alla *Celio film* del conte Negroni, onde è da ritenere che la Bertini non abbia mai lavorato nel teatro di posa di via Torlonia.

Ben presto, dopo il Lo Savio, che si ritirò dall'attività di regista alla vigilia della prima guerra mondiale pur restando nell'amministrazione della Società, anche Ugo Falena, nel 1916, abbandonò la direzione artistica della *Film d'Arte Italiana*. La produzione mutò quindi indirizzo, ma la stessa Società si avviava alla decadenza. Coinvolta nelle vicende della Casa madre francese e del suo proprietario Charles Pathé, la *Film d'Arte Ita-*

⁵ Cfr. *Sensazioni di teatro*, in *Il Tirso*, 27 marzo 1910.

⁶ Cfr. L. D'AMBRA, *Sette anni di cinema*, in *Cinema*, a. 1937; *Gli anni della feluca*, a cura di G. GRAZZINI, Roma, 1989 pp. 166-67.

liana venne liquidata e ceduta nel 1918 all'avv. Gioacchino Mecheri che la affiliò alla *Tiber* consociandola, nel 1919, all'*Unione Cinematografica Italiana*, la quale acquisì anche la proprietà del teatro di posa e del relativo terreno⁷.

L'*Unione Cinematografica*, presieduta dall'avvocato Giuseppe Barattolo, industriale e produttore cinematografico, nata nell'intento di combattere la crisi dovuta alla concorrenza straniera, raccoglieva le maggiori case di produzione; due di esse avevano sede nella zona di via Nomentana.

L'avvocato Barattolo, divenuto un potente personaggio e, nel 1926, anche deputato al Parlamento, era infatti proprietario della *Caesar Film* alla quale aveva assicurato la collaborazione esclusiva di Francesca Bertini fondando anche una *Bertini film* consorziata alla *Caesar*, e aveva fissato la sede di entrambe le società in via Carlo Fea.

Poco distante, in via XXI aprile all'angolo con via Famiano Nardini, la *Caesar Film*, dopo una breve permanenza a Villa Mirafiori aveva installato i propri teatri di posa. In quel vasto spazio, che nel 1933 sarebbe stato in parte occupato dai palazzi Federici, con il cinema *XXI aprile* divenuto ora supermercato, l'avvocato Barattolo aveva fatto anche progettare per sé un edificio a scopo abitativo, prospiciente la caserma della Guardia di Finanza.

Lo stabilimento della *Film d'Arte Italiana*, pur sotto la nuova proprietà, continuò comunque ad essere attivo per alcuni anni, finché il terreno, privato di una buona porzione destinata all'allargamento del vicolo di Pietralata, venne ceduto nel 1924 a tale Valentina Bonazza Scarpa che vi costruì un villino a tre piani già abitabile nel novembre 1926 demolendo il teatro di posa⁸.

⁷ ARCHIVIO NOTARILE DISTRETTUALE, 30 gennaio 1919 (notaio Francesco Stame).

⁸ ARCHIVIO NOTARILE DISTRETTUALE, rep. 290, 27 luglio 1924 (notaio Gioacchino Colizzi).



Manifesto del film *Lucrezia Borgia* di Gerolamo Lo Savio, 1910
(da G. RONDOLINO, *Storia del Cinema*, I, *Il Cinema muto*,
Torino 1996, p. 175)

È interessante notare come la *Guida Monaci*, fin dal 1919, inserisce la *Film d'Arte* non tra le case cinematografiche, ma sotto la voce "pellicole e forniture per cinematografi", indicandola quale "fabbricante" e come tale inserzione durò fino al 1929, allorché già da qualche anno l'indirizzo di via Bosio 17 era anche della nuova proprietaria Bonazza.

La Società evidentemente continuò a esistere almeno formalmente fino a quella data, sia pure con un più limitato scopo sociale. Autorevoli ricercatori assicurano tuttavia che fino al 1924, data di vendita del terreno, la *Film d'Arte* continuò l'attività di

produzione sia pure, in quell'anno, limitatamente a un solo film, *Cavalleria rusticana* con la regia di Mario Gargiulo, edito in collaborazione con la *Lombardo Film* di Napoli⁹.

La crisi che investì dopo il 1920 l'industria cinematografica italiana e la fine del cinema muto, che viene collocata proprio intorno al 1924, anno della morte di Eleonora Duse¹⁰, avevano comunque già da tempo iniziato a porre in difficoltà le vecchie strutture, che presto esaurirono quindi la loro funzione.

La storia e l'attività della *Film d'Arte* nel suo periodo migliore si era intrecciata con quella di Luigi Pirandello. Lo scrittore, come si è detto, abitava nella stessa strada e precisamente nel villino Chiarini; dalle sue finestre, proprio a fianco dei capannoni vetriati dello stabilimento cinematografico, egli poteva perciò direttamente seguire la complessa vita che si svolgeva in quel mondo del tutto nuovo¹¹.

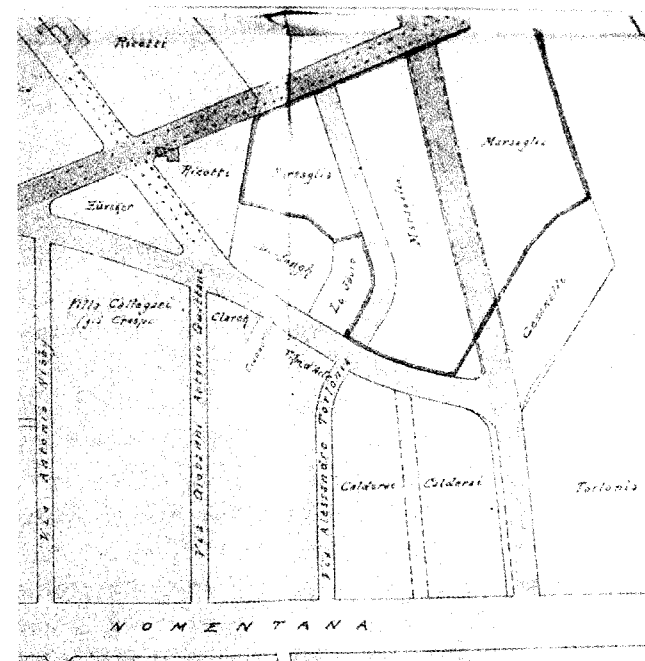
Fu questo il primo approccio di Pirandello con il nuovo mezzo espressivo, dopo il breve contatto con la *Morgana film* di Nino Martoglio. La frequentazione degli amici Ugo Falena e Lucio D'Ambra, il quale spesso accompagnava Pirandello a visitare il teatro di posa anche per prestare talvolta al regista qualche oggetto utile ad arredare le scene¹², gli consentì di formarsi una completa conoscenza della vita cinematografica di quei tempi pionieristici, che si riflette nella sua opera. Nel 1915 infatti, stimolato da quel nuovo universo, scrisse il suo penultimo romanzo, *Si gira*, nel quale descrive con precisione di particolari la frenetica attività di uno stabilimento cinematografico, cui dà un no-

⁹ A. BERNARDINI, *Archivio del Cinema Italiano*, I, *Cinema muto (1905-1931)*, [Roma], 1991, p. 858.

¹⁰ P. BIANCHI-F. BERRETTI, *Storia del cinema*, Milano 1957, p. 86.

¹¹ R. QUINTAVALLE, *I luoghi romani di Pirandello*, in *Strenna dei Romanisti*, 1994.

¹² G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino 1963, p. 512.



Pianta della zona di Via Pietralata con la proprietà della *Film d'Arte Italiana* prospiciente quella di Lo Savio - Ripamonti (da Archivio storico Capitolino, *Piano regolatore*, pos. 56, fasc. 9 D)

me di fantasia: "La Kosmograph". Secondo Arnaldo Frateili¹³ lo stabilimento somiglia molto alla *Cines*, ma sembra più condivisibile l'opinione di altri autori¹⁴ che lo identificano con gli studi della *Film d'Arte*, che stavano quotidianamente sotto gli occhi del grande scrittore.

È pur vero che nel romanzo si parla di un'osteria di campagna, la "trattoria del Kosmograph" di fronte al teatro di posa e che l'esistenza di questo locale non trova riscontro nei docu-

¹³ A. FRATEILI, *Pirandello e il cinema*, in *Cinema*, 25 dicembre 1936.

¹⁴ M. VERDONE, *Il cinema a Roma*, Roma, 2003.

menti d'archivio e di informazione relativi alla zona. Senza escludere che in questo e in altri particolari siano stati introdotti elementi di pura invenzione, non è da escludere nemmeno l'ipotesi che nel prospiciente casale della proprietà Lo Savio Ripamonti, di cui si è detto sopra, fosse stato allestito un posto di ristoro per gli artisti e per gli operatori della casa cinematografica.

Il contatto di Pirandello con la "settima arte" nonostante egli avesse contribuito con vari soggetti alla produzione di film, portò nel merito a un giudizio sostanzialmente negativo sulla nuova tecnica, come risulta dal citato romanzo *Si gira* e dalla sua riedizione nel 1925 col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Egli osserva infatti che «il fantastico non può acquistare realtà se non per mezzo dell'arte e che quella realtà che può dargli una macchina, lo uccide» ed aggiunge, «se è meccanismo, come può esser vita, come può essere arte?».

Prescindendo comunque da ogni approfondimento del problema e di quello, più generale, dei rapporti tra letteratura e cinema, che spettano alla competenza di altri, è interessante qui notare come una storica tappa di quei rapporti sia avvenuta proprio in una strada allora sconosciuta di quel quartiere Nomentano che si stava formando fuori Porta Pia e che con le sue strutture sopra ricordate, con i suoi spazi verdi e con altri insediamenti più o meno precari¹⁵, fu uno dei luoghi privilegiati dalla nascente industria cinematografica.

¹⁵ ARNALDO FRATEILI in *Ricordi di vita letteraria romana dall'Aragno al Rosati*, Milano 1963, p. 65 riferisce di aver operato come regista per la *Tespi Film* in un vecchio casale di via Forlì che faceva parte di Villa Flora, presso il "Vicolo della villa". I nostri vecchi ricordavano anche che nella pinetina di via di Villa Massimo, residuo dell'ampia villa omonima, venivano talora allestite scenografie per riprese cinematografiche in esterno.

I premi internazionali Roma per la stampa: trent'anni nella cultura della città

ARMANDO RAVAGLIOLI

FRA IL 1959 ED IL 1991

Ci furono un tempo, i "Premi Roma" per la stampa che in vario modo pervasero per un trentennio gli ambienti dell'informazione romana ed internazionale, secondo alcune caratteristiche che li definivano come esemplari nel perseguimento della loro finalità: questa era tutta rivolta a recepire quanto in Italia e nei principali giornali del mondo si scriveva sulla nostra città. Inopinatamente essi vennero meno all'inizio degli anni novanta, vittime probabilmente della loro stessa formula troppo audace come snellezza di organizzazione e come modestia di finanziamento, oltre che del proposito di non cedere all'uso purtroppo comune ad altri "Premi", anche molto noti, di preoccuparsi più della loro sopravvivenza e del loro prestigio propagandistico che non della scrupolosa rispondenza ai propri fini istitutivi.

È venuto così meno uno strumento di raccolta e di vaglio delle informazioni anche critiche che appaiono nei più accreditati organi di stampa, cioè quello che era stato definito un "termometro" della considerazione di cui gode Roma nel nostro stesso Paese e nel mondo civilizzato. Al tempo stesso è venuta meno anche una formula di mediazione molto semplice ma attiva – e volontaristica, visto che si valeva di prestazioni gratuite – fra le Istituzioni romane e l'ambiente professionale degli operatori di

stampa. Molti furono, ad esempio, gli inviati italiani e stranieri che si valsero della segreteria dei "Premi" per le loro esigenze di informazioni di prima mano e di presa di contatto con situazioni e personalità della vita romana.

Riteniamo che sia giusto presentare sulle nostre pagine alcune note essenziali intorno allo svolgimento di quella esperienza, sui suoi risultati e sulle tracce che ne sono avanzate, anche perché non furono pochi i romanisti che vi furono coinvolti o premiati (dal nostro Ceccarius a Carlo Belli, ad Emma Amadei, a Sarazani, a Jannattoni).

GENESI DEL PREMIO

L'iniziativa della fondazione dei Premi venne presa dal Direttivo della Stampa romana che, negli anni Cinquanta, era immerso nel clima di accesi dibattiti in corso in città per la gestazione del nuovo piano urbanistico generale e per la richiesta di una legge speciale per la capitale che, in qualche modo, restituisse a Roma quanto le era stato tolto con la forse troppo affrettata soppressione del Governatorato d'epoca fascista. D'altra parte la città era fatta segno di diatribe tutte italiane, volte a disconoscere le funzioni di metropoli e di capitale in crescita, con violente critiche antiromane di certe sfere intellettuali del Paese le quali giunsero fino alla compilazione di un ignobile pamphlet "Contro Roma", pieno di umori viscerali. Contemporaneamente segni di incomprendimento e di diffidenza arrivavano anche dal mondo internazionale verso una capitale che, pur avendo avute assegnate le Olimpiadi del 1960, tardava ad emergere dal suo deficit di abitazioni e di servizi, come pure dal ristagno di iniziative di ammodernamento delle strutture amministrative, artistiche e culturali.

Si giudicava che gli stessi organi della stampa romana, afflitti da un ereditario provincialismo, fossero in ritardo nell'operazione di maturazione di risveglio dell'opinione cittadina e di sti-

molo della classe politica mediante una ben congeniata pressione informativa capace di rinvenire anche nel confronto con le più aggiornate metropoli straniere le formule di un sollecito adeguamento.

Il consiglio direttivo dell'Associazione Stampa – che comprendeva fra gli altri Enrico Mattei, Ugo Manunta, Pellegrino Pellicchia, Regdo Scodro e Vittorio Zincone – cominciò fino dal 1955 a porsi il problema di una più adeguata partecipazione del giornalismo romano e del suo stesso organismo propulsore allo studio della crescita cittadina. Come strumento di stimolo per i colleghi e per gli osservatori professionali degli altri Paesi si ritenne di ricorrere ad un Premio di giornalismo innovativo, cioè soprattutto impegnato nell'esame critico, approfondito e aperto a tutti gli apporti di pensiero intorno alla realtà romana, sospesa fra il suo stimolante passato e l'esigenza di fronteggiare tempi nuovi e nuove funzioni. La ricerca delle necessarie convergenze di significativi organismi pubblici che potessero avvalorare con i loro mezzi l'iniziativa cui la stampa romana si impegnava ad offrire il supporto della sua operatività, prese alcuni anni.

CONVERGENZA CON IL COMUNE DI ROMA

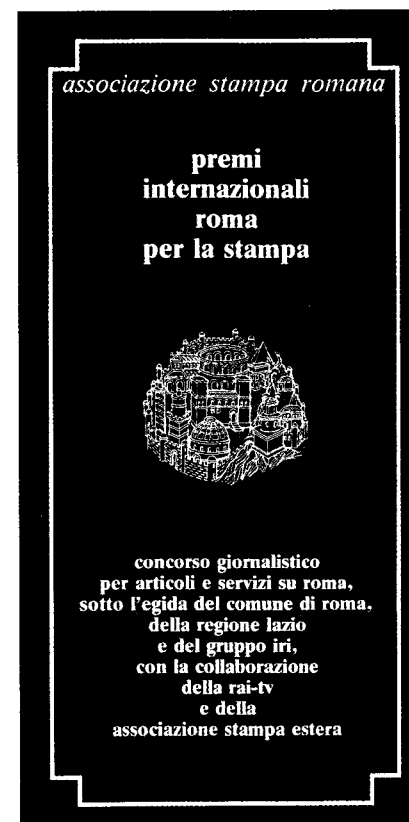
Finalmente nel 1959, quando sedevano sui banchi del consiglio comunale Vittorio Zincone, presidente dell'Associazione ed Enrico Santamaria, tesoriere della stessa, la proposta venne recepita dal sindaco Urbano Ciocchetti. Era successo che, messo al corrente dell'iniziativa il capo dell'Ufficio stampa capitolino, Ravaglioli – già stato componente del direttivo dell'Associazione –, ravvisò nel proposito una notevole concordanza con alcune delle idee che egli stava cercando di mettere in atto nella totale riorganizzazione del servizio a lui affidato e cioè la produzione di incentivi idonei ad ottenere una informazione meno partigiana o superficiale da parte di una stampa che, alla fine degli anni Cinquanta, risultava in parte fuorviata da pregiudizi ideolo-

gici o di schieramento, oppure – come nel caso dei grandi quotidiani del Nord – succube di un inveterato campanilismo, e di una non nuova riserva antiromana. Egli riconobbe che una tale inversione di tendenza poteva essere meglio perseguita da un organismo neutro quale l'Associazione della Stampa che non da diretti interventi comunali, passibili di sospetto.

Persuaso dell'opportunità dell'impresa, Ciocchetti ottenne il consenso della Giunta e, dal Consiglio comunale, lo stanziamento di una somma di cinque milioni di lire annue a favore dell'Associazione nell'intento che questa curasse l'organizzazione di un Premio giornalistico di ambito internazionale, orientato a segnalare scritti che si occupassero della città non tanto nella sua derivazione storica e monumentale, quanto nel suo confronto con gli impegni dell'attualità.

Così il 21 ottobre 1959, nei saloni di palazzo Marignoli, allora sede dell'Associazione Stampa Romana, il Sindaco stesso, alla presenza di componenti del Governo e di rappresentanti dei vari settori della vita cittadina, poteva annunciare la nascita del nuovo "Premio giornalistico internazionale Città di Roma", sottolineando come gli si attribuisse una funzione di stimolo per la partecipazione della stampa alla fase di rilancio della vita romana proprio nel momento in cui, alla vigilia dell'anno dei Giochi olimpici ormai alle porte, essa stava avviandosi ad un riordnamento della sua struttura urbana ed al recupero dei ritardi imposte dalla guerra e dal difficilissimo dopoguerra.

Fu pronto Zincone a scrivere che una siffatta auspicata alleanza tra stampa ed amministrazione determinava una evidente peculiarità del Premio, tale da caratterizzarlo come "unico" nel panorama degli esistenti riconoscimenti culturali e giornalistici. Non un premio per evidenziare unicamente la bella pagina o la preclara scrittura, ma un riconoscimento della capacità del giornalismo di affiancare fattivamente il processo conoscitivo della vita sociale ed il progresso della cosa pubblica.



Uno dei dépliant con il bando di concorso dei "Premi internazionali Roma per la Stampa"

TRENTADUE EDIZIONI DEL PREMIO

La prima edizione del Premio dette subito la conferma della validità dell'iniziativa perché, nonostante la ristrettezza dei termini disponibili per la divulgazione del bando di concorso e per la raccolta degli elaborati, alla fine del gennaio 1960, erano arrivati una cinquantina di articoli italiani e stranieri a dimostrazione che, nonostante le apparenze, la realtà romana era pur fatta

segno di specifica attenzione da parte della stampa. Venne tuttavia laureato un unico vincitore scegliendo, quasi a titolo simbolico per l'avvio del Premio, quello straordinario conoscitore e scrittore di cose romane che era Fabrizio Sarazani.

Per l'edizione del 1960 vennero messe in atto tutte le più accorte forme diffusionali nei riguardi delle pubblicazioni italiane; invece, per la stampa straniera, oltre ad ottenere l'interessamento dell'Associazione della Stampa estera in Italia, vennero attivati i servizi diplomatico – culturali a Roma e all'Estero, oltre agli Istituti italiani di cultura. Il risultato ottenuto con l'arrivo di un'ottantina di articoli confermò che il premio era ormai sulla via di adempiere ad una sua prima funzione: quella di recepire gli scritti più importanti sulla città comparsi sugli organi di stampa italiani e mondiali durante un intero anno. Non solo; ma i giornalisti cominciarono a prendere atto che la città di Roma, tanto spesso tacciata di arretratezza nel costume politico, mostrava di non pretendere dalla stampa un atteggiamento succube, elogiativo o, nel caso di Roma, riflettente le antiche glorie, ma concretamente mostrava di apprezzare la funzione di una stampa esploratrice delle situazioni, capace di confrontare e di suggerire.

Con il succedersi delle edizioni, mentre il premio si sdoppiava in una sezione italiana ed in una straniera con due vincitori ogni anno, l'impatto dei Premi nel mondo giornalistico si accresceva con una sempre maggior diffusione della conoscenza delle sue iniziative e con una più larga raccolta di testi. Tutto ciò permise il coinvolgimento di nuovi sponsors, la creazione di nuove sezioni (ad un certo punto se ne ebbe anche una fotografica) ed un maggior risalto delle manifestazioni di premiazione. Escludendo ogni ritualità mondana, esse si svolsero sempre nel quadro delle celebrazioni annuali del "Natale di Roma", con la solennità di un cerimoniale prestigioso nelle aule del Campidoglio.

LE GIURIE

La presenza di molte personalità della vita professionale e culturale cittadina nel succedersi della Giurie assegnatrici dei premi può dimostrare meglio di ogni altra considerazione il valore riconosciuto alle finalità del Premio ed alla serietà della sua conduzione. Si partì con una Giuria che, forse, per essere davvero funzionale, era fin troppo densa di personalità qualificate al punto da figurare più come un comitato d'onore e di garanzia che non una come un'entità operativa. Sotto la presidenza dello stesso Zincone, c'erano Carlo Belli, Ceccarius, Ugo d'Andrea, Leone Gessi, Manlio Lupinacci, padre Giacomo Martegani, Paolo Monelli, Cipriano Efsio Oppo, Alberto Spaini, Aldo Valori, Marcello Venturoli, Mario Vinciguerra.

Per le edizioni successive presiedettero la Giuria, ciascuno per diversi anni, Guglielmo Petroni, Enrico Mattei, Luigi Barzini jr., Bruno Molajoli, Oscar Mammì e Giulio Andreotti.

Altri nomi di componenti della Giuria: Ettore Della Riccia, Francesco Boneschi, Miriam Mafai, Antonio Spinosa, Vittorio Emiliani, gli architetti Paolo Portoghesi e Piero Maria Lugli. In rappresentanza della Stampa Estera si ebbero in Giuria Erich Kusch, tedesco, e Denis Redmond statunitense.

PER UNA PIÙ COMPLETA RACCOLTA DEI TESTI

Solamente molto avanti nella vita del Premio si ottenne il raggiungimento di una più completa azione di raccolta degli scritti italiani e mondiali, in modo più coerente con lo spirito originario del Premio stesso. Tale completezza era estremamente importante dato che buona parte della pubblicistica mondiale su Roma sfuggiva – come oggi è tornata a sfuggire – alla conoscenza da parte della nostra città (non ne sono a conoscenza le Istituzioni, i centri culturali e lo stesso giornalismo romano, il che, nell'era dell'informazione, costituisce una notevole lacuna). Tale raccolta risultò più soddisfacente quando si poté variare la

formula di acquisizione degli articoli; infatti con un certo coraggio si rinunciò alla acquisizione sulla base delle richieste personali di partecipazione al concorso da parte dei singoli giornalisti (parecchie volte essi sono restii ad assoggettarsi all'esame di un Giuria sospettata, e non sempre a torto, di essere manovrata da interessi spuri). Si passò invece alla raccolta diretta ed automatica degli articoli pubblicati attraverso le segnalazioni di Servizi-ritagli quali l'Eco della Stampa, l'Argus de la Presse ed altre agenzie equivalenti.

L'ampilissimo risultato di queste segnalazioni veniva esaminato dal Segretariato il quale provvedeva ad una prima cernita sulla base di una sufficiente ampiezza della trattazione e del valore degli argomenti trattati.

Il materiale estero veniva invece passato ai servizi di traduzione i quali provvedevano alla versione in italiano fornendo altresì una prima indicazione soggettiva di valore dei testi. Dopo un'ulteriore scrematura effettuata dal segretariato che considerava soprattutto l'impegno posto nella trattazione ed anche altri elementi come l'originalità del tema e l'attualità delle riflessioni, diverse decine di articoli venivano sottoposte all'attenzione della Giuria.

Fu in questo modo che, a partire dalla fine degli anni Settanta, il premio ottenne pienamente la sua configurazione di "osservatorio" sulla stampa italiana ed straniera con buone garanzie di completezza; adesso davvero la Giuria riceveva un florilegio sufficientemente completo di quello che la stampa italiana e straniera nel suo complesso pubblicava su Roma. Purtroppo, però, va riconosciuto che il Premio per l'impulso ricevuto dai pochi che vi si erano più profondamente dedicati (soprattutto Guido Caromio, segretario generale dall'origine e, poi, Armando Ravaglioli), illusi da momentanee convergenze di pareri con i responsabili ufficiali, aveva corso troppo; esso era andato al di là di quanto il Comune e gli altri Enti erano disposti a consentirgli.



La copertina di uno dei volumi annuali di "Tempo romano" che per dieci anni presentarono una scelta antologica di articoli italiani e stranieri selezionati per il Premio: una delle più attraenti immagini romane sovrastava un montaggio di titoli di scritti sulla città

Esso non era riuscito a comunicare ai responsabili delle varie Amministrazioni la stessa convinzione che soggettivamente lo animava.

LE PUBBLICAZIONI ANTOLOGICHE E "TEMPO ROMANO"

Nelle iniziali intenzioni dei promotori del Premio c'era l'idea della pubblicazione di un volumetto contenente gli atti di ogni premiazione ed un'antologia dei pezzi premiati. In realtà, dopo

parecchi anni, non si era andati oltre alla pubblicazione di un volumetto contenente gli atti dei concorsi del 1959 e del 1960.

Altre smilze pubblicazioni vennero realizzate nel 1981 e nel 1982; in buona veste tipografica, vi vennero presentati solamente gli articoli che avevano ottenuto il massimo riconoscimento. Invece, a partire dal 1983 e fino al 1991, si attuò un'iniziativa editoriale che, particolarmente oggi nella prospettiva del tempo trascorso, presenta uno speciale valore. Si trattò della pubblicazione in buona forma grafica di corposi volumi annuali dal titolo di "Tempo romano" contenenti, oltre a scritti di commento e di valutazione dell'iniziativa, un'importante quantità di articoli: tutti quelli che erano stati assoggettati alla valutazione della Giuria (anche gli stranieri nella traduzione italiana).

Lo scorrerli oggi, oltre a far constatare il buon livello medio degli scritti raccolti, offre la dinamica rappresentazione dei fatti più significativi che hanno caratterizzato quegli anni in Roma: le questioni all'ordine del giorno, le innovazioni nella vita cittadina, le mutazioni del costume. Tutto ciò è registrato da penne bene appuntite, talora appassionate, talora ironiche, talora polemiche. Di conseguenza si può deplorare anche sotto questo profilo l'essere venuto meno il premio con la conseguente raccolta delle testimonianze giornalistiche dell'evoluzione dei tempi della città. Inviata a suo tempo alle principali biblioteche pubbliche cittadine, la raccolta di "Tempo romano" costituisce oggi un vivace documentario di un decennio di vita locale: l'equivalente in forma gradevolmente accessibile, e addirittura piacevole, di molte rassegne statistiche e di ponderose elucubrazioni sul mutare dei tempi.

L'ALBO D'ORO DEL PREMIO

Sempre attuale e non risolto rimane il dilemma se siano gli importanti vincitori ad accreditare un Premio o se sia invece il Premio autorevole a contribuire alla maggior qualificazione de-

PREMIO CITTÀ DI ROMA

Sezione Italiana

1959 Fabrizio SARAZANI
 1960 Marcello VENTUROLI
 1961 Rodolfo DE MATTEI
 1962 Igor MANN (Manzella)
 1963 Livio JANNATTONI
 1964 Gianfranco PIAZZESI
 1965 Emma AMADEI
 1966 Alfredo SIGNORETTI
 1967 Adriano GRANDE
 1968 Carlo LAURENZI
 1969 *non assegnato*
 1970 Armando RAVAGLIOLI
 1971 *non assegnato*
 1972 Giorgio VIGOLO
 1973 Bruno PALMA
 1974 Maria FAZIO
 1975 Giovanni MOSCA
 Giulio TIRINCANTI
 1976 Alfonso TESTA
 1977 Gianni PERRELLI
 1978 Elio Filippo ACCROCCA
 1979 Lietta TORNABUONI
 1980 Giovanni ARPINO
 1981 Sabatino MOSCATI
 1982 Giovanni MOSCA
 1983 Enzo SICILIANO
 1984 Renato FILIZZOLA
 1985 Domenico CAMPANA
 1986 G.F. SVIDERCOSCHI
 1987 Alfredo CATTABIANI
 1988 Stelio MARTINI
 1989 Maria Pia FORTE
 1990 Paolo CONTI
 Ruggero MARINO
 1991 Vittorio EMILIANI

Sezione Estera

non assegnato
 Gustav René HOCHÉ
non assegnato
non assegnato
 Max Mixsa FENJO
 Anton HENZE
 John ROSSELLI
 Géorge BORGEAUD
non assegnato
non assegnato
 Agne HAMRIN
 Albert WUECHER
 Jacque NOBECOURT
 Peter NICHOLS
non assegnato
 François BERNARD
 Louis de VILLEFOSSE
 Fritz LAMPE
 Robert SOLE
non assegnato
 Antony BURGESS
 Beatrice KUNZI
 Anita WEISS
 Siegfried SCHMIDLI
 Gerols SPÄTH
 Andreas C. KURZ
 Jürgen VORDEMANN
 Sabine STAMER
 Alois BISCHOF
 Theodor WIESER
 Arnold ESCH
 Heinz-Joachim FISCHER
 1990 - Leroy PITTONI
 John WYLES
 Frederich RAPHAEL

L'albo d'oro dei vincitori italiani ed esteri del concorso dal 1959 al 1981

gli insigniti. In questa duplice prospettiva resta incerto il procedimento di non pochi concorsi, anche molto conosciuti, le cui sorti sembrano spesso affidate al clientelismo, a forme blande di combinazioni ed all'ossequio verso i nomi famosi. Titolo d'onore dei nostri premi fu invece costantemente la loro indifferenza alle segnalazioni, alle pressioni, ai compiacimenti così come alla tentazione di fabbricarsi i vincitori, cosa che sarebbe risultata particolarmente praticabile quando venne adottata la formula

dell'acquisizione automatica del materiale da sottoporre alla Giuria. La maggior soddisfazione per gli organizzatori era costituita dalle telefonate personali fatte agli stupiti vincitori, talora giovani alle prime armi nella professione ed increduli di aver ottenuto un inopinato riconoscimento.

Ciononostante furono molto numerosi i bei nomi del giornalismo che, nei vari anni, si aggiudicarono le "targhe" d'oro e d'argento dei Premi; tanto che, dopo un certo numero di assegnazioni, qualcuno arrivò a definire l'elenco dei premiati di ogni anno, come "l'albo d'oro della professione". In un certo modo questo risultava esatto, quasi senza esclusioni per quanto concerneva il giornalismo italiano. Nella tabella che pubblichiamo in queste pagine si trovano infatti nomi di tutto rispetto professionale, sia per i connazionali che per gli stranieri.

NUOVE SEZIONI DEL PREMIO E SUA DEFINITIVA INTITOLAZIONE

Un'altra trasformazione subì cammin facendo il Premio per risultare più comprensivo della vasta area di risonanza della capitale. Quest'area, che con tante sfaccettature culturali, tradizionali e monumentali, riflette il volto della città e che in tanti secoli è stata la cassa di risonanza degli avvenimenti romani ed il retroterra che forniva apporti umani e sociali, meritava una propria sezione del Premio. Allo stesso modo apparve qualificante, per gli apporti di riflessione e di suggerimento che si attendevano dalla stampa, il settore dello sviluppo economico della capitale.

Ne derivò la creazione di due nuove sezioni, con propria premiazione, intitolate "Roma regione" e "Roma economia". Queste nuove sezioni vennero sponsorizzate rispettivamente dalla Regione Lazio e dall'IRI, l'holding di Stato che, negli anni Ottanta, era ancora in pieno funzionamento. La triade Comune, Regione Lazio e Presidenza dell'IRI procedette per alcuni anni con i suoi riconoscimenti specifici, con le sue rappresentanze, con la

sue giurie al funzionamento del Premio il quale comprensivamente assunse il titolo definitivo di "Premi internazionali Roma per la stampa". Oltre ai tre organismi – Comune, Regione, IRI –, che promuovevano il concorso, vennero chiamati a sovvenire il funzionamento della macchina organizzativa dell'iniziativa altri importanti organismi romani come il Banco di Roma, l'Alitalia, l'Enel. Mentre tutti fornivano un apporto significativo ai fini pratici, non si ottenne di rendere tutti veramente partecipi dell'ispirazione originaria. Non mancarono quindi difficoltà di reciproca comprensione tra gli sponsors, i vari organismi contribuenti e l'Associazione della Stampa, almeno finché questa, attraverso il gioco elettorale del rinnovo delle sue cariche, riuscì anch'essa a custodire la mentalità che aveva portato all'istituzione del Premio, secondo un interesse che esulasse dalle occasionali preoccupazioni clientelari, ma partisse dal presupposto della consapevolezza di fare qualcosa per la città nel proprio ambito di competenza.

AFFIEVOLIMENTO DELL'INTERESSE AL PREMIO

Purtroppo, a lungo il Comune di Roma fu soggetto a frequenti successioni di sindaci, di coloritura politica diversa (da Ciocetti a Della Porta, a Petrucci a Santini, a Darida, ad Argan, Petroselli, Vetere, Signorello, Carraro), sicché risultò necessario mettere ogni volta a fuoco gli obiettivi della comune iniziativa. In questa ricorrente dialettica, quando il primo sindaco comunista Argan contestò, durante un'udienza concessa al segretario dell'Associazione, Guglielmo Moretti, un troppo scarso impegno della stampa per la formazione civica, venne a proposito l'esempio del Premio per ricordare al primo cittadino le motivazioni originarie dalle quali il Premio stesso era scaturito e la continuità dell'opera data dagli organi della Associazione al raggiungimento delle finalità dell'iniziativa. Tale opera, perseguita anche talvolta nell'insufficienza dell'apporto di altri organismi, an-

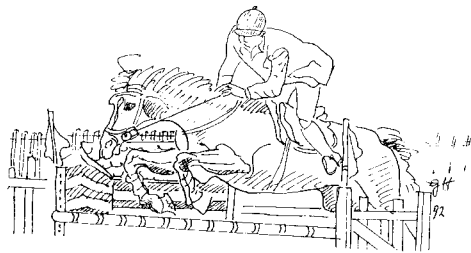
Lo scalino di re Umberto I

DOMENICO ROTELLA

dava spesso anche al di là del semplice svolgimento delle operazioni di raccolta e di premiazione degli articoli, in quanto essa cercava, attraverso un'azione informativa e di persuasione personale, di suscitare negli operatori giornalistici una più partecipe passione per la vita in crescita della città.

Occasionale fu purtroppo l'interessamento dei responsabili della Regione Lazio o dell'IRI alle attività del Premio, ancor più che nel caso del Comune romano. Presso di questo tale interessamento si mantenne costante almeno fino a tutti gli anni Settanta, ottenendosene anche notevoli collaborazioni organizzative per l'informazione degli ambienti ufficiali. In definitiva, poiché non risultò mai possibile ottenere la creazione di strutture istituzionali apposite e specializzate, l'importanza attribuita al Premio, per quanto riguarda la classe dirigenziale-politica, rimase soggetta alle mutevoli sensibilità personali dei singoli personaggi e ad occasionali considerazioni di opportunità che resero aleatoria, fino alla sua estinzione, l'esistenza del Premio medesimo.

Non c'è troppo da stupirsi di una sorte che spesso è comune ad iniziative meritevoli. Ricordiamo questa perchè essa ha segnato una pagina di qualche importanza nei rapporti fra il Comune di Roma e l'esercizio dell'attività giornalistica e perché talvolta dagli esempi del passato fortunatamente scaturiscono suggerimenti di innovative riprese.



Smessa la funzione di ampia e quasi trionfale passerella alberata che conduce fino alla possente basilica di San Paolo, la via Ostiense si restringe e si scolora nel quieto anonimato di quartieri popolari, là dove anche il turista più accanito infine desiste e torna sui suoi passi. Pochi metri dopo via del Valco di San Paolo, la via Ostiense presenta uno slargo (Fig. 1) alquanto ampio, ma evidentemente non abbastanza da meritare l'onore d'un toponimo tutto suo: in effetti, è il punto da cui si diparte la via Laurentina, passando sotto un vetusto ponticello sul quale transitano la linea B della metropolitana e la ferrovia Roma-Lido.

Su questo slargo si affrontano due vecchie costruzioni isolate, una delle quali ospita al piano strada un bar che non per nulla si chiama proprio "del ponticello". Sullo spigolo a destra di chi guarda il bar, sul lato di via Ostiense, si trova un curioso bassorilievo (Fig. 2) che non si trova citato su nessuna guida o fonte documentaria. È un manufatto alto cm. 58 e largo cm. 92 (Fig. 3) raffigurante una scena complessa: in primo piano, da sinistra a destra, si vede un cavaliere in arcione, poi un altro cavaliere nell'atto di montare in sella e infine un terzo personaggio, il quale tiene con la mano sinistra un cappello a cilindro e con la destra la briglia del cavaliere montante. Le figure dei due cavalieri e la faccia del cavallo centrale risultano tutte danneggiate. In alto a destra la tabella stradale testimonia che la scena si svolge su quella stessa via Ostiense; in basso a destra, dietro l'uomo col cilindro, c'è una sorta di piccolo cunicolo. Al centro del bassorilievo una iscrizione dedicatoria: AUGUSTO SERNICOLI /

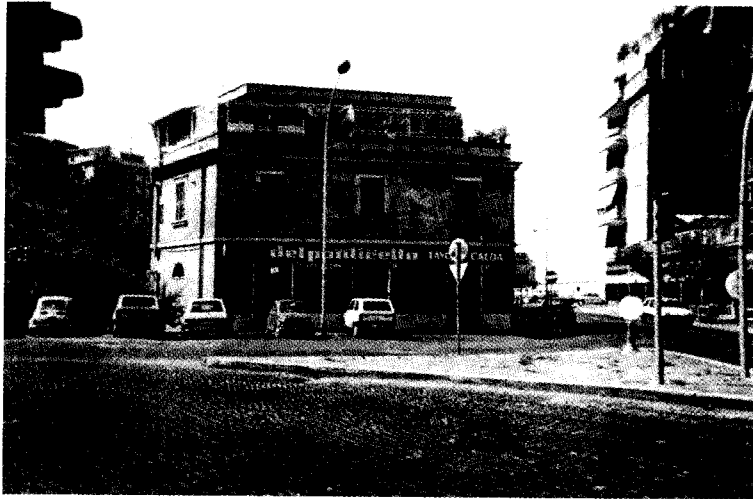


Fig. 1. Lo slargo dinanzi al bar “del Ponticello”



Fig. 2. La targa commemorativa (veduta)

IDEÒ E POSE / XXIX LUGLIO MCMI. In secondo piano, nella scena, si vede uno sfondo costituito da una parete a graticcio (verosimilmente una sorta di veranda) nonché una figura maschile appena abbozzata. Ai piedi della targa, al piano stradale, si tro-



Fig. 3. La targa commemorativa (particolare)



Fig. 4. Lo scalino sottostante la targa

va una sorta di scalino – quasi sicuramente un rudere archeologico (Fig. 4) – di forma del tutto identica alla pedana che appare nel bassorilievo e su cui si appoggia il cavaliere montante.

La nostra tabella ha evidentemente un fine celebrativo, ma



Fig. 5. La fontanella abbeveratoio

per tentare di ricostruire al meglio l'intera vicenda abbiamo dovuto far ricorso soprattutto alle persone che ancor oggi vivono o lavorano nel luogo: al riguardo, infatti, abbiamo riscontrato solo preziose tradizioni orali. Per quanto riguarda l'evento degno di memoria, lo schema che inizialmente ne abbiamo ricavato è alquanto semplice. Dove oggi c'è il bar, un tempo vi era una stazione di posta per cavalli e il re vi si fermava spesso: giungeva dal Quirinale e montava a cavallo¹ avvalendosi dello scalino anzidetto, dopo di che si recava a caccia nella tenuta di Castelporziano. Partendo quindi da questi elementi cerchiamo ora di circostanziare i dettagli, avvertendo che per le notizie legate strettamente al luogo la nostra fonte principale è stata la cortese signora Bellanti che ancor oggi gestisce la tabaccheria di famiglia affacciata sullo slargo.

¹ Da quel punto, in ogni caso, la via Ostiense non era più percorribile dalle carrozze. Il re proseguiva a cavallo per tale via fino all'altra stazione postale sita a Malafede e da lì risaliva verso Castelporziano.

Circa le due costruzioni *in loco*, una è quella che appunto ospita la citata tabaccheria, l'altra è quella dove c'è il bar². Entrambe furono edificate intorno al 1886 da un tale Grappasonni: nella prima venne aperto un "Forno e generi commestibili" mentre nella seconda fu allogata una stazione di posta con annessa bottega di maniscalco, la quale ultima – peraltro – sembra sia stata attiva addirittura fino al 1975 circa. Da notare che, sempre, sullo slargo, ancor oggi è visibile una tipica fontanella romana a "nasone" che sormonta una elegante vasca marmorea di raccolta delle acque, la quale un tempo fungeva da abbeveratoio per i cavalli (Fig. 5): è molto probabile che il particolare manufatto sia anche l'ultimo di tal specie ancora esistente.

La località è sempre stata chiamata – dagli abitanti – la "piazzetta del ponticello", forse per via del sovrappasso ferroviario ma molto più probabilmente per un altro piccolo ponte³ situato lì accanto, ma ormai scomparso, sotto il quale passava il fosso di Grottaperfetta (per i locali, semplicemente "la marrana") prima di gettarsi nel Tevere. Il corso d'acqua, a causa della depressione altimetrica, era però soggetto alle bizzie del grande fiume e spesso fungeva da involontario canale di deflusso per le piene tiberine, le quali così allagavano regolarmente sia la piazzetta che i dintorni. Ecco allora che risultava particolarmente comodo lo scalino situato proprio dinanzi alla stazione di cambio, una predella permanente da usare anche in caso di "acqua alta".

² Sulla piazzetta, peraltro, si sono via via affacciate nel tempo anche altre piccole botteghe artigiane, come ad esempio un barbiere ed una officina per la riparazione di biciclette, nonché l'osteria "La Fortuna".

³ Era il "valco" (valico, attraversamento) poi divenuto eponimo della circostante area denominata "Valco di San Paolo" e situato all'incirca dove oggi c'è la confluenza tra via Gaspare Gozzi, via Silvio D'Amico e via Laurentina.

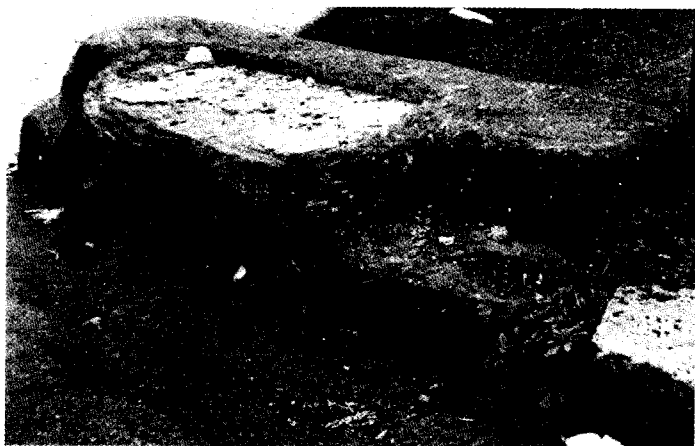


Fig. 6. Particolare dello scalino

Lo scalino in questione, come già detto, si presenta come un reperto assai antico, scolpito in un unico blocco, non si sa se giacente *in situ* da epoca storica o se invece sia in qualche modo proveniente dall'adiacente complesso catacombale di S. Tecla. In ogni caso, sul bordo inferiore di tale scalino (Fig. 6) è visibile una iscrizione molto deteriorata, nella quale può forse essere individuata con estrema difficoltà la parola FORTUNATO, preceduta da gruppi di lettere corrose ed altri più leggibili come AMP e TA. Potrebbe quindi darsi che il nome dell'osteria "La Fortuna" un tempo ivi esistente avesse un qualche riferimento con la parola incisa nella pietra: è bene premettere che l'uso prudenziale di molti condizionali nel corso di tutta la trattazione è dovuto alla sostanziale mancanza di testimonianze documentarie.

Per il resto, la sommità calpestable della predella presenta un incavo di forma regolare, come se un tempo vi fosse stato alloggiato un elemento lapideo, del quale peraltro si possono ancora notare alcune tracce residuali: potrebbe trattarsi di una rifinitura operata per onorare o ricordare l'augusto personaggio.



Fig. 7. Collocazione della targa nel Museo P.T.

Ma ora passiamo ad occuparci più da vicino del bassorilievo commemorativo. Cominciamo subito col dire che il reperto è una copia – ancorché fedelissima – dell'originale, il quale in un anno imprecisato sul finire del Novecento fu traslato nel Museo Storico delle Poste e delle Telecomunicazioni all'EUR. Qui fu posto ad ornamento della ideale ricostruzione d'un ufficio postale dell'Ottocento (Fig. 7), accompagnato da una lacunosa targa illustrativa⁴. A parte la sbrigativa prosa di stampo burocratico (segnata pure da una punteggiatura irritante), ivi si possono riscontrare alcune vistose omissioni e imprecisioni: tanto per cominciare, neanche un timido tentativo di spiegazione circa l'ori-

⁴ Questo è il testo dell'epigrafe: "Targa marmorea raffigurante una stazione di posta romana della prima metà dell'800. L'opera artistica, scolpita dallo scultore Augusto Sernicoli, fu collocata nel 1902 sul muro perimetrale di un edificio privato sito in via Ostiense. Con l'acquisizione dell'originale, al patrimonio del Museo Storico P.T., una copia in gesso, realizzata dall'artista romano Giorgio Belli (1935-1995) è stata posizionata sul medesimo edificio, previe intese con la Soprintendenza speciale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e l'Associazione dei Romani di viale Ostiense".

gine del manufatto, la quale avrebbe anche chiarito che la scena raffigurata andava ad inquadrarsi meglio non nella prima bensì – quanto meno – nella seconda metà dell'Ottocento; la posa nella sede originale (peraltro non identificabile con precisione da un comune visitatore) viene indicata nel 1902, mentre l'iscrizione sulla stessa targa recita senza equivoci essersi trattato del 29 luglio 1901; non si ricava alcuna notizia di quando e perché ne sia stata effettuata la traslazione, pertanto – in base all'anno di morte dell'artista che curò la copia – si può solo dedurre che essa dovrebbe essere avvenuta in data comunque anteriore al 1995; la millenaria via Ostiense, infine, viene ribattezzata “viale”.

Quanto alla scena raffigurata, come già detto, si tratta d'una lettura complessa sotto il profilo simbolico ma anche sotto quello pratico, atteso che i visi dei due personaggi a cavallo risultano danneggiati in modo tale da renderli irricognoscibili. Pertanto, mentre ci riserviamo di ritornare sul quando e sul perché di tali sfregi, dobbiamo anzitutto cercare di capire chi fossero le vittime dell'accanimento iconoclasta.

La tradizione orale, da noi raccolta *in loco* presso diverse persone, converge in modo univoco nell'identificare il cavaliere centrale in “*re Pippetto*” (sic) – tradizionale e irriverente nomignolo riservato a Vittorio Emanuele III – tuttavia siamo convinti che non sia lui il protagonista dell'epopea bensì suo padre Umberto I. A favore della nostra tesi depongono due circostanze: una è la data di posa della targa, l'altra è la scarsa propensione del “Re Soldato” all'esercizio equestre.

Circa la data, è assai agevole rilevare che il 29 luglio 1901 cadeva il primo anniversario del regicidio di Monza. Si può quindi intuire che il fine celebrativo doveva essere quello di ricordare ad un anno dalla scomparsa – in quel luogo significativo – l'ardente passione di Umberto per la caccia e i cavalli, mentre invece non avrebbe avuto senso celebrare il primo anno di regno di suo figlio Vittorio Emanuele in un modo così eccentrico.

Quanto alla passione ippica, è doveroso osservare che essa fu tanto viva nei due primi re d'Italia quanto fu poi assente nel terzo sovrano della dinastia. Vittorio Emanuele II possedeva un allevamento di cui era assai fiero e dal quale uscirono pure due puledri che, addirittura, parteciparono alle ultime corse della Roma papale, il 19 e 21 aprile 1870: qualcosa di sabaudò entrò dunque nell'Urbe con cinque mesi di anticipo e ne uscì perfino con 1.500 lire pontificie di premi vinti! Il miglior prodotto del suo allevamento fu però un cavallo dal curioso nome di *Monsignor Nardoni*: nato nel 1860, gareggiò in mezza Europa, vinse un Gran Premio a Baden Baden e diversi altri in Costa Azzurra. Nel 1872 il governo acquistò dai duchi Grazioli la vasta tenuta di Castelporziano, affinché Vittorio Emanuele potesse esercitarvi a piacimento il diletto della caccia: la diarista Emma Perodi⁵ dice che per l'operazione furono necessarie ben 4.500.000 lire (quasi 17 milioni di euro odierni). Va pure detto che il dono non portò molta fortuna al “Re Galantuomo”: furono proprio i postumi di una polmonite ivi rimediata dopo una battuta di caccia a portarlo prematuramente alla tomba nel gennaio del 1878.

Umberto I fu degno successore di suo padre, almeno per quanto riguarda l'esercizio di sport a cavallo. Ancora principe di Piemonte, lo troviamo già nel 1871 a Roma, fresca neocapitale del regno, intervenire come spettatore alle corse sui prati di Roma Vecchia guidando personalmente “*alla postigliona*” un “*elegante e originale equipaggio da caccia*”. A Roma come a Napoli faceva correre i puledri della sua scuderia – i cui colori erano il “blu Savoia” e il rosso – ed amava seguirli di persona sul campo di corse. Cacciatore accanito, nel 1874 fu acclamato presidente onorario del Circolo della Caccia e della Società Romana per la Caccia alla Volpe. Rimase epica, invece, una battuta di caccia al cinghiale svoltasi a Castelporziano l'11 gennaio 1898:

⁵ E. PERODI, *Roma Italiana 1870-1895*, Roma 1895.

guidata dallo stesso Umberto, la pattuglia di fucilieri fece strage di ben 90 capi in poche ore!

Nel 1880 il re destinò 30.000 lire (circa 95.000 euro) per due importanti prove ippiche nazionali di nuova istituzione, il Derby Reale ed uno Steeple-Chase. Il re non mancava mai di andare alle corse alle Capannelle, manifestando un entusiasmo che non sfuggiva di certo ai cronisti mondani, i quali lo sottolineavano spesso con uno stile tanto oleografico quanto al limite dell'involontaria caricatura. Esempio, al riguardo, un commento apparso su "Lo Sport" del 17 aprile 1883: «S.M. guarda tutt'intorno con lo sguardo acuto e penetrante, proprio di casa Savoia, e segue le corse con l'ardore e la competenza di quel provetto sportman che è».

Sul campo di corse, di norma, giungeva prima la regina Margherita, in carrozza, poi Umberto a cavallo, alla testa degli ufficiali al suo seguito. Al ritorno, il re accompagnava la consorte per un certo tratto, cavalcando al fianco della carrozza, poi si lanciava al galoppo per la campagna e rientrava in città da porta Salaria o da porta Nomentana (Pia). Tuttavia, dopo la disputa del primo Derby Reale (1884) Umberto più spesso rinunciò alle lunghe galoppate e preferì servirsi d'un semplice *phaeton*⁶.

Fu proprio in una di queste occasioni che l'anarchico Pietro Acciarito tentò di pugnalarlo il re, peraltro già scampato nel 1878 – a Napoli – alla lama del cuoco Passanante. Ecco la descrizione dell'avvenimento mediante le parole dello storico dell'ippica

⁶ Carrozza leggera con alta cassa scoperta e a quattro ruote, tirata da uno o due cavalli. In gran voga nell'Ottocento come agile veicolo da passeggio, in genere aveva due soli posti affiancati e provvisti di una *capote* utilizzabile in caso di necessità, tuttavia alcuni modelli prevedevano anche un sedile posteriore per i valletti. Il nome derivato da Fetonte – il personaggio mitologico che rubò il carro del sole – fu dato a questa vettura nel 1788.

Luigi Gianoli⁷: «(Il re) usava uscire in phaeton, solo, con l'aiutante di campo, per recarsi alle Capannelle, e il 22 aprile 1897 uscì dal Quirinale in una semplice vittoria⁸, senza livree, come era suo costume, per raggiungere l'ippodromo dove si correva il Derby Reale. Accompagnato dal generale Ponzio Vaglia, prese per la strada di Porta San Giovanni, ma a due chilometri fuori porta, fra il vicolo Morana e il caseggiato Valloni (sulla via Appia Nuova, poco dopo l'odierno "Alberone" – N.d.A.), un uomo si avvicinò furtivo alla vettura e vibrò un colpo di pugnale al re. Accortosi in tempo dell'atto, il re si era alzato in piedi e, grazie a quel movimento, era rimasto illeso. Il colpo, vibrato con forza, era andato a forare il mantice della carrozza. L'attentatore venne preso dalla gente che si trovava lì intorno. Il re volle proseguire per l'ippodromo. "Sono gli incerti del mestiere", disse sorridendo, e andò a vedere la corsa».

Come è noto, il terzo tentativo – ad opera di Gaetano Bresci – riuscì poi nell'impresa. Al funerale di Umberto, secondo una prassi usata spesso per i sovrani, immediatamente dietro al feretro seguiva il suo cavallo preferito⁹: un doppio omaggio ad un re che tanto aveva amato l'attività equestre.

Detto fin qui di Vittorio Emanuele II e di Umberto I, l'avvento di Vittorio Emanuele III rappresentò nella fattispecie una

⁷ L. GIANOLI, *Il purosangue. Tre secoli di storia*, Milano 1991, pag. 360.

⁸ Altra vettura da passeggio scoperta, ampia e comoda, munita di sospensioni adatte ad ogni tipo di fondo stradale.

⁹ Di norma, in questi casi, il protocollo prevede altresì che gli stivali del defunto vengano infilati nelle staffe con la punta rivolta all'indietro, per meglio evidenziare che l'augusto personaggio non potrà mai più cavalcare né quello né altri cavalli. L'onore in questione, di origine antichissima, viene tributato a sovrani e capi di Stato nella loro qualità di comandante supremo delle Forze Armate. Gli ultimi casi del genere di cui si abbia notizia si sono registrati in occasione dei funerali di re Hussein di Giordania (1999) e dell'ex presidente americano Ronald Reagan (2004).

cesura profonda. Il nuovo re – forse anche per il fatto di essere figlio di due cugini – era molto segnato nel fisico: di bassa statura, aveva un corpo che Indro Montanelli¹⁰ definì icasticamente “*stortignaccolo e meschinello*”. Fin da giovinetto «*alla dura disciplina (...) non si ribellò mai, sebbene gli esercizi fisici, e soprattutto il cavallo, gli costassero atroci dolori di gambe e di piedi*». Ecco allora che «*un po' perché si vergognava della sua miseria fisica, un po' per le pene che gli procurava il camminare e più ancora il cavalcare, preferiva la vita del topo di biblioteca*». La caccia gli piaceva molto, tuttavia il fucile «*per via di quelle maledette “gambe di vetro”, lo usava solo da fermo. alla “posta”*».

All'ippodromo delle Capannelle andava assai raramente, solo per dovere istituzionale e del tutto contro voglia. Sentiamo ancora Luigi Gianoli¹¹: «*Vittorio Emanuele III (rispetto ad Umberto I – N.d.A.) non fu invece simpatizzante né dei cavalli né delle corse. Le ore di maneggio erano un tormento per lui, corto di gambe e destinato quindi a capitombolare; le corse lo annoiavano. Una volta, giungendo alle Capannelle per presenziare al Derby, si rivolse con voluta ruvidezza al marchese Theodoli¹² che faceva gli onori di casa: “Come va, marchese, la vostra bisca?”. Al che Theodoli, con straordinaria prontezza, rispose: “Benissimo, come il vostro regio lotto, del resto”*».

A questo punto del discorso ci sembra sufficientemente provato che il protagonista della nostra targa commemorativa non possa essere altri che re Umberto I, pertanto passiamo ora all'analisi dello scenario. In primo luogo, però, dobbiamo occuparci

¹⁰ I. MONTANELLI, *Storia d'Italia*, edizione integrale in otto volumi, Milano 1981, vol. VII, pagg. 191-192.

¹¹ L. GIANOLI, *op. cit.*, *ibidem*.

¹² Don Alberto dei marchesi Theodoli, presidente della società che gestiva l'ippodromo.

delle mutilazioni subite dal bassorilievo, in quanto il discorso è in parte propedeutico alla esegesi vera e propria.

Come appare dalla figura, i danneggiamenti riguardano sostanzialmente il viso dei due cavalieri e del cavallo di centro, mentre invece risulta del tutto intatta l'effigie del palafreniere sulla destra. Al riguardo, le testimonianze locali convergono anche qui in una tesi pressoché unanime: le scalpellate furono inferte dopo l'8 settembre del 1943 e la fuga a Pescara, in segno di spregio verso la monarchia.

Dal punto di vista sostanziale, la notizia appare certamente molto verosimile, tuttavia prima di pronunciarsi va precisata anche un'altra circostanza di rilievo, almeno così come è ricavabile dalla testimonianza oculare di un abitante del luogo, il sig. Giorgio Ciocchetti¹³. Questi, infatti, racconta che dopo l'armistizio lo slargo «*divenne crocevia e punto di ritrovo, durante le ore di libera uscita, delle truppe tedesche di stanza nella città militare della Cecchignola. Nella piazzetta fu situato un posto di blocco sorvegliato dai militari della Wehrmacht, munito di barra e formato con cavalli di Frisia e vecchi carrelli che si usavano allora nell'edilizia per il trasporto dei materiali, rovesciati e riempiti di sampietrini e sistemati in modo da costringere i mezzi che vi transitavano ad un lento zigzag, prima di arrestarsi all'altezza della barra per i controlli*».

In base a quanto sopra esposto, quindi, possono essere considerate ragionevoli entrambe le versioni da noi raccolte sull'argomento: una, che tende a individuare l'autore della *damnatio memoriae* in qualche cittadino inferocito; l'altra, che invece im-

¹³ Si tratta di un intervento su un giornalino della zona (“Il Quartiere”) e accompagnato dalla riproduzione d'una foto d'epoca. Il documento in nostro possesso consta di un estratto in fotocopia da un originale non databile, ma comunque sicuramente posteriore all'anno 2000, che abbiamo anch'esso ottenuto dalla cortesia della signora Bellanti.

puta il gesto alla mano dei soldati tedeschi in ozio proprio lì davanti e che è poi quella per la quale, personalmente, più propendiamo.

Ed eccoci finalmente ai protagonisti della scena. Il cavaliere a sinistra (che d'ora in poi chiameremo "A" per brevità) monta un cavallo di tipo "dolicomorfo" cosiddetto "leggero", con testa "fine" tipo cavallo orientale: è più idoneo alle andature veloci e allungate che alle prove di forza; la sua figura è agile, leggera e slanciata, la stessa che caratterizza – tra gli altri – il purosangue inglese e i trottatori. Si tratta quindi d'un cavallo elegante e veloce, da utilizzare in percorsi piani e privi di particolari difficoltà. Il cavaliere al centro (che chiameremo "B") monta invece un cavallo di tipo "mesomorfo", un soggetto più robusto, compatto e potente. È il cavallo per uso militare nell'età moderna, ottimo per la caccia e la campagna, intesa questa come equitazione non agonistica.

Poiché le manomissioni della targa non consentono di identificare correttamente i personaggi, dovremo procedere per ipotesi, le quali – a nostro avviso – possono essere essenzialmente due: la prima è la più ovvia, ossia che "B" è re Umberto e "A" è un dignitario al suo seguito (aiutante di campo, ecc.); la seconda, che cercheremo di argomentare, è che entrambi i cavalieri siano in realtà lo stesso Umberto e che la targa debba quindi essere "letta" come in una sorta di sequenza cinematografica.

Circa la prima tesi, notiamo che "A" cavalca un agile cavallo da passeggio e indossa quella che a prima vista appare come una tenuta consona all'occasione, redingote e stivali leggeri. "B" sta invece per montare in sella ad un cavallo da caccia ma, anche se l'abbigliamento non è facilmente intelligibile, un esame ravvicinato dei suoi pesanti stivali mostra che i medesimi presentano una sorta di abbottonatura o allacciatura laterale, tipica appunto delle calzature adatte alla specialità venatoria.

Detto questo, però, ci dobbiamo intanto soffermare sulla na-

tura delle lesioni inferte alla targa. Se si fosse in presenza del classico atto vandalico, i danni avrebbero dovuto essere ben più gravi o generalizzati, mentre invece qui appaiono mirati – con una precisione quasi chirurgica – ai soli visi dei personaggi, segno quindi di un netto e volontario intento simbolico. Sia Umberto che Vittorio Emanuele, ancorché con diverse proporzioni, avevano ambedue un paio di vistosi baffi, è pertanto facile che l'anonimo devastatore – ignorando l'origine della memoria lapidea – possa aver equivocato l'identità di "B". Ma allora, perché colpire anche il viso di "A" che in fondo era un semplice figurante? Il valletto sulla destra, anche lui una comparsa al servizio del sovrano, non è stato minimamente toccato: perché? Verrebbe dunque da pensare che sia "A" che "B" fossero tra loro alquanto somiglianti, tanto da indurre l'anonimo passante a martellare entrambi in modo equanime. Si potrebbe tuttavia osservare che lo sfregio di "A" potrebbe essere avvenuto nell'ottica di un'estensione del risentimento verso la monarchia, ma c'è da dire che il personaggio è in abiti civili e quindi potrebbe essere chiunque, non necessariamente un notevole, ma soprattutto che in quel momento storico non era tanto la monarchia come istituzione ad essere invisa, quanto proprio la figura di Vittorio Emanuele III.

A questo punto si affaccerebbe la seconda ipotesi, a favore della quale depone una figura debolmente abbozzata che si può intravedere nello spazio tra i due cavalli (Fig. 8): si tratta di un uomo baffuto alla maniera di Umberto – che chiameremo "C" – il quale veste in modo informale e comodo, e porta una bisaccia a tracolla sul fianco destro. Qual è la funzione di questo misterioso personaggio? È solo decorativa o che altro? E perché è così sfumata, a fronte del netto rilievo con cui sono stati invece effigiati gli altri?

Una risposta è possibile partendo dalla ricostruzione schematica dell'avvenimento principale. Vestito in tenuta da città, Um-



Fig. 8. Il personaggio "C"

berto giungeva a cavallo¹⁴ fino alla via Ostiense: qui smontava, si cambiava d'abito e saliva in sella ad un cavallo da caccia, aiutandosi col famoso scalino.

Volendo fissare sulla pietra in modo adeguato la regale consuetudine, l'artista deve essersi posto il problema di comporre la scena in modo che contenesse tutti gli elementi necessari ma che fosse pure abbastanza comprensibile da tutti i passanti, compre-

¹⁴ Escludiamo l'uso della carrozza in quanto il cavalcare in borghese gli era più congeniale per le occasioni strettamente private e comunque gli consentiva l'eventuale utilizzo di percorsi alternativi anche lì dove i veicoli erano meno adatti. Volendo evitare un tragitto prettamente urbano poteva, ad esempio, uscire da una delle porte più prossime al Quirinale (Salaria, Nomentana, Tiburtina) e poi dirigersi all'Ostiense tagliando per le strade secondarie.

si coloro che non conoscevano la vicenda. Raffigurare dunque il solo "B"? La targa sarebbe risultata poco descrittiva se non addirittura indecifrabile; ecco allora l'intuizione che noi chiamiamo qui "cinematografica", ma che magari gli fu semplicemente ispirata dalle tecniche impiegate dai cantastorie popolari per i loro cartelloni illustrativi.

Il personaggio "A" potrebbe dunque essere Umberto appena giunto alla stazione di posta: il re è vestito da passeggio e monta un cavallo agile e veloce. "B" è ancora il re: tratti somatici uguali ad "A", solo che ora è vestito da cacciatore e sta montando in sella ad un cavallo robusto e potente. Si noti che non è stato raffigurato già in arcione, bensì durante lo svolgimento di tale azione: qui il movimento è molto importante nell'economia generale, proprio perché deve evocare un evento dinamico e non statico. A questo punto, però, occorre ricordare le due figure per dare l'esatta percezione della successione temporale: il baffuto "C" (ancora Umberto) – non a caso collocato in mezzo ai due cavalli, tra il "prima" e il "dopo" – si trova in piedi accanto allo scalino pronto per salirvi e per meglio sottolineare che si tratta solo di un momento di passaggio "narrativo" la figura è appena abbozzata, come sfumata.

Se tutto ciò fosse aderente all'intenzione del Sernicoli, ecco allora ben comprensibili le scalpellature spregiative: sarebbero stati frantumati solo i due visi dai tratti uguali e ben identificabili. D'altronde, il viso era quello che compariva sulle monete ed i ritratti ufficiali, quindi rappresentava un simbolo preciso da colpire e insolentire¹⁵. In tal caso, inoltre, non avrebbe nemme-

¹⁵ A puro titolo di curiosità ricordiamo che nell'antichità non era infrequente, nel caso di un monumento equestre, concentrare la *damnatio memoriae* sul solo cavaliere. Ad esempio, l'ippologo gen. Innocenzo Guaita ("La Sicilia ippica", vol. I, Roma 1902) riporta che presso l'antico popolo dei Siculi il cavallo era oggetto di grande rispetto e favore. Una riprova si

no molta importanza l'eventuale equivoco di identificazione tra Umberto e Vittorio Emanuele III. Quanto al volto del cavallo di "B" il danno potrebbe essere stato puramente incidentale, magari nella foga distruttiva del particolare momento.

L'ultimo elemento decorativo da identificare resterebbe quella specie di cunicolo che appare in basso a destra, accanto ai piedi dello stalliere. La nostra prima impressione, epidermica, è stata quella di trovarci al cospetto di un oggetto alquanto incongruente con la scena. Parrebbe una sorta di collettore per acque reflue – un volgare scarico fognario, per dirla in breve – tuttavia ci sembra strano che un sì marginale manufatto abbia potuto trovar posto in un contesto celebrativo. Stante anche la sua struttura a mattoni, potrebbe invece trattarsi di una semplice "presenza" simbolica: la raffigurazione, in scala fin troppo ridotta, del famoso ponticello che scavalcava il fosso di Grottaperfetta a pochi metri dalla scena.

* * *

Dopo aver fin qui trattato il contenuto del bassorilievo commemorativo, è il momento di occuparci di colui che ne fu l'autore, ossia Augusto Sernicoli. Dopo una serie di infruttuose ricerche tese a rintracciare qualche nota biografica che lo riguardasse, alcune fortunate coincidenze ci hanno portato a fare la conoscenza d'un suo lontano discendente: un cugino del nostro Augusto fu Enrico, bisnonno del signor Mario Sernicoli oggi noto e stimato proprietario di cavalli trottatori sulla piazza di Ro-

ebbe allorché le numerose statue equestri di Verre, il corrotto governatore che Cicerone fulminò con le sue celebri orazioni, furono assalite dalla folla inferocita: il personaggio venne abbattuto e frantumato ma – ovunque – i cavalli furono lasciati intatti sui loro piedistalli, come fossero ormai monumenti a sé stanti, "liberati" dal disonorevole cavaliere.

ma. Dalla sua viva voce abbiamo raccolto tutte le notizie che seguono, tra le quali non mancano alcune informazioni veramente interessanti in un'ottica più generale.

Augusto Sernicoli aveva una bottega di scalpellino e scultore a brevissima distanza dalla "piazzetta del ponticello", in quella via delle Statue¹⁶, ormai scomparsa, che un tempo si trovava nel delta oggi esistente tra via Silvio d'Amico e via Laurentina. Artigiano eccellente e sicuramente dotato anche di discreta cultura, era molto apprezzato sia per le opere prettamente ornamentali che per quelle destinate all'edilizia funeraria, tanto da esserne richiesto anche in diversi ambienti prossimi alla corte sabauda. Più o meno coetaneo del cugino Enrico – il quale era nato attorno al 1850 – Augusto era un bell'uomo, alto e massiccio, nel solco di certi canoni fisici che sembrano essere ricorrenti nella famiglia Sernicoli.

Altro elemento interessante – sottolinea il suo discendente Mario – è che Augusto era anche cugino del famoso drammatur-

¹⁶ Mario Sernicoli afferma che fu proprio la bottega avita, circondata da sculture d'ogni tipo, ad indurre la popolazione locale a denominare familiarmente "via delle Statue" il lungo sterrato che vi conduceva. Le ricerche svolte presso il Dipartimento Toponomastica del Comune di Roma ci hanno comunque consentito di rilevare che il toponimo – ancorché di corrente uso popolare – fu però ufficialmente istituito con delibera municipale soltanto il 2 febbraio 1945 e si stendeva "dalla via Laurentina alla campagna". Un analogo provvedimento del 21 novembre 1950 spostò poi il punto terminale "al Borghetto di via delle Statue ed oltre", segno che nel frattempo la zona si era alquanto popolata. Il 28 gennaio 1964 il toponimo fu assegnato ad un piccolo tratto "da via Gabriello Chiabrera al viale Leonardo da Vinci", salvo un quasi immediato ripensamento il 15 luglio 1965 con annullamento della decisione precedente e nuova assegnazione del toponimo "da via Oropa alla campagna". Infine, con delibera della Giunta Municipale n. 6418 del 28 agosto 1968 ne fu stabilita la soppressione ufficiale in quanto "non più esistente".

go romano Pietro Cossa¹⁷: la madre di questi – una Sernicoli – era infatti sorella sia di suo padre che di quello del citato Enrico. Diversi anni dopo aver realizzato il bassorilievo in onore di re Umberto, però, Augusto rimase vittima d'un tragico episodio. Da tempo aveva questione con un suo fornitore circa una partita di marmi risultati scadenti o difettosi, e più volte lo aveva quindi sollecitato, invano, a restituirgli il denaro anticipato. Forse era stato anche minacciato, tuttavia il fornitore – intimorito soprattutto dalla figura imponente ed energica di Augusto – si era premunito tenendo sempre una rivoltella a portata di mano. Un giorno l'artigiano si recò per l'ennesima volta dal fornitore e gli intimò di restituire finalmente il dovuto. Nacque così un acceso litigio che ebbe infine un esito violento: Augusto morì a seguito d'un unico colpo di pistola.

Avendo detto che Enrico Sernicoli fu cugino di Augusto, riteniamo che alcune notizie che lo riguardano possano usufruire dell'occasione per essere tramandate. Enrico era dirigente sanitario all'ospedale San Gallicano, ma la sua indole si manifestava meglio a livello artistico: ottimo pianista dilettante – assai richiesto in occasione di piccole feste private – coltivava con successo una discreta vena di poeta romanesco, in questo peraltro incoraggiato dal più famoso cugino Pietro Cossa. Enrico Sernicoli era appartenente ad una buona famiglia borghese ed anzi una sua sorella, Clara, andò pure sposa ad un nobile siciliano, il duca (?) di Villareale. Enrico abitava in Trastevere, in vicolo del Cinque, e lì dava consigli di poesia romanesca ad un giovanissi-

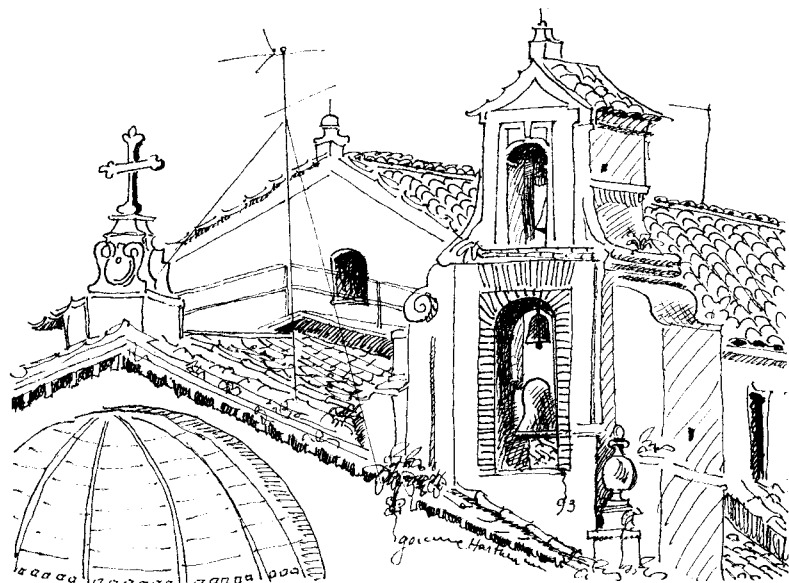
¹⁷ Roma 1830-Livorno 1881. Spirito sanguigno di liberale e anticlericale, fu autore di drammi storici in versi che suscitarono grande favore nel pubblico in quanto caratterizzati da ardito verismo e forti colori di gusto romantico, soprattutto legati alla romanità. Fortunatissimo fu il *Nerone* (1872), considerato il suo capolavoro, cui seguirono diversi altri famosi lavori tra i quali *Messalina* (1876) e *I Borgia* (1878).

mo personaggio che lo andava spesso a trovare e che era destinato a divenire in materia uno dei più grandi: Trilussa, il quale rimase poi molto affezionato sia al suo maestro che al figlio di questi, Raffaello (nato nel 1884), il quale ebbe poi a ricorrere spesso alla magnanimità del poeta. Raffaello, infatti, nonostante una certa fortuna di famiglia non riuscì mai a svolgere un'attività in grado di assicurare un benessere costante, sicché nei momenti di maggior difficoltà – si era negli anni Trenta – dovette porre mano alla penna. Chiamava suo figlio Valerio e gli affidava un biglietto più o meno di questo dignitoso tenore: “Carissimo Maestro, sono Lello Sernicoli. La disturbo per chiederle in prestito dieci lire, che mi riprometto di restituirle il prima possibile”. Il giovane Valerio (padre del nostro interlocutore Mario), sapendo bene che quei denari non avrebbero mai potuto essere restituiti, al momento cruciale chiedeva a Trilussa la cortesia di fornirglieli in moneta spicciola: in tal modo, tornando a casa, diceva al padre di aver ricevuto solo cinque lire, mentre le altre cinque se le andava invece a spendere in divertimenti con i fratelli e gli amici. In seguito Valerio, divenuto vigile del fuoco, fu spettatore d'un tragico evento: nel 1944 giunse con una squadra, partita da via Genova, in quelle che poi furono tristemente note come Fosse Ardeatine e fu il primo di quei soccorritori, almeno secondo le fonti familiari, a scoprire i corpi delle vittime.

* * *

Siamo partiti da un modesto ponticello nei pressi di San Paolo e dopo un lungo percorso siamo approdati a Trilussa. Questo è il segno che Roma è Roma ovunque, finanche nei suoi angoli più inopinati, e continua a dar ragione – sia pure con un afflato ben diverso e più nobile – a quell'attonito popolano del Belli che ammirava quei «*bboni cristiani, / che ssull'arco dell'Arco-de-*

Pantani / te sce ponno stampà una libreria»¹⁸: in altre parole, anche il più umile dei sassi romani è sempre in grado di raccontare una storia degna di essere tramandata.



¹⁸ "La Compagnia de Santi-petti".

Trastevere fine '800. Tempi *nequitosi* per la parrocchia di S. Francesco a Ripa

ERINA RUSSO DE CARO

Abbiamo voluto spolverare il materiale cartaceo manoscritto e inedito nell'archivio del Convento di S. Francesco a Ripa a Roma di epoca fine '800, un periodo storico romano doloroso e straziante che ha particolarmente interessato il rione Trastevere e la notissima e popolosa Parrocchia dei frati Minori Riformati di S. Francesco a Ripa.

I documenti sono tanti e tutti raccolti in voluminose cartelle sulle quali è scritta una data che non sempre corrisponde al materiale contenuto che, oltretutto non sempre è in ordine.

Non mi soffermo a descrivere la storia e la vicenda storico architettonica della chiesa francescana essendo questa conosciutissima, ma preferisco soffermarmi sullo studio e sull'analisi dei documenti conservati nell'archivio.

Il cronologo ci fornisce interessanti notizie circa gli anni 1882, 1883, 1884.

Nell'*Introito* dell'Agosto del 1882 troviamo la voce: *per un triduo al B. Umile, L. 15*. Non erano poche se pensiamo che il B. Umile era morto due secoli prima, era di Bisignano in Calabria e a Roma aveva soggiornato poco. Comunque un'originale coincidenza perché proprio Papa Giovanni Paolo II ha dichiarato Santo proprio Umile da Bisignano il 19 maggio 2002.

Ancora nell'Introito ottobre 1882 compare il Sig. Sindaco Antonio Costa che dona per la *festa di S. Francesco* L. 25.

Nel 1883 il cronologo scrive che il Costa, Sindaco Apostolico, *religioso e caritatevole*, passava a miglior vita all'età di 77 anni. Era il padre del famoso pittore Nino Costa e tutta la famiglia Costa abitava nel bel palazzo di fronte alla Parrocchia¹.

Sono tempi difficili e il nuovo Governo non vorrebbe manifestazioni religiose. Ma a S. Francesco a Ripa non si lasciano intimidire.

Il 13 giugno del 1883, giorno dedicato a S. Antonio, *ebbe luogo la consueta festa*. La statua del Santo fu posta sull'Altare Maggiore, vi fu straordinario concorso di folla, mattina e sera, *facendo il popolo conoscere che a fronte dei tempi nequitosi non è estinta la devozione verso il Santo dei miracoli*.

I tempi *nequitosi* non danno tregua ai francescani e ai parrocchiani.

Ma ritorniamo al 1882. In data 22 Novembre giunge al *Rev.do Delegato Provinciale dei Soppressi Minori Riformati Recapito al Convento di S. Francesco a Ripa – Roma* una comunicazione n.13469 Div. Ragioneria Sez. 2; oggetto: *Minori Riformati S. Francesco a Ripa. Sacerd. D'Amici*.

Questo il testo: *La Corte dei Conti avendo chiesto la produzione della... d'ordinazione del Sacerdote dell'ex religioso Domenico D'Amici, attualmente ricoverato nel Manicomio di S. Maria della Pietà, debba pregare la S.V.R.. di volermi procurare tale documento. Qualora ciò non Le risultasse agevole, si compiaccia la S. V. d'indicarmi quando e da chi il D'Amici venne insignito degli ordini Maggiori.*

In attesa ecc. firmato Moreno

¹ Cfr. ERINA RUSSO DE CARO, "Nino Costa e l'immagine scomparsa di Ripa Grande" in "Strenna dei Romanisti", 21 aprile 2003, pag. 607 e s.



Roma - Chiesa di S. Francesco a Ripa.

I due angeli lignei che sostengono l'altare donati dal Vaticano nel 1882

Come si vede c'erano anche frati che non essendo riusciti a superare i travagli dell'epoca erano finiti in manicomio.

Ritorniamo all'anno 1883.

Una nota interessante riguarda Papa Leone XIII (1878-1903) che ha emanato una costituzione riguardante il Terzo Ordine Francescano, cioè i laici dell'Ordine. Suscitando nuovamente il T.O.F. Papa Pecci avrebbe ricevuto un notevole aiuto spirituale e materiale per affrontare con determinazione i tempi *nequitosi*.

Ma c'è da registrare una nota triste: *Il Consiglio di Stato in adunanza generale ha emesso parere che i Comuni abbiano facoltà di procedere con la debita autorizzazione alla vendita degli edifici già spettanti alle soppresses corporazioni religiose in virtù dell'articolo 20° del R.D. 7 luglio 1866, purchè dimostrino che i detti edifici non sono suscettibili di essere destinati all'uso*

di pubblica utilità per quali la concessione fu fatta e di ritratto della vendita dei medesimi venga destinato ad uno degli usi menzionati nel citato articolo 20°.

È un'epoca in cui molte note famiglie aristocratiche e ricche e anche famiglie anonime con abbastanza beni di fortuna addirittura anche con cariche presso la Santa Sede e ufficialmente contro il nuovo Governo, approfittano della situazione vantaggiosa per aumentare il loro patrimonio e ingannare la buona fede dei Religiosi.

È il caso del Cav. Luigi Simonetti di anni 55 nato e domiciliato a Roma possidente già spedizionario apostolico gerente di affari ed esattore imputato di 35 appropriazioni indebite di titoli di rendite a danno di diverse opere pie della Provincia e segnatamente ecclesiastici di Religiosi e Religiose appartenenti a case soppresse per la somma complessiva di oltre mezzo milione. Sventuratamente anche la nostra postulazione gli aveva consegnato un'ingente somma onde ritrarne un frutto per far fronte alle spese che occorrono per le cause dei servi di Dio. Se non sarà tutto perduto poco vi è da sperare.

Una nota molto interessante è quella che riguarda una parte dell'arredo della chiesa di S. Francesco a Ripa.

Funzioni delle 40 ore. Negli anni passati, prima del 1870 la chiesa veniva fastosamente ornata con la macchina che sosteneva qualche Santo, ma ora in tempi nequitosi si accendevano candelieri il più numerosi possibile come nell'anno 1883 che erano ben 160 compresi i lampadari che formavano come una corona dell'Altare medesimo. E adesso un particolare importante: bella mostra facevano i due Angeli indorati che insieme ad altri due furono formati per sostenere il gran baldacchino sopra l'Altare papale eretto nell'aula della lavanda nel Vaticano in occasione che vi ebbe luogo la canonizzazione di Lorenzo da Brindisi, Giambattista De Rossi, Benedetto Labre e Chiara da Montefalco agli 8 di Dicembre, e nelle Domeniche 22 e 29 Gennaio 1882

furono innalzati all'onore degli Altari i due Beati nostri confratelli Umile da Bisignano e Carlo da Sezze.

Siccome all'ornamento dell'aula per la spesa concorse il Postulatore della causa di detti Beati, così nello spoglio furono offerti i due Angeli indicati che furono posti in presbiterio tenendo in mano un gruppo di doppiieri e poscia collocati nella Cappella di S. Michele.

La Cappella di S. Michele aveva sull'Altare Maggiore un quadro di Annibale Carracci donato da Lucrezia Mattei di Capranica. Il quadro fu fatto trasportare da Napoleone a Parigi ed è al Louvre. Ora sull'Altare c'è una pala, copia di S. Michele Arcangelo di Guido Reni. La cappella fu completamente restaurata nel 1882 in occasione della beatificazione di S. Carlo da Sezze il cui corpo riposa sotto l'Altare Maggiore.

Riguardo ai due Angeli lignei donati dal Vaticano attualmente sono nella navata centrale e sostengono l'attuale altare. Sono opere interessanti forse di un artista nordico. Sono allo studio degli esperti e comunque ora si sa da dove provengono.

Il 12 novembre 1883 il Generale dei frati emanava una circolare in cui deplorava i mali che per la nequizia dei tempi erano comparsi nell'Ordine per la perdita di tanti Conventi cangiati in Caserme.

Il riferimento è preciso: il Convento sacrificato è proprio quello di S. Francesco a Ripa culla della cultura e spiritualità francescana.

Dove ora è il Comando Carabinieri tutela Patrimonio Culturale e precedentemente Caserma dei Bersaglieri e poi rifugio degli sfollati, aveva sede lo Studio Generale di Filosofia e Teologia. Allo Studio Generale furono aggiunti in nuove strutture architettoniche il dormitorio nuovo, il refettorio e l'infermeria, quest'ultima vanto di Trastevere che fin dal 1603 era Ospedale attrezzato che serviva non solo il rione ma tutta Roma e il Lazio con avveniristico impianto di riscaldamento. Ovviamente non

manca la *farmacia* nonché *lavanderie, tintorie, sartorie, biblioteca*. Vanto del quartiere era anche il meraviglioso giardino francescano che arrivava fino al Tevere. L'artista francescano Emanuele da Como decorò intorno al 1654 con affreschi raffiguranti la storia di S. Francesco e dell'Ordine gran parte dei locali, ma quando il complesso venne occupato dai Bersaglieri sugli affreschi venne passata una mano di calce e al posto dei ritratti dei Santi furono dipinti militari con le piume sul cappello.

In data 29 Novembre 1883 il cronologo registra la *persecuzione contro gli Ordini Religiosi*.

La Direzione del cosiddetto Fondo per il Culto ha diretto a Prefetti, sotto Prefetti, intendenti di finanze, ispettori demaniali e ricevitori di registro le seguenti circolari che costituiscono, come ognuno vede, una recrudescenza nella persecuzione rivoluzionaria contro gli Ordini Religiosi.

Cosa è successo? I Religiosi, silenziosamente, hanno ripreso la loro opera di apostolato, hanno riattivato brillantemente le parrocchie, e cosa importante sono aiutati in questo dalla popolazione. Niente di più grave. Il Direttore Generale del Ministero dell'Interno certo *Forni presi gli ordini da S. E. il Ministro* promette le necessarie *disposizioni* contro tali abusi.

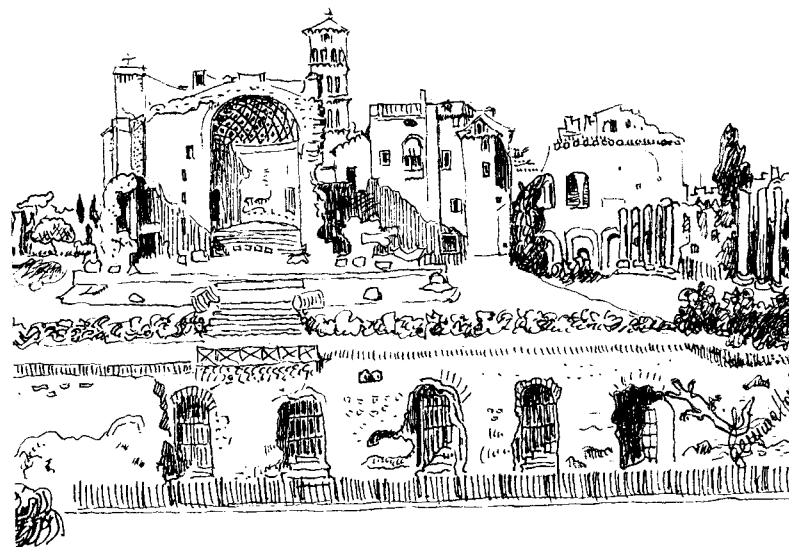
Il 29 Novembre del 1883 un'altra straziante Circolare: è diretta a S. Francesco a Ripa, l'attivissima parrocchia trasteverina. Oggetto: la disciolta Giunta liquidatrice *ebbe a fissare il personale per la ufficiatura di codesta Chiesa esprimendo il desiderio che entro breve termine il Rettore di essa deponesse l'abito monastico*.

Il 29 Dicembre 1883 il Regio Commissario tramite altra Circolare chiede al povero frate Rettore *come abbia ottemperato al desiderio della Giunta Liquidatrice in ordine all'abito sacerdotale*.

Ma in questi tempi *nequitosi* chi da forza e coraggio a tutti è un grande papa che non si spaventa ma alle minacce risponde con la Fede che è la salvezza.

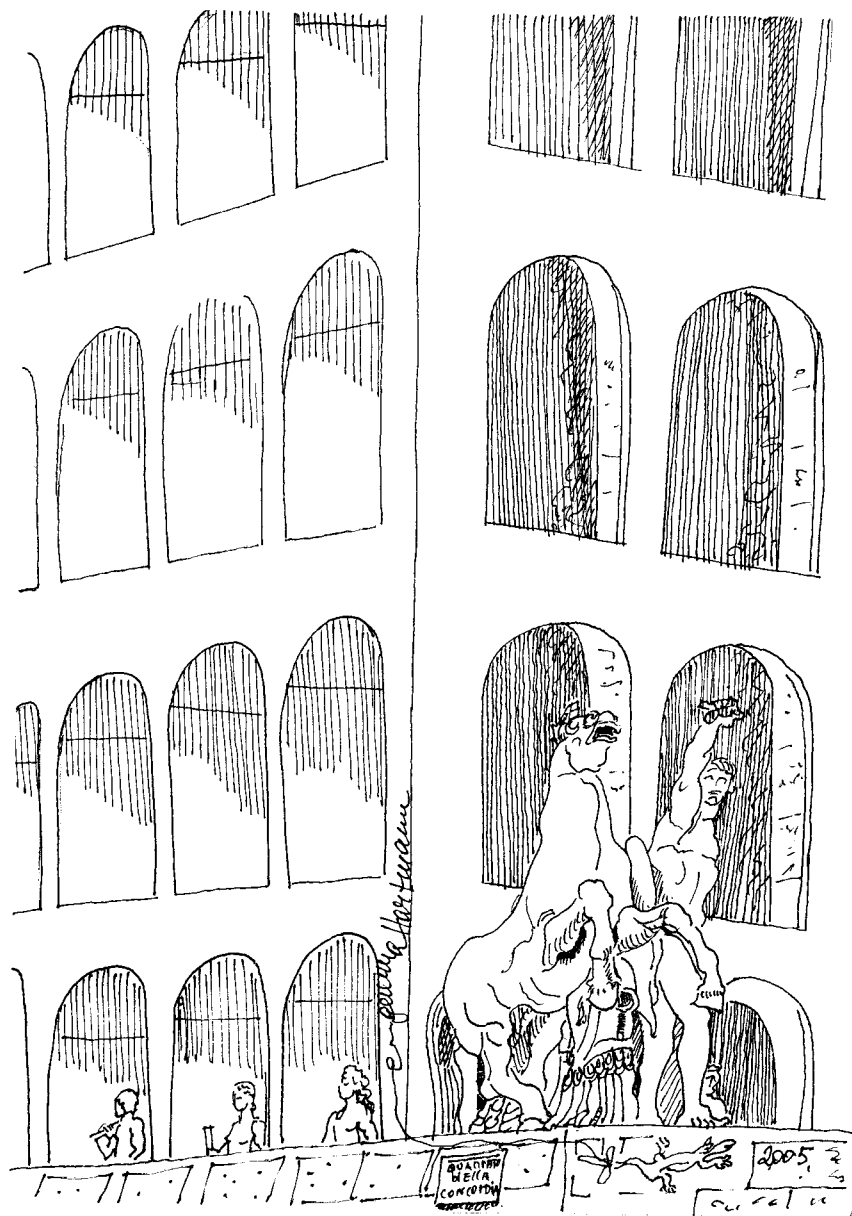
Leone XIII con un Breve in data 20 Dicembre 1883 esprime soddisfazione poiché in tutte le città d'Europa, secondo le sue disposizioni è stato recitato con speciale solennità il Santo Rosario. E tenendo presente le difficoltà *ed angustie della Cattolica Chiesa* dispone di continuare a recitare il Rosario *pubblicamente* nelle parrocchie e chiese principali delle Diocesi. Una sfida per chi governa.

Il popolo di Trastevere ascolta il papa e si riunisce in S. Francesco a Ripa. Ancora adesso dopo più di un secolo S. Francesco a Ripa è tra le parrocchie più frequentate e attive di Roma.



Roma Bizantina

RINALDO SANTINI



Allorché Roma, da tranquilla capitale di quel che restava del vecchio Stato della Chiesa (praticamente il solo Lazio), si trasformò in capitale effettiva del Regno d'Italia (di nome lo era già fin dal 1861) molte cose cambiarono. E, in primo luogo, la pubblicazione dei giornali e delle riviste. Già il giorno dopo l'occupazione della città da parte dei bersaglieri comandati da Raffaele Cadorna – il 21 settembre 1870 – apparvero due nuovi giornali: “La Capitale” diretta da Raffaele Sonzogno e “La Gazzetta del Popolo” diretta da Edoardo Arbib. La Capitale era allora a Firenze e solamente dal 1° luglio 1871 iniziarono la loro attività a Roma i due rami del Parlamento ed il Governo Nazionale. E, subito dopo, si trasferirono nella nostra Città due giornali già pubblicati a Firenze: “L’Opinione” e il “Fanfulla”; nel 1873 iniziano le loro pubblicazioni “Il Paese” e “Il Popolo Romano”; nel 1875 sarà la volta del “Bersagliere”. Al 1878 risale la nascita dell’“Avvenire”; al 10 gennaio 1879 quella del “Messaggero” e nel 1880 quella del “Capitan Fracassa”. Nel decennio successivo vennero pubblicati ancora nuovi giornali e riviste: è la volta della “Tribuna”, delle “Forche Caudine”, del “Secolo Illustrato”, del “Gazzettino di Roma”, del settimanale “Mannaggia La Rocca” e di un giornale dialettale, ma che non sdegnava di occuparsi anche di politica: il “Rugantino”.

Alcuni di questi giornali ebbero vita breve e tumultuosa, come “La Capitale”, il cui direttore, Raffaele Sonzogno, venne assassinato nella stessa sede del giornale nel febbraio 1875; altri ebbero, invece, vita duratura, come “La Tribuna” e il “Ruganti-

no”; uno di essi – “Il Messaggero” – è tuttora in florida attività ed è uno dei quotidiani più diffusi nella Penisola.

A tanti giornali il 15 giugno 1881 si aggiunge una nuova rivista: “Cronaca Bizantina”, editore Angelo Sommaruga, nato in Sardegna, trasferitosi successivamente a Milano e che, nonostante la giovane età (aveva allora ventiquattro anni), s’era già distinto nel settore editoriale sia a Cagliari che a Milano, conquistando la fiducia di Giosuè Carducci, che lo presentò a Ferdinando Martini, direttore del “Fanfulla della Domenica”, aggiungendo che il Sommaruga era «un giovane intelligente e di proposte ardite e, non senza fondamento, vuol fare l’editore».

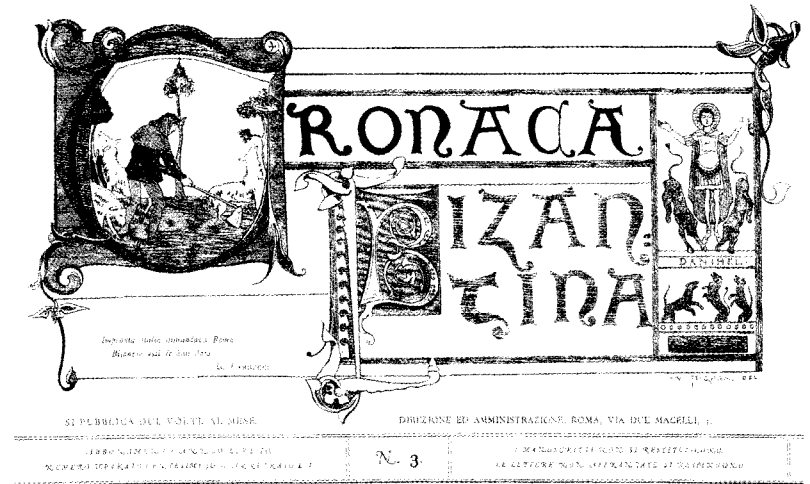
Nella testata la rivista aggiungeva al titolo (“Cronaca Bizantina”) due versi del Carducci:

«Impronta Italia domandava Roma
Bisanzio essi le han dato»

versi che giustificavano il nome dato alla rivista e che i redattori della medesima interpretavano come una condanna nei confronti dell’ambiente che allora imperava nella nuova Capitale e in tutta la penisola. Giosuè Carducci, infatti, nel medesimo componimento poetico dal quale erano stati presi i due versi che completavano la testata della rivista (“per Vincenzo Caldesi” dalla raccolta “Giambi ed Epodi”) scriveva:

«De’ i subdoli e de’ i fiacchi è oggi l’istoria
e de’ i forti è l’oblio»

E Giulio Salvadori, altro collaboratore della rivista, dava all’aggettivo “bizantina” il significato per un impegno – per i redattori del giornale – di distinguersi da “questo ronzare di menzogne e di vanti, tra i fiotti della volgarità...; occorreva – per Salvadori – restare fedeli “all’ideale antico di Roma”.



Testata della rivista “Cronaca Bizantina”

Redattori della rivista erano nomi noti, in aggiunta a quelli di Giosuè Carducci e Giulio Salvadori, come Matilde Serao ed Edoardo Scarfoglio, e persone allora non ancora famose, come Gabriele D’Annunzio, che si firmava con gli pseudonimi più strani (“Duca Minimo”, “L’Imbianchino”, il “Dottor Faust”, “Mario de’ Fiori”), e Cesare Pascarella, che, però, in breve tempo divennero notissimi.

* * *

Ma era veramente “bizantina” la Roma del decennio 1880, come affermava la rivista?

Le elezioni politiche, nel 1876, avevano visto trionfare la “Sinistra”, maggioranza che si mantenne tale negli anni successivi, avendo come massimo esponente Agostino Depretis, che, inizialmente, si alternò alla guida del governo con Benedetto Cairoli ed ebbe come titolare nei principali ministeri Francesco Cri-

spi, il quale, nel 1887, lo sostituì come Presidente del Consiglio dei Ministri.

La “Sinistra” di allora era mossa da uno spirito anticlericale ancora più accentuato di quello che aveva ispirato i precedenti governi di “Destra”, che, vincendo le titubanze del sovrano Vittorio Emanuele II, avevano deciso di procedere all’occupazione militare di Roma e, successivamente – per dare una degna sede al Re, ai due rami del Parlamento e ai Ministri costituenti il Governo nazionale – avevano espropriato il palazzo del Quirinale, dimora estiva dei Pontefici, i palazzi Madama e Montecitorio e numerosi conventi trasformati in Ministeri, nonché – senza alcuna giustificazione – le biblioteche degli ordini monastici e perfino alcuni edifici destinati a scuola, come il Collegio Romano.

La vittoria della “Sinistra” peggiorò la situazione. Non solo nel 1878 gruppi di scalmanati, al grido di “al fiume la carogna”, aggredirono il corteo funebre per il trasporto della salma di Pio IX dal Vaticano alla Chiesa di San Lorenzo al Verano, dove venne sepolta, ma, alcuni anni dopo, nel 1887, Francesco Crispi, Capo del Governo, revocò la nomina a Sindaco della Capitale di Leopoldo Torlonia semplicemente perché quest’ultimo s’era recato dal Cardinale Vicario per esprimere gli auguri dei romani al Pontefice Leone XIII in occasione del suo giubileo sacerdotale. Ma non era ciò che preoccupava i redattori della rivista “Cronaca Bizantina”, che dell’anticlericalismo del Governo non si facevano scrupolo. Essi rinfacciavano ai Governi che si succedettero nel periodo di vita della rivista (1881-1885), come a quelli che li avevano preceduti, la politica del “trasformismo” e cioè una serie di iniziative politiche in cui uomini di differenti idee e principi si accordavano in un comune programma moderato, sostenendo che ciò era necessario per meglio governare il Paese, tanto da far affermare a Francesco Crispi «siamo stati rivoluzionari per fare l’Italia; ora siamo conservatori per mantenerla». Ne conseguiva che i programmi sostenuti dai singoli raggruppa-

menti, talvolta anche illustrati nelle campagne elettorali, subivano successivamente profonde modifiche ed i provvedimenti presi erano assai diversi da quelli inizialmente richiesti ed annunciati.

Va però tenuto presente che pure alcuni redattori della “Cronaca Bizantina” non risultavano alieni da modifiche sostanziali nei confronti degli indirizzi a più riprese da essi stessi affermati e successivamente smentiti. Basti ricordare che proprio il Carducci, repubblicano integerrimo nel 1874 allorché aveva scritto “La Sacra di Enrico V”, che si conclude con la macabra visione del capo di Luigi XVI che “rotolava in un bacino”, nel 1882 pubblicava su “Cronaca Bizantina” un articolo dal titolo “Eterno femminile regale”, in cui esprimeva il suo entusiasmo per la Regina Margherita. Mentre, un anno dopo (1883), quasi a far comprendere che, nonostante la sua ammirazione per la Regina, il suo indirizzo repubblicano non era mutato, scriveva e faceva pubblicare dal medesimo editore della “Cronaca Bizantina” il “Ça ira”, in cui descrive tra l’altro, quasi compiacendosene, l’episodio – di certo non lodevole – dei rivoltosi parigini che recano in omaggio a Maria Antonietta, Regina di Francia, nel Tempio trasformato in prigione, il capo mozzato della Signora di Lamballe (la “ricciutella”):

«su ricciutella al Tempio! Alla Regina
il buon dì della morte andiamo a dare»

E non sarà il solo, perché anche Giulio Salvadori, tornato alla fede cattolica, dalla quale in precedenza s’era allontanato, modifica il suo modo di pensare e di scrivere.

La rivista “Cronaca Bizantina”, che aveva la sua sede in un mezzanino al numero 3 di Via Due Macelli, si occupava soprattutto di fatti che potevano interessare i lettori dei ceti medi ed elevati, non essendo allora diffusa nel ceto popolare la lettura dei

giornali e meno ancora delle riviste, e usando spesso “un linguaggio scandalistico”, specialmente quando si faceva riferimento al “sesso gentile”, come scrivevano il Sommaruga¹ e D’Annunzio, il quale aggiungeva che aspetto positivo della rivista era che «gli articoli non dovevano obbedire ad alcun programma imposto dalla direzione... alcun rischio di sentirsi consigliare tagli e modifiche... anche se ognuno (dei collaboratori) professava idee diverse da quelle dell’altro». La rivista conquistò così il pubblico e riuscì a raggiungere una tiratura per quei tempi difficile da superare: oltre dodicimila copie. Accadde però che il Sommaruga – confidando nelle sue capacità editoriali – divenne editore anche di un’altra rivista dal titolo “Le Forche Caudine”, diffusissima a Roma ed in ogni altra parte d’Italia, che si occupava di politica e si esprimeva in modo violento contro gli uomini politici ed il loro “trasformismo”, diretta da Pietro Sbarbato, che, per i suoi scritti, venne arrestato e processato. Questa attività in comune con lo Sbarbato procurò al Sommaruga, non solo una rottura con alcuni collaboratori della “Cronaca Bizantina” (Edoardo Scarfoglio, Matilde Serao, Giulio Salvadori, Gabriele D’Annunzio ed altri), ma il suo arresto e la successiva condanna. «Perché – egli scrive – ebbi il torto di voler continuare la pubblicazione della rivista (“Le Forche Caudine”) servendomi del molto materiale che lo Sbarbato aveva già preparato». E così morirono, nel 1885, sia “Le Forche Caudine” che la “Cronaca Bizantina”. Lo Sbarbato poi fu eletto deputato, mentre il Sommaruga, che non aveva aspirazioni politiche, per evitare di scontare la pena alla quale era stato condannato, ancora non definitiva a seguito di un ricorso in Cassazione, preferì emigrare.

* * *

¹ A. SOMMARUGA, *Cronaca Bizantina: 1881-1885. Note e ricordi*, Milano 1941.

Come s’era trasformata Roma dal momento in cui aveva cessato di essere la capitale dello Stato Pontificio ed era diventata capitale del Regno d’Italia?

La nostra Città prima del 20 settembre 1870 aveva una popolazione di circa duecentoventimila abitanti, che si addensava nelle zone affacciate sulle due rive del Tevere, dall’altezza di Piazza del Popolo a quella dell’Isola Tiberina e di Piazza della Bocca della Verità sul lato sinistro, e da Castel S. Angelo a quella dell’Istituto S. Michele (attualmente sede del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali) sul lato destro. Dette zone trovavano i loro confini interni da un lato in Piazza di Spagna, Via Sistina, Piazza e palazzo Barberini e nella basilica di S. Maria Maggiore; dall’altro lato, nella basilica di S. Maria in Trastevere, Porta Settimiana, Via della Lungara, con la Villa della Farnesina, che, allora, si affacciava sul Tevere, e con i palazzi e i relativi giardini Corsini e Salviati (il giardino di quest’ultimo trasformato in Orto Botanico). Attraversata Porta S. Spirito, si raggiungevano i Borghi, Piazza S. Pietro e Castel S. Angelo. Distaccata dalla zona più densamente abitata era situata la basilica di S. Giovanni in Laterano; lontanissima quella di S. Paolo, ricostruita dopo un incendio che aveva pressoché distrutto la basilica originale. Sempre assai lontane dalla zona abitata erano state realizzate alcune iniziative urbanistiche ottocentesche: il Cimitero del Verano, presso la basilica di S. Lorenzo, e la Stazione Termini; meno decentrata la manifattura dei tabacchi in Piazza Mastai, in prossimità della Chiesa di S. Francesco a Ripa, ed è il nucleo cittadino che era sorto attorno ad essa: il cosiddetto quartiere Mastai. Fra la zona densamente abitata e le antiche mura romane che reinserravano la Città, o subito fuori di esse, oltre ai grandiosi resti dei monumenti romani, s’incontravano le ville appartenenti alle famiglie della nobiltà romana e del “*generone*” (famiglie non nobili, ma importanti per l’attività esplicata e per la ricchezza dei loro patrimoni): degli Aldobrandini, dei Massi-



La vecchia Stazione Termini

mo, dei Boncompagni-Ludovisi, dei Borghese, Villa Paolina dei Bonaparte, Villa Patrizi, Villa Sciarra e le ville dei Doria-Pamphili, dei Torlonia, dei Glori.

Queste ville, in genere, erano solo in parte adibite a residenza estiva, o a casini di caccia da parte dei proprietari, o a luogo di festa in particolari occasioni; gran parte del territorio da esse occupato aveva spesso destinazione agricola, tanto che, ancora agli inizi del secolo scorso, quella, che poi diventò la “Casina delle Rose”, era indicata nelle guide della città, nel capitolo dedicato a Villa Borghese, con il nome di “Latteria”. In essa, infatti, erano ospitate le mucche e si vendeva il latte anche ai privati cittadini.

Tra una villa e l'altra, o in zone ancora più lontane, sia entro la cinta delle mura romane che fuori di essa, si ergevano le basi-

liche di Santa Maria degli Angeli, San Bernardo alle Terme, S. Agnese sulla Via Nomentana, SS. Marcellino e Pietro sulla Via Casilina, S. Sebastiano sulla Via Appia Antica, l'Abazia delle Tre Fontane, affidate ad ordini monastici, anche esse circondate da vaste zone in parte a giardino, ma principalmente con destinazione agricola. Proprio questo alternarsi di ruderi e di costruzioni, molte delle quali di alto valore artistico, con vaste zone verdi, a giardino o a carattere agricolo, costituiva la caratteristica principale della Roma pontificia, che aveva incantato gli artisti che ancora nel secolo XIX affollavano Roma, dai Nazareni agli allievi delle accademie straniere attive nella città, ad iniziare da quella di Francia ospitata sul Pincio a Villa Medici. Così come avevano incantato grandi scrittori, da Gogol ad Hippolite Taine,² che scriveva: «ad ogni svolta c'è uno scenario nuovo: un palazzo enorme, massiccio..., una strada in pendio che discende e si rialza, un obelisco lontano...; tagliati dal sole, appaiono avvolti, quasi in un quadro, i suoi personaggi in un'alternativa di ombra e di luce». Ed Ernest Renan,³ in una visita compiuta a Roma alcuni anni dopo la sua trasformazione in Capitale del Regno d'Italia, quando ancora il suo aspetto non aveva subito consistenti modifiche, aggiungeva: «questa città è un'incantatrice; essa addormenta, spossa; v'è in queste rovine un incanto indefinibile; in queste chiese, che si incontrano ad ogni passo, una quiete, un fascino soprannaturale».

Per trasformare la Roma pontificia in Roma Capitale del Regno d'Italia, la cui popolazione era in rapida ascesa (nel 1881 aveva già oltrepassato i 300.000 abitanti, che supereranno i 400.000 dieci anni dopo), si operò predisponendo ed approvando, nel 1873, un piano regolatore, nonché stipulando alcune convenzioni con i privati proprietari dei terreni da urbanizzare. Ma

² H. TAINE, *Voyage en Italie, I, Naples et Rome*, Paris 1921.

³ E. RENAN, *Mes Voyages - Rome*, Paris 1951.

«il problema – scrive Paolo Portoghesi⁴ – era se sovrapporre al tessuto tradizionale un nuovo assetto, oppure contrapporre una nuova Roma a quella esistente». Occorreva scegliere tra la costruzione di una nuova Roma oltre le mura cittadine e le grandi ville nobiliari oppure sviluppare la Città tra il vecchio centro e le mura, sacrificando tutti – o quasi tutti – gli spazi verdi che fino allora ne avevano fatto parte. La scelta cadde sulla seconda soluzione. La Città si estese lungo Via Nazionale, tra la Stazione Termini e Piazza Venezia, utilizzando gli spazi verdi della Villa Massimo e tagliando Villa Aldobrandini, raggiungendo sul lato destro prima la basilica di Santa Maria Maggiore e poi quella di San Giovanni in Laterano, estendendo il rione Monti e dando vita a due nuovi rioni: l'Esquilino e il Castro Pretorio o Macao. Furono destinati ad abitazioni civili e a caserme i prati di Castello e nacque così il rione Prati; scomparve la Villa Boncompagni-Ludovisi ed ebbe vita il rione Sallustiano con Via Veneto e le zone limitrofe; scomparvero altresì i grandi spazi verdi dei monaci certosini delle basiliche di S. Maria degli Angeli e di S. Bernardo alle Terme, sui quali sorsero i Ministeri delle Finanze e della Difesa.

Un'altra opera urgente assillava allora il Governo nazionale e quello cittadino: evitare che la Città fosse colpita dalle alluvioni del Tevere, come era avvenuto più volte nel passato (l'ultima alluvione era recentissima, nel 1870-71, allorché Roma era già stata occupata dalle truppe comandate dal generale Cadorna). E vennero costruiti i lungotevere, demolendo le abitazioni che si affacciavano direttamente sul fiume.

Gli urbanisti di allora avevano un altro problema da risolvere: occorreva che la nuova Roma non fosse inferiore per magnificenza a quella già esistente e per raggiungere tale risultato si ri-

⁴ P. PORTOGHESI, *L'architettura a Roma Capitale 1870-1970*, Roma 1971.

corse al “gigantismo”, “al fastoso, al ricco, all'esuberante”, come ebbe a rilevare alcuni decenni dopo Marcello Piacentini. E furono costruiti i due ministeri citati: quello delle Finanze, uno degli edifici la cui mole è tra le maggiori esistenti in Italia, e quello della Difesa, di poco inferiore. Convinti che “il fastoso, l'esuberante” fosse segno di grandezza artistica, nacque il monumento a Vittorio Emanuele II, nascondendo, a chi giunge a Roma da Porta del Popolo, il colle capitolino e demolendo, per la sua costruzione, il chiostro trecentesco di S. Maria in Ara Coeli, la casa dove aveva abitato Michelangelo Buonarroti, e modificando sostanzialmente Piazza Venezia, dove fu demolito il palazzo Torlonia, sostituito, arretrandolo per rendere più vasta la piazza, con quello delle Assicurazioni Generali, artificiosa e non bella copia del Palazzo Venezia che ha di fronte, e demolendo, altresì, e ricostruendolo, anch'esso arretrato, il quattrocentesco Palazzetto Venezia. Sempre per eguagliare e, se possibile, superare gli edifici di maggior rilievo opera dei secoli passati, si costruì il Palazzo di Giustizia (“il Palazzaccio”) ricchissimo di marmi, quasi a sfida del vicino Castel S. Angelo e della non lontana Basilica di S. Pietro.

D'altra parte, va tenuto presente che il culto che noi oggi abbiamo per tutto ciò che appartiene ai secoli passati era inteso assai meno nel secolo diciannovesimo anche da intellettuali altamente qualificati. Nell’“Inno all'amore”, infatti, Giosuè Carducci non condanna, ma quasi se ne compiace che “*cianciano le donne ed i bambini*” nel giardino che ha occupato lo spazio della distrutta

«bella a' suoi be' dì Rocca Paolina»

che pure era una costruzione cinquecentesca del Sangallo. D'altra parte, non solo Giacomo Leopardi, nel lontano 1830, aveva scritto – criticando – che a Roma si parlava solo di arte an-

tica, ignorando ogni altro argomento linguistico e filosofico, ma Giuseppe Giusti, in un suo notissimo componimento poetico ("S. Ambrogio"), per meglio far comprendere in quale edificio religioso egli era entrato, non ritiene di dover fare riferimento ai pregi artistici di una delle più belle e antiche chiese di Milano, ma si limita a scrivere che Sant' Ambrogio era:

«quello vecchio là, fuori di mano»

Pertanto, che anche i governanti e i loro rappresentanti, giunti a Roma Capitale del Regno d'Italia in gran parte provenienti dal nord della penisola, non comprendessero il culto dell'antico, era normale. Ne abbiamo una riprova ricordando che, allorquando si prospettò l'opportunità di rendere più agevole l'ingresso nel rione di Trastevere, zona che si stava sviluppando anche con nuove costruzioni civili, il rappresentante del governo restò stupefatto allorché gli ingegneri romani proposero di costruire un nuovo ponte di mole adeguata (Ponte Garibaldi) non lontano da Ponte Sisto. Per il nordico rappresentante del Governo era assai più semplice e meno costoso demolire Ponte Sisto e – usando i medesimi piloni – ricostruirlo più largo. Che il vecchio Ponte Sisto fosse stato costruito alla fine del 1400 da Sisto IV e che, in conseguenza, andava mantenuto così come era, a lui sembrava una pretesa assurda. E ancora: era in costruzione Ponte Cavour, ma i lavori procedevano con lentezza. La ditta appaltatrice sostenne che i ritardi dipendevano dall'eccessiva vicinanza tra il cantiere e il porto di Ripetta, capolavoro settecentesco di Alessandro Specchi. E la risposta delle autorità di Governo fu pronta: demolite il porto, che così scomparve.

Roma Capitale, pertanto, tra la scomparsa delle zone verdi e la nascita di grandi arterie: Via Nazionale, Via Arenula, (tagliando il Ghetto e creando una strada in asse con il nuovo Ponte Garibaldi e, successivamente, con il viale di Trastevere, allora



Ferdinando Gregorovius (dall' *Illustrazione Italiana* - 1891)

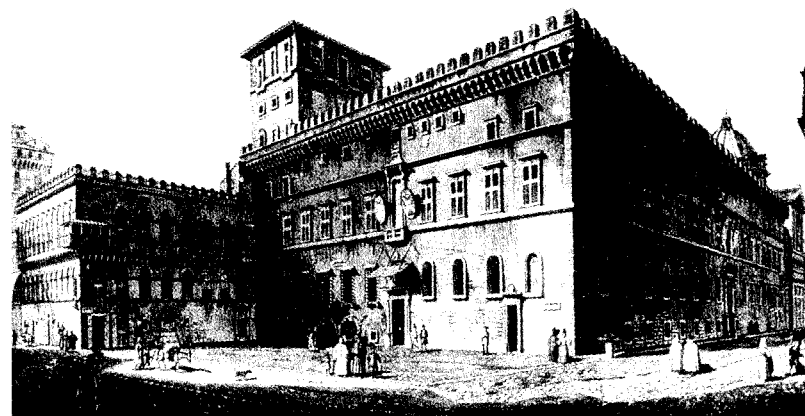
chiamato Viale del Re), la sistemazione di Largo Argentina e la realizzazione del Corso Vittorio Emanuele, in asse con l'omonimo ponte, che venne successivamente costruito, perdeva sempre più le caratteristiche che l'avevano resa famosa e scrittori ed artisti stranieri cominciarono a ridurre le loro presenze nella nostra Città. Non per niente uno storico di prima grandezza, il tedesco Ferdinando Gregorovius, dopo oltre 20 anni di permanenza a Roma, scriveva: «lo *sconvolgimento* della città fa man mano progressi. Ho protestato per l'infamia di procedere davanti al Re e alla Regina, ma loro non lo hanno capito. Quando dissi alla Regina quale mostro architettonico fosse il nuovo ponte di Ripetta (allora provvisorio), indegno di Roma, essa mi rispose semplicemente che sarebbe stato sostituito da uno di pietra. Per la sua costruzione è stata distrutta la piccola piazza semicircolare con la sua fontana» (e il porto di Ripetta). E, con evidente riferimen-

to a Goethe, che così l'aveva definita, aggiungeva: «era la capitale del mondo; ne hanno fatto un capoluogo di provincia». In conseguenza, Gregorovius lasciava Roma, che tanto aveva amato e non sentiva più sua.

Nel 1882 per l'ultima volta, durante il carnevale, i cavalli (i "barberi") avevano percorso a gran galoppo la Via del Corso, che aveva preso il suo nome proprio dall'usanza di far correre i cavalli lungo la strada. I "barberi" partivano da Piazza del Popolo e si arrestavano a Piazza Venezia davanti al Palazzetto Venezia, che allora, in angolo con Palazzo Venezia, chiudeva la piazza. La corsa sfrenata dei cavalli più volte aveva provocato vittime tra il pubblico presente e così accadde nel 1882: due spettatori rimasero uccisi e parecchi furono i feriti. In conseguenza la corsa non fu più ripetuta. E poiché qualche anno dopo, per motivi di pubblica sicurezza, fu proibito usare in strada le maschere che coprivano il volto, il famoso carnevale romano si ridusse sempre più ad una misera cosa con gran dispiacere degli amanti della Roma tradizionale.

* * *

Del carnevale romano e della corsa dei "barberi" si era occupata anche "Cronaca Bizantina" che, dopo gli incidenti mortali verificatesi, aveva chiesto che non fossero più ripetute le corse dei cavalli per le strade della Città. Come abbiamo già scritto, la rivista si occupava, in genere, di argomenti che potevano interessare lettori dei due sessi appartenenti ai ceti medi ed elevati: presentazione di libri di recente pubblicazione, spettacoli, manifestazioni artistiche e sportive, quali le corse dei cavalli all'ippodromo delle Capannelle. Ma spesso, contemporaneamente, veniva fatto riferimento alla vita privata degli scrittori, degli artisti, dei proprietari dei cavalli e delle loro signore, riferimenti non sempre benevoli, indicando esplicitamente fatti ed avveni-



Palazzo Venezia e Palazzetto Venezia prima che quest'ultimo venisse spostato e arretrato

menti, o altri particolari, che ne facilitavano l'identificazione. Nel clima di allora, ne seguivano con facilità sfide al duello, denunce, processi. Il linguaggio usato dai redattori della rivista era alle volte piuttosto ardito.

Gabriele D'Annunzio infatti ritenne opportuno presentarsi ai lettori della rivista – nel numero pubblicato il 1 marzo 1883 – con una poesia dal titolo "Ad Sodales", in cui magnificava le sue qualità amatorie affermando:

«la giovinezza mia barbara e forte
in braccio de le femmine si uccide»

e proseguiva nei successivi versi con arditi particolari anatomici. D'Annunzio – con l'uso di vari pseudonimi – sulla rivista, tra l'altro, curava i resoconti delle corse all'ippodromo delle Capannelle, facendo però riferimento più al pubblico presente – specialmente femminile – che ai cavalli, ed esprimeva la sua ammirazione per le signore presenti indicandole con le loro esatte

generalità oppure descrivendo i particolari muliebri che più lo avevano colpito. Così, nei confronti della marchesina Lavaggi, ad attirare la sua ammirazione erano stati i denti

«che perlati brillavano in Voi»

Per un'altra signora, anch'essa da lui conosciuta,

«diritta ne l'abito verde»

ad affascinarlo sono gli occhi, nei quali

«l'anima ora fiammeggia»

tanto che – divenuto anche disegnatore (ed in realtà egli aveva delle effettive capacità in proposito):

«non la corsa guardo; sul tenue
foglio il profilo vostro di amazzone delineo»

Nei confronti di una signora sconosciuta si fa più audace:

«...le spalle adoro estatico
io ne'l tuo seno fresco di cipria ahi, strofe, strofe mando...»

Ma dove D'Annunzio eccelle d'improntitudine è nel numero del 16 luglio 1883 della "Cronaca Bizantina", allorquando – usando lo pseudonimo "L'Imbianchino" – racconta la fuga della «figlia di una duchessa, di diciotto anni, bella come una statua, colorita come una figura di Michetti,... con un giovanetto anche lui bello, colorito e appassionato come i versi che mille volte ha scritto...». Secondo l'autore «quella buona società non ha mai

compiuto un'azione così morale. I due giovanetti si amavano... il giovanetto... chiese, borghesemente, ma francamente, la mano della fanciulla. Gliela rifiutarono... allora i due innamorati fecero un discorso semplicissimo: dissero "Perché dovremmo amarci divisi?... Otteniamo con uno scandalo il matrimonio che ci negano... e fuggirono". L'improntitudine del cronista sta nel fatto che il "giovanetto bello, colorito e appassionato" era proprio lui, Gabriele D'Annunzio, e "la figlia della duchessa di diciotto anni, bella come una statua, colorita come una figura di Michetti", era Maria Harduin di Gallese, che con lui era fuggita e che – essendo minorenni – venne fermata dalla Polizia a Firenze su denuncia della madre e ricondotta a Roma. In seguito il matrimonio fu celebrato a Roma nella cappella del palazzo dei duchi Harduin di Gallese (palazzo attualmente trasformato in museo) con gran dispiacere dei genitori della sposa e gioia dei due "giovanetti", gioia che, però, fu di breve durata, tanto che, alcuni anni dopo, la sposa tentò il suicidio.

Lo *scandalismo*, che rappresentava uno degli argomenti di fondo della "Cronaca Bizantina", non fu da tutti stimato; il medesimo Carducci, che pur ammirava la capacità editoriale del Sommaruga, lo invitò a moderare i contenuti di "storie relative a donne troppo allegre e novelle troppo spinte". Alcuni anni dopo, assai più severo sarà il giudizio di Benedetto Croce, che scriverà⁵: «Quella società e le tendenze letterarie e morali che manifestava... davano a vedere spiriti rapaci, indifferenza per il sacro di ogni sorta, risolutezza a godere in qualsiasi modo e farsi innanzi e pervenire con qualsiasi mezzo».

Se nonostante i suoi difetti "Cronaca Bizantina", durante la sua non lunga vita, ebbe successo, ciò fu dovuto soprattutto al fatto che – come scrive il Flora⁶ – «non s'era ancora visto nulla

⁵ B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari 1928.

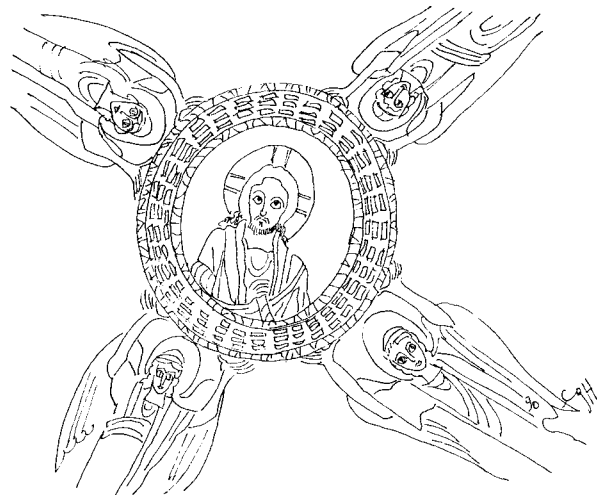
⁶ F. FLORA, *La Cronaca Bizantina*, in Pegaso II, (1930).

di simile in Italia... Il dialogare con il lettore, l'invitarlo ad esprimere le sue opinioni e le sue lamentele... In quelle quattro facciate – prosegue il Flora – si addensavano avvisi di ogni genere»: dalla pubblicità, presentata sotto forma di breve novelle, ad episodi relativi a fatti realmente avvenuti o solo supposti, ma che potevano far colpo sul lettore e mandare in furia chi da essi si sentiva colpito e diffamato.

* * *

Il 16 marzo 1885 uscì l'ultimo numero della rivista "Cronaca Bizantina". Con la morte della rivista, Roma ha cessato o meno di vivere e di esprimersi con le incertezze proprie della Bisanzio peggiore, dei "bizantinismi", che rendevano dubbia ogni frase, ogni concetto?

Sta ai lettori rispondere alla domanda.



Un cortile in guerra

Tre "momenti" di piccola cronaca romana

d'oltre sessant'anni fa

ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI

Era il tardo pomeriggio – o la sera – del 10 settembre 1943 quando, all'improvviso, due "carri armati" del Regio Esercito, varcato il grande portone, entrarono sferragliando nel cortile sul quale s'affacciava la finestra della mia stanza. Il cortile era quello del Palazzo Roccagiovine (già Righini e "libera proprietà di Giulia Bonaparte", come si legge nella tabella inscritta su una parete dell'androne), al numero 44 di piazza Farnese: un cortile nobilitato dalla presenza, su tutto un lato, della grande ed elegante scala aperta settecentesca, forse la più bella del genere, a Roma.

Quelli che, solo con un pietoso eufemismo, potevano essere chiamati "carri armati", erano in realtà due piccoli cingolati scoperti, con un cannoncino e due uomini d'equipaggio, ed erano reduci dalla battaglia di Porta San Paolo. In particolare, erano scampati alla distruzione cui erano andati incontro altri carri uguali (se non vado errato, appartenenti al IV reggimento Montebello della divisione motocorazzata Ariete) durante l'ultima fase del cruento scontro tra italiani e tedeschi, combattuto nella zona tra la Piramide e la Passeggiata Archeologica. All'inizio di viale Baccelli, a ridosso delle Terme di Caracalla, c'è tuttora un piccolo recinto di sassi con una modesta stele di travertino che reca incisi i nomi di Bruno Baldinotti e Carlo Lazzerini, romani, che, insieme al tenente Fioritto, più o meno in quel punto persero la vita nei loro cingolati saltati in aria per il fuoco nemico: a

ognuno dei tre caduti è stato dedicato in quegli stessi luoghi, un “largo”, in successione topografica, lungo viale Giotto e lo stesso viale Baccelli: largo Lazzerini, largo Fioritto, largo Baldinotti.

Come (e perché) quei due carri superstiti fossero arrivati fino a piazza Farnese (che non era proprio “dietro l’angolo”), Dio solo lo sa. Certamente non lo sapevano i poveri “carristi” che dovettero percorrere a caso immagino, senza una meta precisa – e, c’è da pensare, col cuore in gola – vie e vicoli della vecchia Roma; a conferma, seppure ce ne fosse bisogno, della situazione di “sbando” assoluto dei nostri reparti nelle tragiche giornate dell’armistizio. Entrati e “parcheggiati” i loro mezzi, uno dietro l’altro (li ho ancora ben presenti) nel nostro cortile, col portone immediatamente sprangato, i quattro soldati trovarono un momentaneo rifugio e, naturalmente, l’aiuto e il calore di persone che non si fecero pregare per dare loro conforto e assistenza, mentre i carabinieri della stazione di piazza Farnese, con tutte le precauzioni del caso, assicuravano un minimo di rifornimento alimentare. Noi, bambini del palazzo, scesi immediatamente a quell’insolita visita, ne approfittammo per curiosare, arrampicandoci sui cingoli e facendoci regalare i lucidi bossoli d’ottone che in gran numero giacevano sul fondo dei carri. Dei discorsi dei grandi e del racconto dei carristi ricordo che ciò che più d’ogni altro mi colpì fu l’apprendere di un combattimento tra italiani e tedeschi. Ricordo bene d’aver accolto quella notizia con tutto lo sconcerto e il frastorno che essa poteva provocare in un ragazzino di tredici anni (che aveva seguito con attenzione le vicende della guerra, fin dal suo inizio, quando aveva preso a ricopiare su un quaderno, giorno per giorno, i “bollettini” del Quartier Generale!...), abituato fino a un paio di mesi prima a cantare – nelle adunate del sabato pomeriggio, in divisa da ballilla moschettiere (vicecapomanipolo) – tra gli “inni della Patria e della Rivoluzione” (si scriverà così, con le maiuscole), “came-



La scala aperta sul cortile di Palazzo Roccagiovine
(tempera di Ugo Staccioli)

rata Richard, benvenuto...”. Che aveva vivo il ricordo, tra i tanti, di quando, qualche anno prima, aveva sventolato festosamente, insieme ai suoi compagni di scuola, le rosse bandierine di carta con la croce uncinata al passaggio delle “bande” a cavallo della Wehrmacht in visita a Roma per solennizzare la firma del “patto d’acciaio” tra l’Italia e la Germania, mentre salivano per via Quattro Novembre dirette al Quirinale (noi, alunni della scuola elementare Principessa Iolanda, eravamo spesso “di servizio”, con grande gioia per la breve vacanza fuori calendario, alla curva prima dei Mercati Traianei – sui quali la scuola parzialmente insisteva – per salutare personaggi e ospiti di riguardo

che si recavano in visita al re: l'ultima volta era stato, nel marzo del 1941, per il ministro degli esteri del Giappone, Matsuoka; quello che per le sue fattezze non proprio attraenti, il Pasquino dell'epoca associò immediatamente allo slogan allora ricorrente "a primavera viene il bello"!).

Come poteva spiegarsi l'improvviso e drastico capovolgimento della situazione un ragazzino che leggeva anche sui francobolli della posta ordinaria la frase "due popoli una guerra"; che scambiava coi compagni "figurine" nelle cui vignette, accanto alle imprese di guerra degli italiani, erano largamente esaltate quelle degli alleati tedeschi (e, in una delle quali, stampata troppo in fretta sul finire del 1941 per celebrare la conquista di Mosca, in cui apparivano le due bandiere, italiana e tedesca, già issate, insieme, su una torre del Cremlino, la didascalia era rimasta in bianco); che aveva seguito con enorme delusione la ritirata dell'armata italo-tedesca dall'Africa settentrionale e aveva da poco appreso con disappunto dell'inizio dell'invasione dell'Italia da parte dei nemici anglo-americani sbarcati in una terra di Sicilia che i bollettini di guerra assicuravano strenuamente difesa, fianco a fianco, da soldati italiani e tedeschi?

Lo shock che sarebbe stato provocato dal dover salutare gli anglo-americani come "liberatori" era rinviato di qualche mese (l'armistizio autorizzava a considerarli, se non più come nemici, certamente come vincitori e occupanti) e c'era ancora, purtroppo, tutto il tempo per prepararsi alla novità. Ma quello di dover considerare nemici gli "alleati" tedeschi fu uno shock immediato e improvviso, senza preparazione. E fu a stento superato solo perché erano stati i tedeschi ad aver attaccato i nostri, come ci assicuravano i carristi nel cortile. I quali, sempre assistiti dagli inquilini e dai carabinieri per il mangiare (ma non so dove abbiano dormito, mentre ricordo di qualche bottone riattaccato da mia madre a una divisa malridotta), rimasero da noi due o tre giorni, in attesa di ricevere – o, piuttosto, d'intercettare – in qual-



Francobollo (ingrandito) della serie "due popoli una guerra"

che modo eventuali ordini o suggerimenti. Di fatto, senza sapere cosa fare. Poi, anche perché non era possibile compromettere più a lungo la sicurezza del palazzo, una mattina, issata la bandiera bianca (cosa che mi ferì enormemente), se ne andarono. Ho ancora davanti agli occhi la loro immagine, mentre tornavano a varcare rombando il portone nuovamente spalancato, sparendo alla vista – tristemente – per andare incontro all'ignoto.

* * *

Quello dei "carri" fuggiaschi fu l'episodio più scioccante – e più triste – vissuto dal mio cortile in guerra. Ma non fu il primo e neppure l'ultimo. Prima – addirittura prima della nostra dichiarazione di guerra a Francia e Gran Bretagna – tra il maggio e il giugno del 1940, infatti, per molti giorni, quasi tutti i pomeriggi, il cortile – chiuso per l'occasione, ogni volta, il grande portone – si trasformava nel cortile di una caserma dove venivano a bivaccare reparti di soldati (con elmetto e moschetto) pronti a intervenire in piazza Farnese qualora fossero "degenerate" le manifestazioni spontanee organizzate dal Partito che davanti a Palazzo Farnese, sede dell'ambasciata di Francia, venivano a in-

veire contro la snaturata “sorella latina”, peraltro ormai alla vigilia del collasso. Nelle orecchie mi risuona ancora facilmente il monotono ritornello che colpì maggiormente la mia attenzione (e la mia memoria), forse per la “parolaccia” cantata a squarcia-gola (nonostante che noi, di Campo de’ Fiori, alle parolacce fossimo vaccinati): «E se la Francia non è ’na troia Nizza e Savoia ce deve dà»!

I reparti di soldati non erano, ovviamente, sempre gli stessi, e una volta ne vennero che parlavano tra loro una lingua assolutamente incomprensibile: più oscura del... bergamasco, dissero quelli che se n’intendevano. Furono i soldati stessi a rivelarci che erano albanesi (oggi potremmo dire i primi albanesi arrivati a Roma), regolarmente inquadrati nel nostro esercito, dopo l’annessione all’Italia del loro Paese nell’aprile del 1939, e vestiti ed equipaggiati in tutto e per tutto come i nostri soldati.

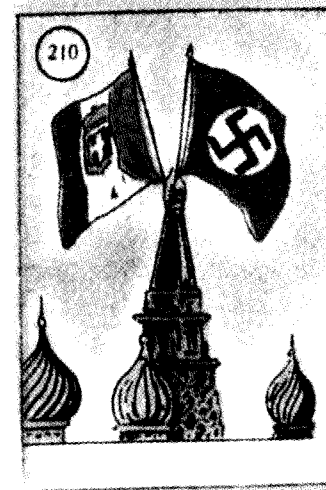
Ci furono poi i primi giorni di guerra, con le notti al buio e i perentori richiami a oscurare le fessure delle finestre (“luce al terzo piano!”) lanciati dalle ronde dell’UNPA, l’Unione Nazionale Protezione Antiaerea (prontamente ribattezzata dai romani Unione Nazionale Panza All’aria). Gli allarmi aerei che regolarmente, ogni notte, al suono agghiacciante delle sirene, ci svegliavano al primo sonno, ci costringevano ad alzarci dal letto e a precipitarci vestiti alla meglio nel rifugio antiaereo ricavato nelle cantine del palazzo; senza perdere tempo, come c’era stato insegnato a scuola (dove un giorno ci venne perfino mostrata e illustrata una maschera antigas). Essendo però quel rifugio accessibile dalla parte opposta della nostra scala, il cortile (che in quei frangenti pareva assai più grande) dovevamo attraversarlo di corsa sbirciando con una certa apprensione il quadrato del cielo nero, mentre s’udivano i colpi della contraerea: quella che, come si diceva in giro, provocò i primi e unici feriti delle incursioni francesi. Ma le alzatacce e le corse notturne ebbero breve durata: finirono dopo qualche giorno con la capitolazione della Francia.



I valorosi soldati dell'Asse - sconfitte le truppe anglosassoni - riacquano Bengala il 9-42



Truppe dell'Asse alla conquista di Leningrado



Figurine (ingrandite) con scene relative ad episodi bellici di collaborazione italo-tedesca e con le bandiere dell’Asse issate su una torre del Cremlino (e la didascalia rimasta in bianco)

* * *

Per circa tre anni il cortile tornò a vivere una vita normale, anche di notte. Fino al settembre del 1943, con l'episodio dei "carri" che finì per considerare come estemporanea testimonianza di uno strano momento d'intervallo, presto superato. Una mattina, infatti, erano venuti a scuola (in un'aula di terza media del "Virgilio") due giovani fascisti in divisa grigioverde per riappendere la fotografia incorniciata e sottovetro del Duce con l'elmetto, alla parete di fianco alla cattedra dalla quale la professoressa, visibilmente imbarazzata, aveva ricambiato fugacemente lo scattante saluto romano dei due (mentre noi assistevamo in piedi). Tuttavia, il mancato ritorno della fotografia del Re mi fece capire che qualcosa non fosse proprio più come prima. La conferma mi veniva, tra l'altro, dalle sparatorie che tutte le notti s'udivano provenire da Palazzo Braschi (dov'era asserragliata la "banda" Bardi-Pollastrini) e dalle vetrine perennemente infrante (e ormai lasciate completamente vuote) della dirimpettaia Farmacia Langeli (peraltro notturna); dalle falci e martello che comparivano ogni tanto, al mattino, qua e là sui muri, dipinte a vernice rossa frettolosamente, come denunciavano le vistose scoloriture della vernice; dalla "guardia palatina", in tuta verde-oliva chiaro, basco blu e fucilone al piede, che da un certo giorno cominciò a montare di sentinella al portone del Palazzo (extraterritoriale) della Cancelleria; ecc, ecc.

Quanto al cortile, ebbe modo di rivivere un nuovo momento particolare e del tutto impreveduto a distanza di due o tre mesi dallo sbarco di Anzio, avvenuto il 22 gennaio 1944 (subito dopo il quale mi venne in mente, chissà perché, di registrare su un quadernetto che ancora possiedo, tutti gli allarmi aerei, dall'ora d'inizio a quella della fine, che si susseguirono fino alla vigilia della liberazione). Fu dopo lo sfondamento del fronte di Cassino, quando il cortile diventò l'aia di una fattoria in piena regola. Era



Cartolina di propaganda dell'Asse, edita dai Fasci Femminili dell'Urbe

avvenuto che il marchese del Gallo, proprietario del Palazzo, aveva deciso di mettere in salvo dalle sue tenute dell'Agro Romano un certo numero d'animali, in particolare alcune mucche, che – "sfollati" – vennero ospitati in un paio di locali al pianterreno del Palazzo i quali, fino ad allora, aperti com'erano sul vicolo della Corda, erano stati adibiti al ricovero notturno di numerosi banchi del mercato di Campo de' Fiori (oggi ospitano una rimessa di biciclette e motorini a beneficio degli inquilini). Trasformati in stalle, con tanto di mangiatoie, abbeveratoi e fienile annesso, ogni mattina quei locali venivano rigovernati dai

contadini venuti al seguito degli animali, mentre le mucche “prendevano aria” nel cortile. A sera, poi, dalla porta semiaperta si potevano intravedere le operazioni della mungitura. Mi pare di ricordare che mia madre, nei lunghi, interminabili giorni precedenti l’arrivo degli alleati (che una volta i tedeschi ci fecero vedere sfilare in piccolo drappello, come prigionieri, per via dell’Impero) in cui a Roma era praticamente impossibile trovare generi alimentari di qualsiasi specie, ne abbia potuto approfittare per rimediare, direttamente alla fonte, un po’ di latte. C’era da sfamare un mio fratellino che aveva pensato bene di venire al mondo, naturalmente in casa, al suono delle sirene di un allarme aereo, un paio di settimane dopo lo sbarco di Anzio, evidentemente illuso, pure lui, che la liberazione di Roma sarebbe avvenuta nel breve giro di qualche giorno, al termine d’una storica “passeggiata” lungo la via Appia.



La difesa della Spiaggia romana da Niccolò V a Pio VI

DONATO TAMBLÉ

“Spiaggia romana” è il termine con cui si designa tradizionalmente la parte tirrenica del litorale dello Stato pontificio o “Litorale ecclesiastico”, lungo oltre 140 miglia, che coincide con il litorale laziale. In questa zona un articolato sistema di torri marittime – inizialmente otto, già ventiquattro alla fine del Cinquecento, cui se ne aggiunsero tre nel Seicento per arrivare a ventotto al principio del Settecento – fu collegato alle fortezze di Civitavecchia, Palo, Porto d’Anzio, Nettuno e Terracina, e ai castelli come quello di Santa Marinella e Santa Severa, creando un apparato difensivo che doveva esser pronto a rispondere sollecitamente a ogni pericolo di incursione o invasione.

Dalle numerose fonti documentarie relative alla difesa dello Stato pontificio, conservate soprattutto nell’Archivio di Stato di Roma, è possibile ricostruire la realizzazione, l’amministrazione e manutenzione, gli aspetti economici, il funzionamento e l’equipaggiamento umano e munitorio del sistema delle torri marittime, a partire dal XVI secolo fino al 1870.

Nel presente saggio ci fermeremo alla fine del Settecento.

L’apparato difensivo, efficiente sulla carta e nella teoria, era spesso in pratica lacunoso e zoppicante per carenze materiali e manchevolezze umane, anche se ricorrenti erano gli interventi e i tentativi di risanamento e riassetto del comparto, con ispezioni, controlli, relazioni e, specie nel XVIII secolo, con “piani” organici.

Un documento del 1531 è relativo proprio al controllo difensivo della costa: è una lettera del cardinale camerlengo a Tommaso Vinciguerra da Piombino sulla *Custodia Litoralís Maris Thirreni* nella quale, per contrastare le incursioni dei pirati sulla costa laziale settentrionale, si dispone il dislocamento di una squadra a cavallo di 20 o 30 uomini comandata da un capitano, con spese a carico delle popolazioni dei luoghi, poiché la Camera apostolica non aveva risorse sufficienti:

«Ad oblivandum damnis quae a maranis et pyratis in locis maritimis et litoralibus, prasertim in Territoriis Corneti, Tuscanellae, Civitellae, Montis Alti, et alii Domini Ecclesiastici quae a confinibus Senarum ab Civitatem, portus Maris Thirreni pertingunt tempore messis solent et nunc potissimum formidatur inferri SDN existimat bonum esse deputari unum capitanum cum viginti aut triginta equitibus qui littus huiusmodi discurrant et custodiant et messorés ab omni iniuria tueantur; et quia Sedis et Camerae Apostolicae Erarium propter multiplices bonum temporum sumptus penitus exaustum est, conveniens quae videatur ut vicini littorales, de quorum interesse praecipue agitur, onus satisfacendi Capitanes et Equitibus praedictis supportent; idcirco de mandato, et auctoritate, tibi de cuius prudentia confidimus harum serie committimus, et mandamus quatenus statim receptis praesentibus auctoritate nostra sub quingentarum ducatorum auri poena Communitatibus Universitatibus, et hominibus tam praedictorum quam aliarum quarumcumque locorum quorum territoria intra dictos terminos dictum mare pertingunt si videbitur mandes et praecipua ut intra aliquem brevem per te eis praefigendum terminus ad locum per te deputandum et eis specificatum aliquos suos in his sufficienter instructos cum pleno mandato ad deliberandum de numero et stipendio equitum et rata eos tangenda et tempore et loco solutionis et de solvendo ratam huiusmodi promittendum et obligandum transmittant, et cum deputatis huiusmodi vel illis eorum qui ad locum et diem, deputatos con-

venerint, si convenerint, alias elapso dicto die constituto etiam in eorum contumacia vel absentia arbitrio tuo Capitanes eligas ac cum eo de numero equitum, stipendium et tempore pasciscaris»¹.

Si trattava, come si vede, di un vero e proprio confine marittimo di Stato e come tale richiedeva un'attenta cura e difesa. In quest'ottica veniva visto dal sovrano pontefice e dai magistrati di governo e perciò tale era considerato nella legislazione, nei carteggi amministrativi, nelle relazioni e negli studi tecnici, in particolare dal secolo XVI.

Una interessante relazione anonima del periodo di Urbano VIII, che si trova a Parigi², ha per titolo *Del Stato ecclesiastico e del modo di ben guardarlo*. Il testo si inquadra negli studi per il potenziamento delle opere di difesa dello Stato pontificio di fronte a possibili mire espansionistiche della Spagna, in un momento di politica filofrancese del papa. Trattando della difesa dei confini vengono ampiamente considerati quelli marittimi, ovvero le "spiagge" adriatica e tirrenica. Alla "Spiaggia del Mar Tirreno, che comincia dal fiume Marta, detto anticamente Osa, e finisce al fiume del Lago di Fondi, di là da Terracina, di lunghezza di 140 miglia circa" sono dedicate tre pagine (cc. 89-91) con la puntuale descrizione di tutto il sistema di torri e l'indicazione dei luoghi idonei all'approdo.

La storia della formazione e della gestione di un sistema di difesa della costa dello Stato pontificio ha certamente origini più antiche.

In particolare dopo la caduta di Costantinopoli, nel 1453, i pontefici, di fronte a un rinnovato pericolo di scorrerie e incursioni di turchi o barbareschi, si erano preoccupati di rafforzare la

¹ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Camerale I, Diversorum Cameralia*.

² PARIGI, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, *Mss., Italien 232*.

difesa e prevenire le azioni corsare, non solo con il pattugliamento periodico della costa da parte dei soldati di stanza nelle fortezze esistenti, ma con strutture di avvistamento e allarme, quali le torri, che oltretutto rafforzavano il presidio territoriale complessivo.

Civitavecchia occupava un posto privilegiato tra le roccaforti esistenti e costituiva il centro di un organismo militare che, come si è detto, comprendeva fortezze, castelli e torri. Fin dagli inizi del Cinquecento, come si evince da un documento relativo alle spese fatte da Orlando Riccio da Brescia tra il 1541 e il 1543 per lavori alla Rocca di Civitavecchia³, è evidente che le fortezze di Civitavecchia, Paliano, Ostia, Castel Sant'Angelo, Nettuno e Civitacastellana erano considerate un sistema organico e interrelato.

Infatti, oltre ad essere il porto principale di Roma, con un ruolo fondamentale per i tutti i trasporti, per necessità sia civili che militari (in particolare per l'approvvigionamento dell'Urbe e del suo territorio e per il commercio in genere, nel quale avevano un ruolo importante le vicine miniere di Allumiere e Tolfa) Civitavecchia era anche strategicamente il punto fondamentale della difesa dello Stato pontificio, in quanto base ideale per la flotta militare, e nel secolo XVI sembrò quindi naturale farne il perno di un moderno piano di difesa inserito in un sistema organico di fortificazioni.

Sin dal 1447 Niccolò V si era preoccupato del restauro delle opere di difesa e a lui avevano fatto seguito, con interventi mirati, Callisto III tra il 1455 e il 1458, e Pio II tra il 1459 e il 1468. Si trattava comunque di ordinaria manutenzione più che di nuove opere fortificatorie, di ripristino dello stato di funzionalità dopo i danni subiti in assedi e saccheggi dei secoli precedenti, ma si sentiva sempre più l'esigenza "non di rabberciare muraglie ca-

³ ASR, *Soldatesche e Galere*, b. 4, fasc. 7.

stellane, nè di tirar su rocche vecchie o nuove; ma di stabilire fortificazione permanente intorno alla città"⁴.

Sisto IV nel 1474 ne era ben consapevole:

«Dal Castellano di Civitavecchia siamo informati che in quella rocha son molti luogi li quali hano necessario di reparatione et altramente minaccino ruina, e similiter che le arme de la munitione, per essere state mal tenute, non solamente sono di niuno uso, se bisogno fosse, ma continuamente pegiorano e reduconsi a niente... La qual cosa siando vera, noi intendiamo tandem tornerà ogni dì in magior danno de la camera, se non se li prevede presto, perchè quello a che se ripararia al presente con piccola cosa richiederà puoi molto magior spexa, et interim la rocha resta mal guardata senza le munitione necessarie perciò vi comandamo che subito faciate di veder ogni cosa, e provvediate che tutte le munitione senza dimora siano reparate quanto serà bixogno, e se nelli hedificii de la rocha non serà necessaria spesa molto eccessiva, fate riparare ogni cosa subito. E se forse vi parerà che la spesa sia grande, consideratela bene e fatene bona extima, e avisateci subito dove ela bixogni, e quantosia permontare. Acìò che possiamo deliberare que se ne debbia fare. Ma non ci usate negligentia ne aspectate che noy ve ne sollicitiamo più per lettere. Acciò che non ne segua magior danno per negligentia. Quanto spenderete perciò serà adnesso nelli vostri conti. Valet. Ex urbe, etc.»⁵.

Questi lavori, peraltro, erano rivolti a fortificazioni già superate dall'introduzione delle armi da fuoco, e quindi dovevano essere rinnovate radicalmente o ricostruite per essere al passo con i tempi e le nuove esigenze dell'arte della guerra. È quanto si

⁴ ALBERTO GUGLIELMOTTI, *Storia della marina pontificia*, vol. V, *Le fortificazioni nella spiaggia romana 1560-1570*, Roma 1887.

⁵ ASR, *Camerale I, Diversorum Cameralia*.

prefisse Giulio II disponendo, agli inizi del secolo XVI, la realizzazione a Civitavecchia di una nuova fortezza, affidata inizialmente alla progettazione di Donato Bramante, che il 14 dicembre 1508 tracciò sul terreno le prime linee della fabbrica in una cerimonia alla presenza del pontefice, il quale volle porre la prima pietra, murando anche due pignatte con 150 medaglie. L'opera fu proseguita dopo la morte del Bramante, nel 1514, dai suoi aiutanti Giuliano Leno e Antonio da Sangallo il Giovane e quindi da Michelangelo, che avendo completato il Maschio al tempo di Paolo III, legò storicamente il proprio nome al monumento, anche perché forse non fu del tutto estraneo alla revisione del progetto bramantesco⁶.

La città fu munita anche di una nuova cinta muraria bastionata, iniziata al tempo di Leone X, nel 1515, da Antonio da Sangallo e da lui portata avanti per trent'anni, sino alla morte (1546).

Tali opere resero la città una formidabile piazza fortificata, munita verso l'entroterra perimetralmente dalle mura, e difesa verso il mare dalla Rocca e dal Forte. La costruzione delle mura continuò sotto i successivi pontefici: Giulio III, che vide completata nel 1554 la cinta primaria, Pio IV, che incaricò un ufficiale ingegnere, il capitano Francesco Laparelli da Cortona, di portare a compimento il tratto compreso fra gli ultimi due bastioni, e Pio V, che fece terminare questi bastioni da Giovanni Maria Agamonti. Nel 1574, con Gregorio XIII, l'architetto Francesco Paciotto da Urbino munì di "rivellini" tutte le cortine tranne quella fra i primi due baluardi, ponendone uno duplice davanti ai "fianchi doppi".

⁶ Sul ruolo di Michelangelo nel cantiere della Fortezza Nuova di Civitavecchia si veda D. TAMBLÉ, *Michelangelo e il Forte di Civitavecchia. Analisi di una tradizione*, Atti del 1° Seminario di Studi Michelangelo e l'arte nella Toscana, Capranica 25 novembre 2000, in *Studi vetralllesi*, 2001, n. 2, pp. 5-10.

Civitavecchia divenne così una delle principali fortezze dello Stato, con Castel S. Angelo, Ferrara e Ancona che era la seconda piazzaforte marittima.

Si conosce la consistenza dell'armamento già nel 1570 grazie all'inventario redatto dal notaio Giulio Cretoni e conservato presso l'Archivio storico comunale di Civitavecchia. Da questo documento rileviamo che in quell'epoca si trovavano nella fortezza 36 pezzi di artiglieria e 6246 proiettili sferici di ferro colato.

Nel 1623, come risulta da una relazione del castellano Sanguigni, la Fortezza aveva come guarnigione un tenente e 30 soldati, fra cui un bombardiere.

Urbano VIII ordinò di rinforzare le strutture murarie di fortificazione e così, tra il 1627 e il 1630, venne incaricato Pierpaolo Floriani da Macerata, che provvide a realizzare la cosiddetta "opera a corno" con un rivellino centrale fra i salienti degli ultimi due baluardi. Nel 1634 fu realizzata per le sentinelle la cortina merlata di fronte al porto.

Innocenzo XII fece aprire una porta fra il sesto e il settimo bastione per collegare alla città il nuovo borgo esterno da lui fatto costruire per dare al luogo impulso commerciale.

Nel 1712 Clemente XI fece chiudere con un'altra muraglia la piazzaforte dal lato mare.

In questo periodo il domenicano francese Jean Baptiste Labat, che visse a Civitavecchia "sei anni e diciannove giorni", come egli stesso dichiarava, ne descriveva accuratamente le fortificazioni nel suo *Voyages en Espagne et en Italie*⁷, allegando an-

⁷ J.B. LABAT, *Voyages en Espagne et en Italie*, Paris 1730 e Amsterdam 1731. La traduzione dei brani relativi a Civitavecchia è tratta dall'edizione curata da Francesco Correnti e Giovanni Insolera in *OC, Quaderni del Centro di documentazione urbanistica del Comune di Civitavecchia*, 1990, n. 1.

che una pianta da lui disegnata nel 1710 con la collaborazione dell'aiutante maggiore della piazza, De la Garde. Sul Forte così scriveva:

«Il Terreno dove è costruita la Fortezza di Civita Vecchia parrebbe essere stato sottratto al mare, almeno in parte. Essa è interamente isolata e separata dalla Città da un terreno piatto e sabbioso di circa venti o ventidue canne, a partire dalla faccia del mezzo Bastione di S. Sebastiano che va fino al muro dell'Arsenale. Essa non domina in alcun modo la Città, essendo più bassa, e secondo le apparenze non è stata costruita che per dominare il Porto, il passaggio dell'Est e la rada. Si pretende che il famoso Michelangelo Buonarroti sia stato l'Ingegnere di questa Piazza. Io non ho niente da dire sulla fabbrica delle muraglie, che sono costruite solidamente, ma la loro disposizione dimostra che Michelangelo non era un grande mago in materia di fortificazioni. Questa piazza è un rettangolo i cui angoli sono protetti da quattro torri rotonde, bucate da cinque feritoie ciascuna per altrettanti pezzi d'artiglieria. Esse sono coperte da un tetto mobile terminante a punta, la cui banchina circolare poggia su una sporgenza in pietra da taglio, che sopravanza all'interno lo spessore del muro di circa due piedi. Questi tetti si sollevano in un momento, al fine di dare aria alla batteria ch'essi proteggono senza di che sarebbe impossibile potervi stare, a causa del fumo. Questo cambio e lo spessore dei muri all'interno di queste torri bastano per potervi sistemare della moschetteria. Esse hanno dieci canne di diametro, compreso lo spessore dei muri. Tutti i muri, sia delle cortine sia delle torri, hanno i loro paramenti interni ed esterni di buone e grandi pietre da taglio ed il riempimento di scheggioni duri ben murati a calce e pozzolana. Essi hanno circa una canna di spessore. Le cortine che congiungono queste torri sono di due lunghezze differenti: le due più lunghe misurano trentacinque canne o tese, le due più piccole solo ventotto. Quella che si affaccia sul Porto è interrotta nel suo mezzo da una grossa torre a

nove lati, molto più alta delle altre, che non superano l'altezza del parapetto di tutto il corpo della Fortezza. Essa è molto ben voltata con pietre da taglio. Il suo centro è vuoto e chiuso da un muro circolare che sostiene la volta: serve da pozzo alla cisterna che è alla base. Ci sono delle feritoie e dell'artiglieria in sei di queste facce. La copertura è a terrazza, ben pavimentata e sormontata da alcuni pezzi d'artiglieria, tra i quali ci sono due colubrine da trentasei libbre di palle, che sparano nella rada. Questa torre è chiamata il Maschio, ossia il "donjon", dove si suppone che ci si potrebbe ritirare se il nemico divenisse padrone del corpo della piazza e farvi una trattativa ragionevole. [Ma] ciò era buono nei tempi andati. [Oggi] questi tipi di rifugi non servono più a niente, non si possono essi stessi difendere e non allontanano la cattura di quelli che vi si ritirassero che per il tempo occorrente a rompere la porta a colpi d'ascia o a sfondarla con un petardo. Questa fortezza è dotata di settanta cannoni di ghisa, di cui i più grossi sono da trentasei e da ventiquattro e sono piazzati dalla parte del mare e del porto».

Ma riprendiamo l'esame del sistema globale di controllo della spiaggia romana attraverso le torri marittime.

Vari documenti del pontificato di Pio IV, che costruì otto torri (Paola, Fico, Cervia, Moresca, Astura, Anzio, Caldane, San Lorenzo) permettono di approfondire questo primo periodo fondativo del sistema di controllo militare della costa. In questa fase il papa fece intelligentemente ricorso alle risorse delle famiglie gentilizie con feudi nelle zone costiere, concedendo loro varie agevolazioni purché utilizzassero le loro sostanze private. Così con un breve del gennaio 1562 incaricò i Caetani di edificare quattro torri nel Circeo consentendo loro per otto anni il commercio di mille rubbie di grano l'anno da Sermoneta. Successivamente l'esempio fu seguito da altri pontefici. Pio V mandò avanti il programma avviato e realizzò a sua volta ben quindici torri costiere sul Tirreno, portando il numero complessivo a

ventitrè: San Felice, Vittoria, Vaianico, San Michele, Fiumicino, Maccarese, Palidoro, Santa Severa, Santa Marinella, Chiaruccia, Marangone, Valdaliga, Bertalda, Corneto e Montalto.

Con la *Constitutio de aedificandis turribus in oris maritimis*, del 9 maggio 1567, Pio V demandò al console Martino de Ayala (che aveva giurisdizione sul mare e sui mercanti) l'organizzazione militare del territorio costiero, il restauro e l'armamento delle torri esistenti, nonché la costruzione di nuovi impianti dove vi fossero approdi indifesi.

Anche in questo caso l'impresa non gravò tutta sull'erario statale ma nelle terre signorili l'intervento si giovò dei privati, in particolare i Caffarelli e i Gottifredi, cui furono concessi in contropartita speciali benefici.

Il 24 gennaio 1568 il tesoriere Bartolomeo Bussotti si accordava così con i Caffarelli:

«Volendo la Santità di N.S. PP. Pio V fare qualche provvisione di alcune guardie dietro alle marine del Lazio di Roma per ostare alli Corsari, che non siano così sicuri di smontare in terra e fare dietro alle marine del Lazio bottini di anime et altre cose, e levarsi questa occasione per la quale frequentano questo Mare, e non si potendo mettere e tenere quelle guardie se non si fanno dietro alle marine fra un luogo e l'altro alcune torri e Propugnacoli nelli quali con dette guardie ... tenere ...e il voler fare questo ... di quello della Camera saria dispendioso se si edificeranno in fondi di privati, per questo sua Beatitudine con maturo consiglio ha deliberato di fare queste torri dietro alle marine ad alcuni Privati, e fra gli altri alli signori Ascanio e Prospero Caffarelli figlioli del sig. Gio: Pietro nella tenuta loro di San Lorenzo del tenimento di Àrdia».

Parimenti, il 5 luglio 1568, si disponeva con i Gottifredi, nobili romani, per la torre di Badino presso Terracina, mediante le *Conventiones et pacta inter Thesaurarium Apostolicum et Do-*

minos de Gottifredis super turris fabricandi. Il tesoriere Bartolomeo Bussotti accordava a Pompeo e Bruto de Gottifredis la costruzione senza oneri per la Camera apostolica della torre sul fiume Badino, da cominciarsi a ottobre e da terminarsi nell'aprile 1569, con l'obbligo che «debba esser posta in difesa e finita del tutto quanto prima ed al più lungo per tutto il detto anno 1569». In cambio la Camera cedeva ai Gottifredi 2000 rubbie di grano e si impegnava «per la custodia e difesa di essa a pagare tutti gli huomini che per li tempi vi saranno di bisogno e necessari per loro stipendio ogni mese» ed inoltre a dare ai Gottifredi «per guardia e difesa di detta Torre quei pezzi di artiglieria e code che vi faranno bisogno insieme con tutte monizioni che per guardia e difesa d'essa Torre sempre ed in ogni tempo saranno di bisogno e necessarie, come polvere, piombo, corde, palle ed altre simili cose».

Le rimanenti cinque torri furono volute da vari pontefici successivi, sempre nel quadro di un potenziamento organico di tutto il sistema. Si devono infatti: a Gregorio XIII la Gregoriana, a Paolo V la torre di Badino, a Gregorio XV la torre di Fogliano, a Clemente IX la torre di Foce Verde, e a Clemente XI la torre di Olevola.

Gli inventari e le relazioni dei rappresentanti del governo pontificio conservati nell'Archivio di Stato di Roma, soprattutto nel fondo *Soldatesche e Galere*, ma anche in altre serie camerale, danno un quadro abbastanza completo della condizione del sistema fortificatorio e della sua gestione, comprensiva di conti, spese, carteggi ordinari per piccoli problemi e bandi generali. Particolarmente interessanti i "libri delle torri", che sono i resoconti particolareggiati delle visite ispettive. Ad esempio il libro della visita fatta alle fortezze della spiaggia romana da parte di Giovanni Maria Fabrici, capo bombardiere di Castel Sant'Angelo, per incarico del tesoriere generale Bartolomeo Cesi, contiene le disposizioni date nel 1592 per i tiri di artiglieria, la loro con-

tabilità quotidiana, le ispezioni fatte da Terracina a Corneto tra il 1591 e il 1593 e perfino i disegni dei pezzi di artiglieria e della loro disposizione in alcune torri, come Ostia, Fiumicino, San Michele.

Al di là della legislazione e della computisteria, oltre ai problemi di amministrazione delle armi, degli utensili e dei materiali in dotazione e a quelli del vettovagliamento, bisognava fare i conti con la più prosaica realtà sociale e ambientale e soprattutto con il materiale umano, che non era dei migliori.

Il chirografo di Paolo V del 6 marzo 1613 è emblematico della effettiva situazione della disciplina nelle torri:

«Avendo inteso che nelle castellanie e torri che sono nella spiaggia della marina da Corneto a Terracina, li castellani di esse non risiedono ne meno ritengono il numero intero de' soldati, per i quali gli sono pagati li stipendi e provisioni, da che ne risultano molti danni e pregiudizi, e volendo noi che dette castellanie e torri siano in ogni modo riguardate e custodite bene ... con l'intero numero di soldati ordinario e costituito... ordiniamo che tutti e singoli castellani e custodi di dette castellanie e torri debbano resedere e servire personalmente per loro stessi e non per sostituti in dette castellanie e torri e ritenere in esse continuamente l'intero numero di soldati».

Il chirografo di Paolo V continua prevedendo per gli inadempienti la perdita dell'ufficio e della paga, obbligando i torrieri «prima che pigliano il possesso, di render buon conto di tutte le armi e munizioni che gli si consegneranno» e intimando al tesoriere generale e ai suoi successori, cui è indirizzato il provvedimento, di farlo osservare «pena la nostra indignazione e di scomunica, di non poter essere assoluti che da noi medesimi».

Come si vede, numerosi erano gli abusi e le irregolarità ed era già presente la piaga dell'assenteismo: i torrieri e i loro soldati, infatti, si facevano spesso sostituire da persone che, specialmen-

te in estate, per evitare la malaria si allontanavano. Inoltre, data la scarsa e talora incerta retribuzione, costoro praticavano attività illecite come il contrabbando e la cosiddetta pesca a doppio o a coppia, ovvero con una sola rete unita a due barche.

Con il procedere del secolo XVII si riscontra, accanto ai responsabili militari, la presenza sempre più incisiva di funzionari tecnico-professionali e di ufficiali camerali, ingegneri e architetti cui si affiancano collaboratori e maestranze qualificate, come misuratori e capomastri, che vedono riconosciuto il loro ruolo nel buon governo del sistema difensivo costiero.

Le relazioni degli ispettori alla spiaggia e alle torri sono una documentazione importante e significativa poiché danno periodicamente un quadro completo dello stato della difesa costiera. Particolarmente interessanti sono quelle di Giulio Cesare Grillo, che tra il 1616 e il 1624 ricoprì le cariche militari e civili di provveditore generale delle fortezze di mare e di terra e di commissario pagatore della Reverenda Camera apostolica e, dopo aver avuto col grado di capitano, il comando della galera Bastiana fu provveditore della flotta e poi provveditore generale dell'armamento, sino alla morte, nel 1643.

Fra le principali relazioni ispettive sullo stato della costa va segnalato il *Viaggio et Osservazioni in esso dell'Eccel.mo Sig. don Mario Chigi Generale di Santa Chiesa da Roma a Civitavecchia l'anno 1658*⁸, nel quale è evidente il ruolo fondamentale della piazzaforte di Civitavecchia, dalla cui fortezza dipendono i castelli di Santa Severa e di Santa Marinella e le torri Chiaruccia e di Capo Linaro, di cui vengono minuziosamente descritti gli armamenti e le potenzialità difensive. Molto positivo il giudizio espresso sul Forte di Civitavecchia:

«Mi portai a vedere ogni minutia nella Fortezza, che fra l'uno, e

⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi*, E.III, 65.

l'altro sito si frappone, e trovai esser custodita con tanta puntualità e pulitia da Demetrio Guidalotti, le cui qualità sono notissime alla santità Vostra, ch'io per me certo confesso, che il tratto, e le buone maniere di questo soggetto mi hanno reso per sempre parziale al merito della sua compitezza. È questa Fortezza in forma quadrangolare, con quattro Torrioni, e Maschio nel prospetto verso Ponente a guisa di Piattaforma, edificata in mare nel sinistro Angolo del Porto, più per sicurezza di questo, che difesa de Nemici in caso di bisogno. Fu la med.a Fortezza con architettura non men vaga, che ben regolata, e maestosa qualità di Fabrica, principiata in tempo di Giulio secondo dal chiaro, e celebre ingegnio del famoso Michelangelo Buonarota, e da questo istesso poi anco terminata nel Pontificato di Paolo terzo».

Altre osservazioni riguardano «la quantità, e qualità de Cannoni, e d'altri Bellici instrumenti inferiori trovati nella Fortezza, e fortificationi» di tutta la piazza, riservandosi tuttavia l'autore per gli aspetti più segreti e delicati di riferire verbalmente, come dice egli stesso, affidandosi piuttosto alla «chiarezza della viva voce, che all'oscurità della penna».

Degna di nota è in questo contesto militare la presenza del misuratore della Camera apostolica Marco Antonio De Rossi, del capomastro muratore del porto e della terra di Civitavecchia Giovanni Viglioni, e dell'ingegnere Giulio Cerruti. In particolare quest'ultimo è un personaggio interessante per la doppia professionalità e qualificazione sia militare che civile. Infatti Giulio Cerruti, al tempo stesso colonnello e ingegnere della Reverenda Camera, compì numerosi lavori di architettura militare e fu incaricato della costruzione della torre di Foceverde. Nel 1668 egli ne preparò il progetto, secondo quanto richiesto, «a similitudine di quella di Fiumicino appena fatta», ovvero la Torre Alessandrina costruita intorno al 1660 sotto Alessandro VII.

Al principio del Settecento, sotto Clemente XI, sono da se-

gnalare le precise e chiare relazioni del capitano Leonardo Forlini, visitatore e provveditore delle fortezze e torri della spiaggia romana. Nell'Archivio di Stato di Roma si trova, fra l'altro, una dettagliata informativa del 1708 che venne presentata a monsignor Marini, contemporaneamente *auditor Camerae* e pro tesoriere generale. In questa *Notizia* viene dato conto delle «armi in esse esistenti e colla disposizione e ripartimento da farsi de soldati a cavallo in caso si dovesse scorrere».

Il 17 marzo 1729 il commissario generale del mare e tesoriere generale Nicolò Negrone pubblicò un editto con puntuali istruzioni per castellani e torrieri delle «fortezze, porti marittimi e torri situate sulla spiaggia del mare» e per richiamarli all'osservanza dei bandi generali e al rispetto della disciplina militare onde «praticare un'esatta vigilanza specialmente per li sospetti de bastimenti nemici di Santa Fede». Ma meno di quindici anni dopo furono necessari nuovi interventi sanzionatori. Il 21 novembre 1743 monsignor Giovanni Francesco Banchieri, commissario generale del mare emanò infatti un editto per reprimere gli abusi e le irregolarità nel governo delle torri, rilevando fra l'altro che i baroni proprietari di torri non spendevano per i soldati l'intera somma appositamente assegnata loro dalla Camera apostolica; che in esse si tenevano “bettole”, “biscazze” e giuochi proibiti, si facevano contrabbandi, si vendevano perfino polveri e munizioni e si prestavano armi:

«Essendoci pervenuto a notizia che molti torrieri del Littoral Ecclesiastico, tanto nel Mediterraneo che nell'Adriatico, non solo trascurino la loro personale residenza in esse torri, ma che inoltre ritenghino a supplire le loro veci uomini affatto incapaci alla custodia delle medesime et ai buoni servigi del Prencipe, con assegnargli tenuissime paghe, che non bastando per il loro congruo mantenimento li obligano quasi per necessità a vendere le polveri e munizioni consegnateli per la difesa del detto littorale, e molte volte

anche ad abbandonare le dette torri per andarsi a procacciare il vitto quotidiano, come pure a ritenere specie di bettole e biscazze, et a dar ricetta ai malviventi nelle dette torri, con sommo disdoro del Principato, ed in gravissimo pregiudizio di quell'assiduo servizio che detti comandanti sono obligati di prestare alla Santa Sede, da cui sono largamente e puntualmente stipendiati di mese in mese...».

Insomma le guarnigioni si arrangiavano e arrotondavano la magra paga in diversi modi più o meno discutibili. Nella torre della Chiaruccia o di Capo Linaro i soldati tenevano uno spaccio di vino, e alla Graticciara vendevano i giunchi raccolti nelle vicinanze. Tali commerci erano frequenti e si trovano denunciati sino alla fine del Settecento. In un incartamento inviato dalla fortezza di Civitavecchia al cardinale Ruffo nel 1788 si denuncia che «il nuovo comandante di Palo ha riaperto il solito abusivo spaccio di vino, con grave pregiudizio dell'oste e rispettivamente del Monte de Baroni e contro gli ordini di mons. Tesoriere medesimo; ad una tal violazione si aggiungono le minacce fatte dal comandante all'oste di bastonarlo se mai venisse in fortezza, ond'egli non si può più accostare né tantomeno occorrendogli di parlare al ministro»⁹.

Benedetto XIV, con il *motu proprio* del 15 settembre 1753, promulgò il primo regolamento sistematico relativo alla custodia delle torri, nel quale, fra l'altro, disponeva che cessando i torrieri nelle varie torri si stabilisse in ciascuna di esse un presidio di tre soldati, dei quali uno avrebbe fatto da capo, inviati tutti dalla fortezza di Civitavecchia per quello scopo aumentata di personale, e da rinnovarsi ogni anno. Il commissario del mare poteva anche, di sua iniziativa, giubilare ovvero mettere in pensione i torrieri con la solita paga mensile, detratto lo stipendio di due soldati.

⁹ ASR, *Camerale III*, b. 834.

L'11 aprile 1770, il commissario del mare monsignor Mariscotti con un editto rilevava e proibiva un altro abuso, quello di sparare dalle torri, con spreco di polvere, per salutare personaggi famosi o nelle festività, ribadendo che i mortaletti e le fumate dovevano servire soltanto al fine di rispondere alle torri vicine o per avvertirle di bastimenti in pericolo, per richiamare all'obbedienza bastimenti sospetti o per farli allontanare se avessero tentato sbarchi. Le torri non appartenevano alla categoria delle fortezze e non potevano fare saluti con le bocche da fuoco di cui erano armate: solo per le galere era dovuto il tiro di cannone. Compito precipuo era la difesa del litorale contro ogni incursione, per cui in presenza di naviglio nemico si dovevano sparare due mortaletti. Così per esempio nel maggio 1748 la torre di Palidoro, avvistata una galeotta barbaresca, aveva allertato il sistema delle torri vicine, richiamando la flotta pontificia, che si impadronì facilmente della nave.

Nello stesso anno 1770 il marchese De Rossi, che era stato nominato ispettore del litorale dello Stato Ecclesiastico già al tempo di Clemente XIII, presentò al segretario di Stato Torregiani (*nomina sunt omina*) una particolareggiata relazione sulla difesa costiera, con annesso un progetto comprendente un regolamento per le torri, l'armamento delle galere e navi e la guarnigione di Civitavecchia, e proponendo altresì la costituzione di un battaglione di marina. Qualche tempo dopo, poiché il progetto non si era potuto attuare, il De Rossi ne presentò un altro «più facile ad eseguirsi dal quale la sicurezza e custodia delle torri, si persuade, ne risulterebbe».

Nelle sue riflessioni il De Rossi notava anzitutto che: «La spiaggia è mal custodita ed è sempre stata per lo passato. Il provvedere le torri di torriere contribuisce moltissimo all'esser quelle lasciate in abbandono nell'estate a causa dell'aria nociva, tempo però più necessario di diligenti osservazioni, per non esporsi facilmente i Corsari nello inverno per la difficoltà di approdare

alla nostra spiaggia la quale per esser sottile suol essere pericolosa». Diveniva essenziale applicare quanto già disposto da Benedetto XIV e solo parzialmente attuato, cioè destinare in ogni torre soldati regolari incorporati alla fortezza di Civitavecchia, da far mutare ogni anno a primavera con altri della stessa fortezza trasportati in sede da una galera, accompagnati da un ufficiale di quella guarnigione, alla cui presenza si effettuasse il passaggio di consegne e con la sottoscrizione dell'inventario dell'artiglieria, munizioni e armi, registrando ogni mancanza. Di volta in volta questi inventari avrebbero dovuto essere consegnati al castellano di Civitavecchia per la trasmissione alla Segreteria del mare a Roma.

Si dovevano porre poi le diciassette torri di levante (da Ostia alla Torre Gregoriana) sotto la giurisdizione del castellano di Anzio e le undici torri di ponente sotto quella del castellano di Civitavecchia. Si suggeriva inoltre l'abolizione della carica di ispettore della spiaggia romana, trasferendo il compito ai suddetti castellani e facendo sì che, ripartendo fra varie persone la paga di 240 scudi che spettava all'ispettore, vi fossero complessivamente tre ispezioni l'anno: da parte dell'architetto deputato, dell'ufficiale del distaccamento e dei castellani.

Clemente XIV recepì i suggerimenti, e il 30 maggio 1772, con *motu proprio* emanò un *Piano per l'Armamento delle Torri della spiaggia romana* e il successivo *Regolamento per la custodia delle torri* del 27 novembre 1772.

Il significato di questa nuova operazione normativa è ben espresso nella lettera, sempre del 27 novembre 1772, del segretario di Stato al tesoriere generale:

«Perché Mons. Tesoriere Generale resti inteso delle nuove provvidenze, che è piaciuto a N. S. di prendere pel migliore regolamento e per la più sicura custodia delle torri del Mediterraneo onde si ottenga più facilmente il fine per cui sono state fondate, che

è quello della pubblica salute e della sicurezza non meno dei popoli che dell'interesse Camerale, gli si rimette qui annessa una copia autentica del moto proprio di sua Santità, ed acciocchè sia pure preventivamente informato delle disposizioni che si danno gli esecutori delle Pontificie determinazioni, gli si aggiunge che nel farsi tenere a Mons. Commissario del Mare un esemplare del medesimo moto proprio, gli si insinua che ripigliando l'esercizio della piena autorità sulla castellania di Porto d'Anzo e su tutte le torri marittime senza ritardo, cominci a trattare la giubilazione degli antichi torrieri in quel modo nel quale intende Sua Beatitudine accordarla e con quella parte di soldo che potranno meritare la lunghezza del loro servizio o altre circostanze che l'equità non permetta di trascurare; che ne formi un piano e lo comunichino al sig. Card. Segretario di Stato, onde possa riportarne l'approvazione pontificia, il qual piano quando resterà fatto si farà pure tenere a mons. Tesoriere Generale. Perché poi prima di far passare effettivamente i soldati alle torri, si rende necessario dopo i materiali risarcimenti che a queste possano occorrere di fornirle di letti, e degli utensili per comodo de' soldati, ed inoltre dell'arme, dell'artiglierie, e delle munizioni, perciò s'inculca a mons. Commissario di disporre che i Castellani delle due fortezze di Civitavecchia e d'Anzo, ai quali resta appoggiata la soprintendenza immediata delle torri in due separati dipartimenti insieme con l'architetto camerale per questa prima volta anticipi ora colla possibile sollicitudine quella visita che dovrebbe farsi nel marzo venturo, come si farà poi sempre in appresso per osservare quali riatamenti occorra subito fare e di quali attrezzi armi e munizioni vi sia in ognuna bisogno, e che di tutto facciano passar nota a Mons. Commissario onde possa ordinare che gli uni siano eseguiti e le altre cose fornite. E quando tutto sia preparato dovrà mons. Tesoriere far sentire ai due castellani che arrolino gli uomini che dovranno esser collocati in guardia alle torri, che si dia al capo di essi con inventario che dovrà poi passare alla Computisteria gene-

rale la consegna di tutte le robe delle quali ogni Capo dovrà rispondere, e che sia adempito il di più che in esso moto proprio pontificio è stato determinato e dal giorno della collocazione de' soldati dovrà cessare la paga antica ai vecchi Torrieri, a cominciare la nuova di giubilazione e il soldo ai nuovi soldati. Rispetto al marchese de' Rossi, già ispettore delle torri marittime, come sua Santità gli ha fatto merito della premura che ha avuta di rilevare i difetti del primiero sistema, e di proporre i rimedi pel nuovo, a comodo del quale ha di più offerta la dimissione della sua carica, così Sua Beatitudine nell' accettarla con lode e gradimento del di lui zelo, ha ordinato che gli sia continuato il soldo a tutto il prossimo dicembre».

In tale periodo la Camera apostolica portò la spesa sostenuta per la custodia delle torri da 3092,40 scudi a 3710,40 scudi l'anno. Specifici regolamenti furono pure predisposti «per le mute annuali de' capi e dei soldati che si distaccano a guarnire le torri» come quelli del porto d'Anzio e della fortezza di Civitavecchia.

Il 1° giugno 1775 furono emanate le *Ordinanze pei soldati delle torri del Mediterraneo* pubblicate dal segretario di Stato cardinale Lazzaro Opizio Pallavicini. Ma non bastavano editti e ispezioni a mettere ordine e disciplina nell'organizzazione della difesa costiera.

Ancora nel 1789 Guido Lante, castellano di Civitavecchia, a proposito della visita da lui compiuta durante il novembre 1789 nelle torri della sua giurisdizione, lamenta: «Ho ritrovato alcuni soldati che non avendo l'uniforme bianca indossano giornalmente la nuova montura verde, che anderà a rovinarsi se continueranno a farne questo sciatto. Trovo tutti i fucili arrugginiti in maniera che mi paiono quasi inservibili, onde sempre più mi confermo nella mia opinione che i fucili delle torri dovrebbero essere inverniciati, come sono quelli delle galere».

Da quella visita scaturì una dettagliatissima relazione conservata nell'Archivio di Stato di Roma:

«Descrizione dello stato attuale di tutte le Torri del Littorale Pontificio sul Mediterraneo, con indicazione dell'Accrescimenti, e riduzioni, che debbono farsi nelle medesime, affine di potervi collocare un maggior Numero de' Soldati, siccome si rileva dalle rispettive Piante alla medesima Descrizione annesse. La Spesa, che si accenna nei seguenti Fogli, riguarda soltanto li divisati accrescimenti, e riduzioni, poicchè per quello concernono le Riparazioni, e risarcimenti necessarj, se n'è formata la solita Descrizione separata, ed Analoga alla Visita Annuale»¹⁰.

A seguire fu preparato un *Piano per la Custodia dette Torri del Mediterraneo*, del 1790. La promozione di opere per l'adeguamento delle torri e fortezze e la messa a punto di un nuovo regolamento di gestione, testimoniano la volontà di ottimizzare il controllo e la difesa del litorale, affidandoli a guarnigioni più consistenti e fornite di più efficaci armamenti.

Durante il pontificato di Pio VI, per la migliore riorganizzazione militare dello Stato Ecclesiastico, venne richiesto il parere di generali e ingegneri esteri con esperienza di vari eserciti. Fra gli altri problemi, fondamentale era quello della sistemazione delle fortificazioni dello Stato e in particolare di quelle marittime. Nel 1792 il capitano don Ferdinando Ruberti, ingegnere di S. M. Siciliana, presentò i suoi progetti per la difesa della città di Civitavecchia, dove furono sostituite le batterie per consentire ai pezzi più ampio raggio di azione. Il 9 ottobre 1793 venne presentato alla Sacra Congregazione di Stato da Giovambattista Bianchi d'Adda, maggiore di piazza del Regio Imperiale Castel-

¹⁰ ASR, *Computisteria generale della Camera Apostolica, Giustificazioni del Libro Mastro delle Soldatesche*, anno 1790, n. 513.

lo di Milano un *Progetto di costruzioni di fabbrica e di nuovi lavori di terra pel miglioramento delle fortificazioni di Civitavecchia*, nel quale si consideravano i vari aspetti della difesa da organizzare e si invitava a rafforzare le artiglierie, a costruire lungo la costa piccoli posti fortificati, ed a predisporre ripari e varie altre opere. In particolare si osservava:

«Civitavecchia può meritamente riguardarsi come una fortezza di grandissima importanza per garentire Roma contro le intraprese di un nemico, che avendo una forza marittima, si prefiggesse l'intento di porre a sacco e di devastare questa opulenta e insigne Capitale. Ridotte che egli avesse una volta in poter suo le fortificazioni e il porto di Civitavecchia, verrebbe egli ad avere un sicuro stabilimento sul Littorale Pontificio, che rendendolo padrone di tutto il territorio adiacente, e somministrandogli ogni sorta di mezzi di offesa, non meno che una libera comunicazione col mare lo porrebbe in istato di felicemente effettuare in poco tempo la meditata intrapresa... Ogni qualvolta si volesse pur supporre, che l'inimico non sia giammai per azzardare uno sbarco per tentare un tal sopravvenimento qual'è l'ora da me accennato (assalire direttamente Civitavecchia), attesi i pericoli dell'intrapresa, e le difficoltà di riuscirne (difficoltà di cui io non sono niente persuaso) non mancherebbero ciò non di meno all'inimico altri mezzi più sicuri onde venire a capo al suo disegno. Egli è da riflettere che lungo la spiaggia trovansi diversi scali ove possono toccar Lido de Bastimenti di trasporto, e delle Lance Cannoniere... Ma la spiaggia pontificia non è poi la sola, che offra al nemico i mezzi di uno sbarco, e quelli di tentare un attacco contro di questa importante piazza marittima. Ei potrebbe eziandio sbarcare nel Porto di Talamone, e impadronirsi della fortezza di Orbetello negli Stati de' Presidi per muovere di là verso Civitavecchia».

Alla fine il fattore uomo veniva tuttavia riconosciuto come il

più importante: «un comandante intelligente saprà all'occasione preparare nuovi ostacoli da superarsi in un attacco, ed impegnare moltissimi altri mezzi di resistenza che l'arte suggerisce, e per cui potrà all'uopo consultare qualcuna delle eccellenti opere, che ne trattano, senza che sia mestiere di qui tesserne una enciclopedica descrizione fuori di proposito».

Nell'Archivio di Stato di Roma sono ampiamente documentati i lavori di ampliamento delle fortificazione ed equipaggiamento del porto realizzati fra il 1792 ed il 1794 con la supervisione del maggiore Bianchi D'Adda. Per la nuova fortificazione, scrive il Guglielmotti, fu anche coniata una medaglia con la scritta *Pius VI P.M. An. XIX Centumcellae portu instaurato arce munita e con la figura della città fra gli emblemi della marina e della milizia*¹¹.

In conclusione ricordiamo che la miglior riprova dell'efficienza delle fortificazioni di Civitavecchia venne durante la giacobina repubblica romana, quando «la popolazione impadronitasi tosto delle armi, della Fortezza e di tutti i posti armati, risolvette di eleggersi vari deputati per trattare delle convenzioni colla Repubblica Romana, ripudiando sempre i Francesi, che a costo ancora della vita non si volevano più ricevere» e, assediata dai francesi, ne respinse diversi attacchi e resistette sino al 5 marzo 1799, accettando alla fine il ritorno del governo repubblicano a precise condizioni e con l'onore delle armi¹².

¹¹ A. GUGLIELMOTTI, *op. cit.*, vol. IX, p. 298; vol. X, *Atlante delle cento tavole*, p. 131, fig. 33.

¹² Cfr. D. TAMBLÉ, *Civitavecchia giacobina*, in *Archivi e Cultura*, n.s., XXI-XXII (1988-1989), pp. 51-67; ID., *Un caso di autarchia: Civitavecchia fra giacobinismo e insorgenza*, Atti del convegno di studi *Centralismo e particolarismo: l'esperienza della Repubblica Romana (1798-99)*, 14-16 aprile 1999.

Un libro prezioso e poco conosciuto di Pompeo Spinetti

PAOLO TOURNON



Nel 1914 l'agronomo Pompeo Spinetti, Ispettore del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, pubblicò, verosimilmente in un numero limitato di copie, "La Nuova carta dell'Agro Romano al 75.000 – Elenchi delle Tenute e dei Proprietari – Roma, Tipografia Nazionale di G. Bertero, 1914".

La copia dell'opera in mio possesso non è provveduta di carta, che peraltro ho potuto osservare nella pregevole opera di Amato Pietro Frutaz, *Le carte del Lazio – vol. III – Roma 1972*.

Pompeo Spinetti, pubblicò la carta nel 1913, basandosi sugli elaborati dell'Istituto Geografico Militare e nell'anno seguente il libro, di ben 127 pagine, cui si riferiscono le presenti note.

Nella bella prefazione l'autore ricorda, fra le altre, la nota opera di Nicola Maria Nicolai, "sulle campagne e sull'annona di Roma", stampata nel 1803 e la "stupenda carta ordinata dal cardinale Bofondi" (Giuseppe Bofondi, nato a Forlì il 24 ottobre 1795, Presidente del Censo) "pubblicata nel 1862 in nove fogli a scala 1:80000".

Sottolinea poi le difficoltà create, per una definizione precisa del territorio, dalle "vendite, permutate, successioni, arrotondamenti di confine, frazionamento di tenute". In più la carta ha messo in rilievo il limite della zona "soggetta al bonificamento obbligatorio, quale venne stabilita dalla legge del 13 dicembre 1903".

Ma il merito principale dell'opera è la puntigliosa ricostru-

zione alfabetica delle tenute e pediche, che inizia con Acquabollicante del principe Filippo del Drago, di ettari 94 e are 37, e termina con Vittorie o Casal Vecchio di Marianna Ferri in Serafini, di ettari 309. Inclusive le otto tenute, poste in appendice, Spinetti indica la superficie delle quattrocentosettantatre tenute e pediche in ettari 188.295.

Nel riassunto finale l'autore così precisa: a) superficie della città di Roma, ettari 5.066 e are 50; b) superficie di strade, ferrovie, relitti stradali ecc., ettari 5.657; c) superficie del Suburbio, ettari 4.606 e are 50; d) superficie delle tenute o pediche, ettari 188.295. Superficie totale dell'Agro Romano ettari 203.525. In un elenco dei Comuni del Regno del 1929 trovo la superficie totale del Comune di Roma segnata in ettari 209.412.

La differenza non è grande, e si può supporre sia frutto di rettifiche di confine con i comuni limitrofi.

Spinetti nella prefazione spiega i criteri seguiti per "dare un nome alle tenute di nuova formazione", generalmente specificando l'antico vocabolo con il cognome del nuovo proprietario.

Ancora più prezioso, come si è detto, è l'elenco dei proprietari che segue quello dedicato alle tenute e pediche.

E il frutto di tale lettura è la constatazione che dopo tanti anni seguiti al 20 settembre 1870, dopo la conseguente abolizione dei feudi, cui, nella maggioranza dei casi, le grandi proprietà erano soggette, dopo la applicazione delle leggi eversive dell'asse ecclesiastico nella parte residua del dominio papale, non molto era cambiato nell'assetto della proprietà fondiaria.

Le grandi famiglie della nobiltà romana ancora primeggiavano. Sei famiglie del ceto nobile romano, Sforza Cesarini, Torlonia, Borghese, Rospigliosi, Grazioli, Aldobrandini, da sole erano proprietarie di ben 48.526 ettari.

In particolare la duchessa Maria Sforza Cesarini n. Torlonia aveva portato in casa Sforza Cesarini ettari 11.132 (principali tenute: Campo di Carne e Tor San Lorenzo), mentre Umberto

Sforza Cesarini con Bon Riposo e Casal della Mandria era proprietario di 1.589 ettari.

Il solo Giovanni Torlonia (1873-1938), figlio della figlia del notissimo Alessandro, era proprietario di ben 8.718 ettari; principali tenute Porto, di ettari 3.331, (cui il principe Giovanni dedicò immensi capitali per una intensiva bonifica e per lavori al Lago di Traiano), Roma Vecchia (primo "feudo" di casa Torlonia), di ettari 1.936, e Cecchina, già di casa Lepri, di ettari 721.

A Carlo, fratello di Giovanni Torlonia, spettavano ettari 1.676 (principali tenute Tor Pagnotta di ettari 325, già di casa Lepri, e Terricoli di ettari 432).

Alla sorella di Giovanni e di Carlo, Teresa Gerini Torlonia, spettavano ettari 1.009.

Maria Sforza Cesarini, Giovanni e Carlo Torlonia, Teresa Gerini, fratelli e sorelle, erano figli di Giulio dei principi Borghese, genero del principe Alessandro Torlonia e diventato Torlonia mediante un decreto di Vittorio Emanuele II.

Ai Rospigliosi spettavano ettari 6.239; principali tenute Maccarese, di ettari 4.718, e Tragliatella Rospigliosi, di ettari 1.151.

I Borghese, nonostante le gravi perdite del quinquennio 1890-1895, che il principe Paolo aveva subito a causa della crisi edilizia, erano ancora proprietari di ettari 6.742; principali tenute erano Castel Campanile, di ettari 1.008, Pantano Vecchio, di ettari 1.143 (cui si aggiungevano altri 910 ettari in territorio di Montecompati) e Pantano Nuovo di ettari 754.

I due Pantani erano stati riscattati da Anna Maria De Ferrari, moglie di Scipione, di ricca famiglia genovese. Scipione era il figlio primogenito di Paolo.

Castel Campanile era stato riportato in casa Borghese da Francesca Salviati, moglie del duca di Bomarzo Francesco.

Seguivano poi i Pallavicini, i Doria Pamphili, i Boncompagni Ludovisi, i Chigi, i Patrizi e altre cospicue famiglie.

Né mancava il Re d'Italia Vittorio Emanuele III, proprietario

di Capocotta, di Campo Bufalano e Cannucceto; queste tenute erano state acquistate da Umberto I.

Capocotta gli era stata venduta il 15 gennaio 1892 dal principe Paolo Borghese per lire 600.000. L'estensione era di ettari 1.060 e are 76. Si trattava di terreni di reddito pressoché nullo; i seminativi coprivano una parte minima della superficie; il resto era macchia; probabilmente l'acquisto fu fatto per scopi venatori; l'atto fu ricevuto dal notaio Buttaoni.

Campo Bufalano, di ettari 458, fu venduto a Re Umberto il 28 Febbraio 1898 dal principe Oberto Pallavicini, figlio del Sindaco di Roma principe Francesco, per lire 300.000. Era una parte della estesissima tenuta di Decima, di casa Pallavicini, che nel 1914 misurava ancora ettari 1.817. Il Re era già affittuario di Campo Bufalano "per solo uso di Pascolo e di Caccia". L'atto fu ricevuto dal notaio Adriano Bosi, che era il "Notaio Patrimoniale" della Real Casa.

Il terzo acquisto del Re Umberto si riferì alla parte della grande tenuta di Castelromano, denominata Cannucceto, di ettari 201.

Fu venduta al Re dal Monte Carafa, proprietario della grande tenuta venduta da casa Sacchetti nel 1729 al celebre cardinale Giulio Alberoni.

Il Monte Carafa era una prelatura istituita dal cardinale Pier Luigi Carafa con testamento pubblicato il 15 dicembre 1755.

Castelromano era stato venduto a Vincenzo Tanlongo, del vivente Bernardo, in danno di Propaganda Fide, il 3 Febbraio 1881, ma dopo pochi giorni Tanlongo l'aveva rivenduta al Monte Carafa.

Cannucceto, come Capocotta e Campo Bufalano, era "macchioso". Il prezzo fu di lire 102.000 e l'atto fu ricevuto dal notaio Adriano Bosi.

Castelromano nel 1914 spettava ancora al Monte Carafa ed aveva l'estensione di ettari 1.073.

Con le tre tenute predette Umberto I si assicurò un terreno privato di caccia, che andava ad aggiungersi alla immensa tenu-

ta demaniale di Castelporziano, di ettari 4.657 (compresa Trafussa e Trafusina), che il Governo aveva acquistato dal duca Pio Grazioli, perché Casa Reale avesse a disposizione un amplissimo tenimento per scopi venatori.

Tra i grandi proprietari non mancavano i figli di Menotti Garibaldi, Anita, Rosita, Gemma, Giuseppina e Giuseppe, proprietari della tenuta di Carano di ettari 703.

A Menotti Garibaldi (1840-1903) era stata concessa in enfiteusi perpetua per l'annuo canone di lire 46.000 la grande tenuta di Carano nell'asta pubblica del 9 dicembre 1874, in danno dei Canonici di San Pietro.

Debbo queste notizie alla benemerita ricerca di Bernardino Tofani, relativa al territorio di Aprilia, Comune creato con decreto del 25 aprile 1936, con cui furono tolti al Comune di Roma ben 17.774 ettari.

Aprilia venne a far parte della nuova provincia di Littoria poi Latina, creata con decreto 4 ottobre 1934.

Tofani nel suo volume *Dalla Domus Cultra Formias a Campoverde - Dodici secoli di storia*, stampato nel 1997, offre una cospicua messe di notizie relative al territorio di Aprilia; in particolare illustra la tenuta di Campomorto, la più grande dell'Agro, quando comprendeva Campomorto nuovo, Torre del Padiglione, Carano con Castelperfetto, per complessivi ettari 8.618, spettante ai Canonici di San Pietro.

La tenuta di Campomorto fu divisa in tre lotti dalla Giunta Liquidatrice dell'Asse Ecclesiastico in forza della nota legge eversiva dello stesso, poi attuata nella residua parte dello Stato Pontificio a norma della legge 19 giugno 1872.

Di Carano si è detto sopra.

Campomorto nuovo, recentemente appellato Campo Verde, di ettari 2.596, fu aggiudicato all'armentario Achille Gori Mazoleni per lire 1.999.000. Furono accese ben ventisette candele per arrivare alla assegnazione.

Il nipote ex filio di Achille, conte Mario Gori Mazzoleni (titolo comitale conseguito nel 1917) con separate vendite nel 1921 e nel 1931 alienò l'intera tenuta.

Non mancano, nella benemerita opera di B. Tofani, ulteriori notizie sulle altre due grandi tenute del territorio di Aprilia.

Torre del Padiglione, di ettari 3.366, aggiudicata a Davide Montani il 3 agosto 1874 per lire 1.401.000, fu dal Montani venduta a Emilio Massimo, duca di Rignano, nel 1882 per lire 1.300.000; seguirono altre compravendite; nel 1906 il duca Massimo (+ 1907) vendette la tenuta all'Istituto Fondi Rustici; nel 1919 questo Istituto vendette all'industriale biellese Felice Trossi la tenuta, e il figlio Carlo Felice realizzò insieme con la madre Clementina Trossi Sella, nipote di Quintino, imponenti opere di bonifica con costi elevatissimi.

Carano non restò a lungo nel patrimonio Garibaldi. Nel 1925 Giuseppe fu Menotti Garibaldi vendette all'on. Giuseppe Fiammingo circa un quinto della tenuta; la residua parte fu poi espropriata a favore dell'Opera Nazionale per i Combattenti in applicazione della legge cosiddetta della Bonifica Integrale, promulgata il 24 dicembre 1928.

Se tutta la superficie dell'Agro fosse stata indagata con l'attenzione e con le analitiche ricerche curate da Bernardino Tofani, oggi avremmo un quadro di grande utilità per capire la profonda trasformazione dell'Agro stesso.

Manca un'opera complessiva che dia conto del profilo fondiario dell'Agro creato dagli eventi legislativi e patrimoniali degli ultimi decenni.

* * *

L'opera benemerita di Pompeo Spinetti deve essere integrata, per chi vuole intendere pienamente il profilo storico-economico dell'Agro Romano, dalla notissima opera di Giuseppe Tomas-

setti *La campagna romana antica, medioevale e moderna*, nuovamente pubblicata a Firenze dall'editore Olschki nel 1979, con molte aggiunte dovute a Luisa Chiumenti e Fernando Bilancia.

È noto che Tomassetti curò in modo particolare l'aspetto feudale, storico, archeologico dell'Agro, e il suo sistema viario, fornendo solo in modo episodico notizie sulle superfici e sui proprietari.

Spinetti fotografa una realtà fondiaria, che solo pochi anni dopo, per l'inasprirsi delle imposte di successione, per la imposta straordinaria patrimoniale che seguì la guerra 1915-1918, e per la progressiva applicazione delle leggi di bonifica del 13 dicembre 1903 e del 24 dicembre 1928 cambiò completamente. Dopo la guerra 1940-1945 la riforma fondiaria creò ulteriori frammentazioni. Oggi molti ecologi ed economisti criticano tali frammentazioni, certamente negative per una conduzione razionale dei fondi e comunque non proporzionate alla perdita di tanti valori culturali.

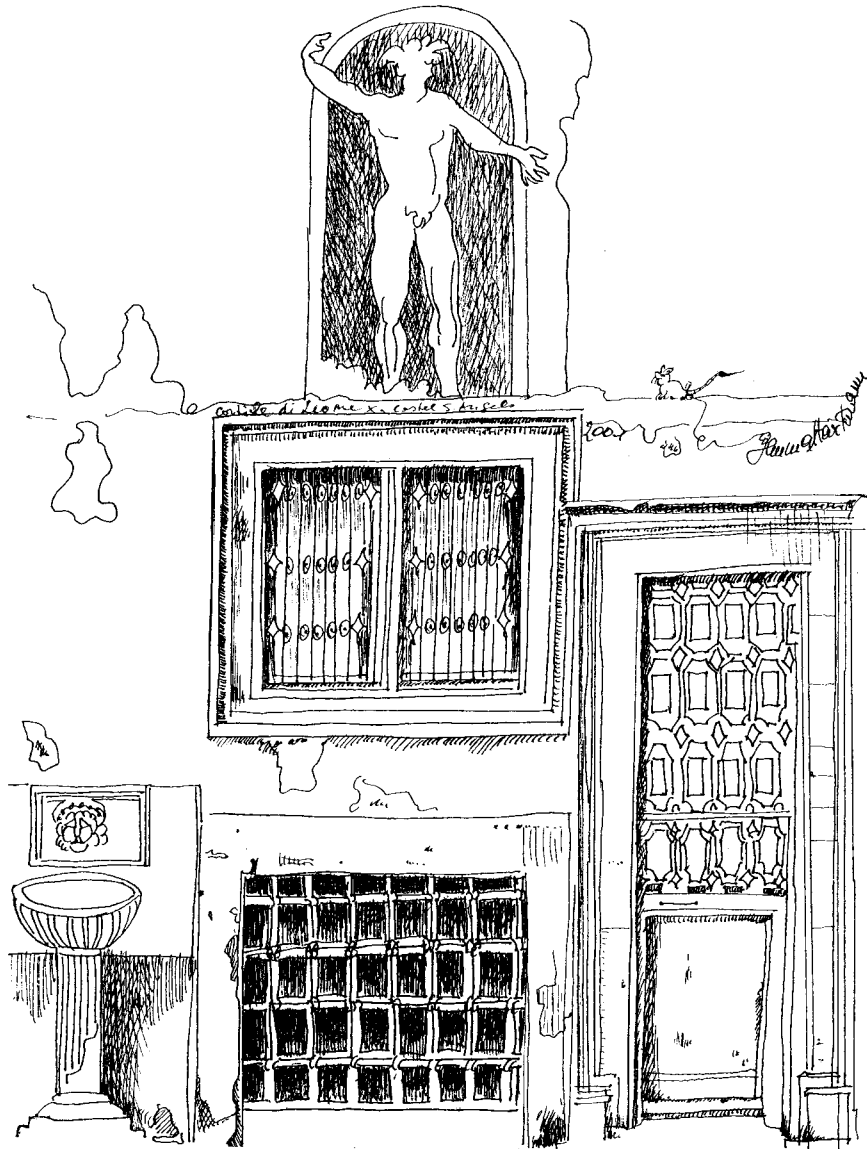
Indubbiamente la realtà del paesaggio dell'Agro, che colpì nel tempo tanti viaggiatori, scrittori, poeti, pittori, e conservò nei secoli testimonianze archeologiche di enorme importanza, è quasi totalmente distrutta.

E si rimpiange che sia mancata una protezione lungimirante della singolarità fondiaria, artistica, archeologica, paesaggistica dell'Agro, unica in Italia e ben rara nell'intera Europa.



Federigo Tozzi in via del Gesù

MARIO VERDONE



È stata apposta in Via del Gesù n. 62 dal Comune e dalla Associazione Senesi e Grossetani a Roma, alla presenza degli associati, dei familiari, di scrittori e intellettuali, e delle autorità capoline nonché della provincia toscana, una lapide per ricordare la dimora in cui abitò Federigo Tozzi, nato a Siena il 10 Gennaio 1883 e venuto a mancare a Roma il 21 Marzo 1920.

Il soggiorno romano dello scrittore e la sua fine sono ricordati dal commediografo Silvano Ambrogio nel dramma *Federigo Tozzi*, edito da Bulzoni a cura di Lucia Stoppini (Tipografia Grafica 2000, Città di Castello). Praticamente l'Ambrogio aveva sceneggiato nel testo teatrale in due tempi gli ultimi giorni di vita dell'autore senese, dalla eminente, singolare personalità, convintamente stimato da Luigi Pirandello, da Annie Vivanti, da G.A. Borghese.

Il lavoro dell'Ambrogio ha destato nei colleghi commediografi e nell'estensore della presente nota un particolare interesse per più motivi. Si tratta infatti di una partecipe rievocazione che è anche l'ultimo scritto per la scena di Ambrogio, già membro del Direttivo della Società Italiana Autori Drammatici (S.I.A.D.). Tra i suoi lavori e sceneggiati fu particolarmente apprezzato l'esordio di successo con *I burosauri* del 1963.

Alla figura di Federigo Tozzi lo scrivente è sensibile non solo perché legato alla sua stessa città d'origine, ma per i sentimenti che in me giovanissimo destavano le opere, a partire dalle prime prose liriche di *Bestie*, dai romanzi di *Tre Croci* e di *Il Podere*, che provocavano in me stesso marcate influenze nei



Federigo Tozzi

confronti della città descritta, Siena, del tutto giustificate. Avevo per lui grande considerazione e gratitudine anche se non potevo averlo conosciuto da vivo, pur essendo diventato amico dei familiari. M'ero interessato specialmente alla sua opera drammatica, ciò che non è sempre avvenuto presso la critica. Ricordo di aver studiato i suoi sedici scritti drammatici, tanto che pubblicai, nel secondo dopoguerra, l'inedito di *Camilla o La bottega*, passati dal figlio Glauco, sulla rivista "Sipario" (n. 43, 1949), mentre fu nel 1984 che recuperai nella mia rivista "Teatro contemporaneo" (n. 8) la sua traduzione, inedita, della *Princesse Maleine* di Maurice Maeterlinck. Venne, nel 1977, nel n. 5 di "Rivista Italiana di Drammaturgia", un altro mio articolato scritto su "Identità culturale e passione teatrale di Federigo Tozzi", dove non esitai ad avvicinare la sua esperienza negli "atti unici", che avevano colpito anche Paolo Cesarini, a quelle di Svevo, Verga, Rosso di San Secondo.

Ho rilevato in altri scritti la seduzione che aveva esercitato, nell'autore di *Tre croci*, Roma, dai ponti del Tevere a Via Margutta, il Pincio, Piazza del Popolo, Via Due Macelli, Piazza di Trevi; ma non diminuiva la sua passione per la campagna, poiché proveniva dal mondo contadino, ed ecco il suo ritorno alla terra, inforcando anche la bicicletta, dalle parti di Maccarese e Fregene o in Sabina, a Sant'Oreste e sul Soratte, con compagni di gita Orio Vergani, Ercole Drei, l'attore Alessandro Salvini, Stefano Pirandello, e il direttore del Museo di Aquileia Michele Abramovich. Stranamente, anche io frequento da anni Maccarese-Fregene e la Sabina, ma utilizzando i trenini anziché la bicicletta.

Pubblicai, in "L'Urbe" n. 2, 1970, un breve saggio su "La Roma di Federigo Tozzi", ma altri spunti mi hanno offerto, anche successivamente, i suoi diari e novelle, nonché gli inediti di *Cose e persone*, raccolti nel 1981 dal figlio Glauco nelle "Opere" edite da Vallecchi. Vi si apprende, infatti, che prima che a Via del Gesù, aveva avuto altre abitazioni "a retta", e una può essere indicata in Via della Scrofa, un'altra nel rustico Vicolo Parioli che ora non esiste più ed è diventato parte di Via Bertoloni: ci visse nel 1914/15 con la famiglia, in una dipendenza della Villa Sbricoli. *Cose e Persone* dovevano far parte di una trilogia, come seguito del prezioso *Bestie*.

Nel 1915 Tozzi faceva parte dell'Ufficio Stampa della Croce Rossa Italiana, in Via IV Novembre, con Mario Moretti e con la fervente "belliana" Egle Colombi. Scriveva nei giornali e riviste: non ho mancato di sfogliare, in biblioteca, la rivista di cinema "In penombra" di Goffredo Bellonci, e il "Messaggero Verde della domenica", dove apparvero suoi contributi.

Era amico di molti scrittori e artisti dell'epoca della prima guerra mondiale, ma particolarmente dello scultore Ercole Drei, di Carlo Socrate, Rosso di San Secondo, Luigi Pirandello.

Si possono ricostruire i suoi soggiorni romani nel citato volu-

me *Cose e persone* dove sono stati raccolti i suoi taccuini inediti. E qui non si sa se ammirare di più i ritratti umani (vedi quello appena schizzato di Bruno Barilli: («ha gli occhi di cucciolo e la testa alla Foscolo»)) o quelli ambientali («Sul Palatino i ruderi come ficcati sulla terra»). Tra gli inediti di *Cose e persone* si coglie una «terribile intuizione»: «Io sono morto una domenica quando la gente comincia a uscire di casa». Il 22 Marzo 1920 era esattamente domenica, e la morte – per una polmonite contratta nella sua abitazione di Via del Gesù – giunse proprio nelle prime ore del mattino. E in uno dei suoi tanti taccuini aveva appuntato: «La notte mi s'apre la finestra di camera e mi raffreddo tutto». Forse una delle cause della sua polmonite fatale.

Nei taccuini, dove costantemente registrava le sue impressioni del giorno, le annotazioni sulle vie di Roma, le chiese, le ville, il Tevere, sono innumerevoli e qui non ne verranno citate che alcune:

«Le campane suonarono tutta la sera, fino a buio. E gli stormi neri delle rondini non stettero mai fermi, aggirandosi per il cielo come se fossero sempre di più e più fitti.

Nel Tevere si rispecchiavano le nubi infocate; e l'acqua non riusciva a trascinarle via. L'orizzonte si allargava sempre di più. Anche la mia anima s'allargava in un silenzio quasi divino. Il fiume era triste, perché spariva giù nella campagna quatta; giù dove le cornacchie facevano scuotere le chiome dei pini».

«Per la stretta e corta via dei Barbieri, sudicia e polverosa, una chiesetta alla cui finestra centrale pendeva un drappo di seta rossa sbiadita e spiegazzata».

«La via Giulia tutta dritta con l'arco del Palazzo Farnese. La fontana con il mascherone, con i fili d'acqua come una barba che esce dalla tazza impatinata e gialla».

«Il tritone, tutto gonfio: mandava lo zampillo sul mezzo della luna, da cui pareva che ridiscendesse dopo essersi colorato con la sua luce».



Tozzi, in un disegno dello scultore Ercole Drei

Di grande sensibilità «contadina» sono le impressioni che annota dalle passeggiate «fuori porta», o dalle sue gite in bicicletta fino a Maccarese e Fregene e al Soratte, di cui lo colpiscono le «quattro sommità». Molti sono gli appunti di una pura sensibilità poetica («Le foglie secche sono scheletri di un sorriso verde») e alcuni scorci di cielo stanno alla pari di certi oli di Scipione:

«Balenava e folgorava in alto, dietro il Campidoglio d'un grigio pallido, mentre, invece, le due cupole delle chiese al Foro Traiano s'illuminavano d'un chiarore roseo: come la chiesa del Gesù; perché il tramonto si spuliva; e il temporale scendeva da un'altra parte. Anche i cipressetti di Piazza Venezia erano illuminati, con una dolcezza mite, che si spandeva attorno. E il grigio della pioggia si cambiava in una trasparenza tranquilla».

«Il temporale è andato via dai Parioli dietro i cui pini e cipressi sono ora tre nuvole bianche e tondeggianti. Il temporale, di un turchino che intorba, è là da Ponte Milvio. E di mano in mano che gira restano i nuvoli bianchi che erano nascosti dal temporale. Il sole fa biancheggiare le case di via Flaminia e il cielo è limpidissimo dalla parte di Roma».

Altri spunti che gli suggerisce la terra intorno l'Urbe sono elegiaci, quasi un tributo della sua nativa forza espressiva toscana, che ben sa adattarsi alla campagna laziale:

«Verso il tramonto, si scopersero i monti della Sabina, come un'apparizione. Roma sembrava più grande, quasi infinita; con le campagne ombrate soltanto dalle nuvole. Certi punti della campagna il sole li illuminava così forte che sembravano specchi mentre, a poco a poco, i monti della Sabina si coloravano sempre di più, di un azzurro un poco cupo. E, su per le cime, invece, sembrano trasparenti».

Il dramma *Federigo Tozzi* di Silvano Ambrogi ambientato in Via del Gesù mi "tocca" particolarmente perché ho abitato anche io al n. 62, dove si svolge la *pièce* e dove egli spirò. Il suo appartamento era a un secondo piano della Scala A mentre io abitavo al terzo della B. Quando negli anni del dopoguerra mi trasferii definitivamente a Roma andavo spesso nella casa abitata dallo scrittore, che era stata ereditata da un altro autore senese, figlio dello scultore Patrizio Fracassi, Ferruccio, collaboratore della "Voce repubblicana", tozzianamente amaro e lugubre («La mia anima, per essere vissuta a Siena, sarà triste per sempre»), il quale aveva mantenuto la struttura e l'arredo dell'appartamento e addirittura dormiva nel letto che era stato di Federigo. I nostri colloqui, quando ci vedevamo, e lo facevamo spesso, cadevano irresistibilmente sulle vicende del "contadino-scrittore" di Castagneto (Siena).

Il dramma di Ambrogi ha una particolare caratteristica: ricostruisce gli ultimi momenti di Tozzi in Via del Gesù ricorrendo alle sue stesse parole, recuperandole come in un ritratto autobiografico ricreato attraverso una sorta di rispecchiamento letterario, ma pur facendo – nella costruzione del dramma – fine opera di drammaturgo dalle forme originali. Le parole tozziane sono tratte – senza intenzione di artificio o di abuso – dai testi di *Bestie*, *Con gli occhi chiusi*, *Tre croci*, *Il podere*, *Novale*, e dai pensieri sparsi.

La curatrice della edizione si è valsa intelligentemente dei materiali consultati, ricavandone e indicandone le dirette fonti dei dialoghi (che abilmente "manipolati" dall'Ambrogi sono stati base autentica di molte battute dei due atti) sia stabilendo nella appendice dell'edizione un vivido florilegio e confronto tra dramma di Ambrogi e parole di Tozzi.

Vedo con particolare sentimento di familiarità i "luoghi" dell'abitazione: il piazzale-giardino con gli alberi che Tozzi – nel dramma – afferma di vedere dalla finestra (anche se è meno di un giardino), lo storico "orologio ad acqua" del cortile di Via del Gesù, il letto stesso che da Federigo era passato al mio amico Ferruccio. Ma riconosco anche i personaggi evocati: Emma, la moglie che ho conosciuto a Castagneto – con la libreria che conteneva tutte le letture di Tozzi, con *in primis* Dostoevskij – il figlio Glauco – qui soltanto ricordato – e col quale ho avuto poi un singolare rapporto di lavoro: al momento del mio trasferimento a Roma gli passai amichevolmente la redazione senese di "La Nazione", della quale ero stato per certo periodo responsabile e di cui in seguito non potevo più occuparmi. Non mi era estranea la figura di Ghigo del Sasso, il padre e padrone della trattoria di Via dei Rossi, a Siena, che non ho incontrato, ma di cui ho sentito parlare.

Il primo tempo del dramma è la descrizione dello stato dello scrittore, la cui salute è ormai irrimediabilmente compromessa – aveva contratto la polmonite dormendo con la finestra aperta –; ci sono le sue confessioni di essere stato "furioso di vivere" eppure di avere desiderato "di non essere nato". Sua madre era una "figlia di ospedale". C'è la nostalgia della campagna, lo scontro col padre – che nel dramma rivede in sogno –, il desiderio dell'"aria di Siena", e poi, a Roma o altrove, la frequentazione di Pirandello, Rosso di San Secondo, Enrico Cavacchioli, Marino Moretti, Domenico Giuliotti. Nel secondo tempo è l'arrivo di Orio Vergani che gli porta a Via del Gesù la prima copia di *Tre*



Nel periodo 1915-1918 Federigo Tozzi era a Roma nell'Ufficio Stampa della Croce Rossa con Egle Colombi (conosciuta come la "Vestale dei Belli"), Guido Guida, Giacomo Boni e Marino Moretti

Croci, con le lettere di Pirandello e di Borghese, l'evocazione del giudizio di Ada Negri che lo felicitava per il suo "capolavoro" (parola scritta significativamente in lettere maiuscole).

C'è a questo punto, in Tozzi, la soddisfazione del successo, e il presagio della morte imminente, con il precipitare del disperato finale.

Il lavoro di Ambrogio è di mosaico, di interpretazione, di analisi documentata, con un partecipante sentire. Ricrea, quasi vivendoli, i suoi stati d'animo, utilizzando fin quanto è possibile, e trasferendolo abilmente, quanto Tozzi ha scritto di sé.

Il "sodalizio letterario" tra Ambrogio e Tozzi diventa comprensibile e accettabile perché permette di penetrare in profondità nei sentimenti dello scrittore evocato. È un teatro-documento, un teatro-verità.

Leone XIII e Theodor Mommsen: un incontro mancato in Biblioteca Vaticana

PAOLO VIAN

L'episodio non è inedito perché fu Pierre de Nolhac, che ne fu testimone, a raccontarlo per primo nei suoi *Souvenirs d'un vieux romain* (1922); e da allora ha goduto di una certa fortuna. Ma esso merita oggi di essere rivisitato a breve distanza dal centenario della morte dei due protagonisti (2003), per essere collocato sullo sfondo che alla piccola vicenda dà senso e spessore, precisato nei termini cronologici, compreso nel suo significato. Sarà un modo per aggiungere un ulteriore tassello nella ricostruzione del complesso rapporto di Theodor Mommsen con l'Italia e in particolare con Roma, epicentro dell'antichità e delle sue vestigia ma anche capitale di un giovane Stato unitario e al tempo stesso sede del papato e centro della cattolicità. In tralice si potrà allora intravedere il confronto fra due ideologie, quella cattolica dai vasti e nuovi orizzonti di Leone XIII, quella liberale, nazionalista, storicistica e fondamentalmente anticattolica di Mommsen. Insomma, i due uomini, per nascita distanziati solo da sette anni, erano nelle idee molto lontani; e quando fra il maestro della *Römische Geschichte* e il papa di Carpineto per caso si profilò la possibilità di un faccia a faccia, uno dei due fece di tutto per evitarlo. Ma andiamo con ordine e facciamo prima un passo indietro, per delineare il teatro del mancato incontro.

La Biblioteca Vaticana di Leone XIII si aprì al mondo dotto con una determinazione e un'ampiezza che in pochi anni svolsero e trasformarono il tranquillo ambiente vissuto sino al 1878 nel nostalgico e orgoglioso ricordo dell'«italo arditto», quell'Angelo Mai che aveva stupito l'erudizione internazionale. Con progressione lucida e coerente papa Pecci promulgò prima un «motu proprio», *Quanto grandi e provvide* (9 settembre 1878), che riformava profondamente l'organizzazione della Biblioteca; poi, sette anni dopo, un nuovo Regolamento emanato in via sperimentale il 21 marzo 1885 e definitivamente confermato il 1° ottobre 1888. Alle tradizionali e secolari figure del Cardinale Bibliotecario, del primo e del secondo Custode, degli «Scrittori» e degli «Scopatori» (quelli che oggi chiameremmo il personale subalterno) si affiancavano funzioni nuove: un Sottobibliotecario (dal 1885 bipartito per la parte economica e disciplinare e per quella scientifica e monumentale), un Segretario, un «Congresso» (organo collegiale con funzioni non solo consultive), degli Assistenti (che colmavano il brusco iato fra «Scrittori» e «Scopatori»), mentre gli «Scrittori», con l'aggiunto qualificativo di «filologi», venivano più decisamente impegnati nella redazione di indici e cataloghi.

Ai mutamenti dell'organico e al rinnovamento del personale erano in realtà sottesi cambiamenti più profondi. Da istituzione palatina di difficile (ma non impossibile) accesso la Vaticana si trasformava in un istituto di ricerca riqualificato al suo interno e fiduciosamente aperto all'esterno. Vincendo forti e tenaci resistenze curiali, papa Leone era infatti fermamente convinto che la verità della storia non poteva nuocere alla Chiesa, che anzi «ama teneramente la luce» (come disse in un'udienza agli istituti storici stranieri di Roma del 4 maggio 1902). Questa luce doveva emergere da serie e approfondite ricerche condotte nell'Archivio e nella Biblioteca, divenute così palestre di studi aperte a tutti i ricercatori disinteressati e competenti, più ancora templi di un

culto della verità, innanzitutto storica e filologica certo, ma che non poteva in definitiva essere estranea a una Verità più alta e grande. Così, in un momento in cui infuriavano le polemiche sul ruolo del papato nella storia italiana e della civiltà, mentre la città di Roma si riempiva di monumenti commemorativi branditi contro il papa e la Chiesa (da Giordano Bruno ai fratelli Cairoli, da Garibaldi a Cavour, da Cola di Rienzo a Galilei), Leone XIII apriva la sua Vaticana agli studiosi di tutto il mondo, senza preclusioni di natura confessionale o ideologica. Giosue Carducci, Antonio Favaro, Domenico Gnoli, Enrico Narducci, Domenico Orano sicuramente non dividevano le vedute leonine sul papato e sulla sua funzione nella storia dell'umanità. Ma a essi come a molti altri le porte della Vaticana si spalancarono con un'intrepida fiducia che ancora oggi lascia stupiti se si pensa al clima acre di drastiche contrapposizioni che caratterizza quegli anni.

Non è questa la sede per rievocare le numerose iniziative della Vaticana leonina, dai cataloghi dei fondi manoscritti alle riproduzioni fototipiche dei cimeli più insigni, dalla nascita di collane editoriali alle accessioni di biblioteche (come la Borghesiana nel 1891 e la Barberiniana nel 1902) così salvate da miserevoli dispersioni, dalla ricostruzione storica di fondi di stampati alle prime, consapevoli riflessioni sul restauro dei manoscritti; né è ora il caso di ricordarne i principali artefici, da Stefano Ciccolini a Isidoro Carini, a Franz Ehrle. Vi è però un atto che riassume in sé questa immagine nuova e aperta della Vaticana di papa Leone: l'apertura di una biblioteca Leonina, destinata a ospitare gli stampati, nel piano sottostante il Salone Sistino, sede storica dei manoscritti della Vaticana lì trasferita da Sisto V. Lungo un lento cammino di secoli, gli stampati, progressivamente cresciuti dal Cinquecento, avevano poco per volta occupato con stanca accumulazione tutte le gallerie attigue al Salone Sistino. Ulteriormente accresciuti dalle ingenti accessioni dell'epoca napoleonica e post-napoleonica, sotto Gregorio XVI essi erano sta-

ti concentrati nelle sei sale dell'Appartamento Borgia. Una localizzazione doppiamente infelice perché i volumi risultavano lontanissimi dalla sala di consultazione dei manoscritti, attigua al Salone Sistino, ma anche perché finivano per ostacolare la fruizione artistica degli ambienti affrescati dal Pinturicchio. In realtà questa radicale separazione di manoscritti e stampati non era solo il frutto della sedimentazione cumulativa delle accessioni; a ben vedere essa era funzionale a una biblioteca in cui i manoscritti erano più mostrati che studiati, lo specchio di un museo, o peggio di un «bibliothaphio», un sepolcro di libri (come nel 1785 aveva scritto indignato l'ex-gesuita Juan Andrés) più che di una biblioteca; ma ora che le esigenze critiche di quel «secolo della storia» che fu il XIX si affacciavano prepotenti anche in Vaticano, s'incominciava a comprendere che i manoscritti andavano studiati col sussidio degli stampati, collazionati con edizioni, illuminati dalla letteratura storica sull'argomento, insomma dovevano tornare a essere fecondi, inseriti in un circuito di studi dai quali Chiesa e papato nulla avevano da temere. D'altra parte, a proposito di questa indisponibilità di stampati necessari per le ricerche non erano mancate pubbliche lamentele sui giornali, come quella dell'orientalista dell'Università di Gottinga Paul de Lagarde, e persino proteste diplomatiche: insomma, bisognava fare qualcosa, e urgentemente.

Nacque così, verso la fine degli anni Ottanta, l'idea di trasferire tutti gli stampati della Vaticana in un nuovo spazio più vicino alla sede dei manoscritti; esso fu definitivamente individuato, durante un sopralluogo del 20 aprile 1889 del Segretario di Stato Mariano Rampolla del Tindaro e del Cardinale Bibliotecario Placido Schiaffino, in due grandissime aule con volta a botte, lunghe 56 metri e larghe quasi 14, un tempo occupate dall'Armeria pontificia. A esse si aggiunsero due sale poste trasversalmente con volta a scafo, lunghe più di 15 metri e larghe 8 e 7 metri. Per collegare il livello del Salone Sistino (accanto al quale si

trovava la sala di consultazione dei manoscritti) a quello sottostante della nuova sede degli stampati fu costruito, a partire dal maggio 1889, un nuovo, piccolo edificio nell'angolo del Cortile della Stamperia (o giardino della Biblioteca o, più anticamente, dei melangoli) con una scala intercalata da vari pianerottoli. Le nuove sale furono presto gremite di scaffalature in ferro con palchetti in legno che suddividevano l'ambiente in otto grandi sale dominate alle due estremità da una statua di s. Tommaso d'Aquino, opera di Cesare Aureli offerta dai seminari dell'orbe cattolico a Leone XIII per il suo giubileo sacerdotale (1888), e da un busto di papa Pecci scolpito da Giuseppe Ugolini.

Allestito il contenitore si poteva ora trasferire il contenuto: studiato e preparato con meticolosità da Ehrle, il trasporto dei 300.000 volumi dall'Appartamento Borgia alla nuova biblioteca Leonina avvenne in quattordici giornate di lavoro di quindici operai, dal 25 maggio all'11 giugno 1891. Fra i volumi Ehrle scelse circa 30.000 stampati che costituirono la sala di consultazione suddivisa in due partizioni, secondo i bisogni dei frequentatori dell'Archivio e della Biblioteca, a loro volta articolate in diverse sezioni. Per alimentare la raccolta, dunque non deposito ma luogo di studio, si accese una singolare gara, durata per anni, fra governi e società scientifiche che a lungo inviarono pubblicazioni che rappresentassero le ricerche del loro paese: anche il nazionalismo, talvolta, può rivelarsi utile. Il 23 novembre 1892, giorno veramente da segnare *albo lapillo* negli annali della moderna Vaticana, la nuova sala fu inaugurata dal Cardinale Bibliotecario Alfonso Capecehatro, accompagnato da rappresentanze diplomatiche e dai direttori degli istituti storici stranieri che, dopo le decisioni leonine di aprire alla consultazione l'Archivio e la Biblioteca, erano sorti a Roma con straordinaria intensità.

A tale eccezionale *convivium scientiarum* – imbandito con ingenti spese da un papa Leone pur spogliato dei sussidi del «sa-

cro principato» – furono in molti a partecipare. Recenti stime ci permettono di valutare con precisione l'afflusso degli studiosi. Fra il 1878 e il 1903 furono 3.464 i ricercatori ammessi, di una quarantina di nazionalità diverse (le più rappresentate, senza dubbio, furono l'Italia, 1.370, e la Germania, 921), con picchi di 243 e 227 ammessi negli anni 1893-1894 e 1894-1895 (quindi immediatamente a ridosso dell'apertura della biblioteca Leonina e della sua sala di consultazione). Per valutare sempre numericamente i mutamenti avvenuti, si tenga conto che nell'anno 1878-1879, il primo completo sotto il pontificato leonino, gli ammessi erano stati 73; nel 1902-1903 furono 214. E se gli studiosi ammessi nell'arco del pontificato si triplicarono, un incremento sensibile registrò anche il personale interno, passando dai 21 impiegati del 1883 (compresi «emeriti» e «addizionali») ai 38 del 1903: quasi un raddoppio.

Sullo sfondo di questa Vaticana che cambia e si trasforma, inaugurando una fase nuova della sua storia, si colloca l'episodio rievocato dal de Nolhac. Siamo in realtà ancora nei primi anni del pontificato leonino, quando le riforme rapidamente illustrate erano ai primi passi, se non addirittura *in mente Dei*. La sala di consultazione dei manoscritti era ancora il vestibolo del Salone Sistino, avaramente illuminato da una sola finestra presso la quale, soprattutto nei giorni autunnali e invernali, i posti erano ambitissimi e contesi. Ai muri una *boiserie* marrone, un crocifisso, il ritratto del papa regnante. «*I lunghi tavoli ricoperti di un drappo verde risalivano ai tempi del Mabillon, i regolamenti ancora più indietro. Mancavano i volumi di riferimento e il catalogo, redatto con cura nel XVII secolo, era comunicato con estrema parsimonia. Il naso occhialuto di qualche tedesco mostrava talvolta impazienza. Ognuno era assorbito nel suo impegno. L'abito dei religiosi, che studiavano i manoscritti siriaci, faceva pensare a un'aula conventuale; il più rigoroso silenzio era osservato; era un angolo vecchiotto e delizioso*».

Monsignor Ciccolini, «*amabile guardiano di questi luoghi illustri*», nascondeva sotto maniere piuttosto brusche la bontà più squisita e dopo un cauto periodo di osservazione era disposto a condividere con qualche frequentatore le prese di tabacco dalla sua scatola di corno. Non era raro vedere in sala celebrità. Fra queste certo spiccava Theodor Mommsen, riverito non solo a Berlino ma nell'Europa intera e a Roma ove, durante i suoi non rari soggiorni, frequentava il salotto di Ersilia Caetani Lovatelli, ascoltato dai giovani archeologi delle diverse scuole. In Vaticana il *vir illustrissimus*, «*che ci abbagliava con la sua gloria*», lavorava allora per il *Corpus Inscriptionum Latinarum* promosso dall'Accademia di Berlino con collaborazioni internazionali. L'amicizia di Giovanni Battista De Rossi, collaboratore al *Corpus* per le iscrizioni romane, assicurava a Mommsen i favori della Vaticana: gli veniva riservato il posto migliore, accanto alla finestra; e «*più di un futuro prelado era piuttosto fiero di sedersi accanto a questo luterano il cui profilo d'uccello scompariva all'arrivo degli in folio*».

Ma de Nolhac in quegli anni di accese competizioni nazionali (le ferite della guerra franco-prussiana erano ancora fresche e non rimarginate) non sembra abbacinato dalla celebrità (vi sono molte prove che Mommsen ricambiava cordialmente l'ostilità francese). Parla a proposito di Mommsen di «*brusquerie infatuée*» e di un fondo di grossolanità teutonica che lo domina, come mostra l'episodio narrato. Un giorno nel vestibolo del Salone Sistino, allora sala di consultazione dei manoscritti, passa papa Leone che si reca nei giardini per una passeggiata. Le alabarde battono il pavimento della Galleria lapidaria, una porta a due battenti si spalanca e Leone in una sedia gestatoria scoperta attraversa rapido la sala alzando le magre mani tremanti per benedire i ricercatori sorpresi dall'improvvisa epifania. I cattolici si erano inginocchiati, i protestanti manifestavano comunque segni di rispettoso saluto. «*Non era il minimo omaggio dovuto al pa-*

drone di casa? Solo Mommsen non aveva levato gli occhi, fingendo di nulla aver inteso, mostrando di non voler veder alcunché. La scena faceva giudicare l'uomo e forse la razza; ci indignò, senza dispiacerci, e ci indusse da allora a minore deferenza verso l'Accademia di Berlino».

Quando avvenne l'episodio? Pierre de Nolhac non indica date ma il fatto si deve essere verificato senza dubbio dopo l'autunno 1882 (quando Ernest Renan indirizzò al giovane in partenza per Roma celebri parole sui suoi ventidue anni, la capacità di leggere manoscritti greci e la felicità) ma prima del 1885, perché in quell'anno la sala di consultazione dei manoscritti fu trasferita dal vestibolo del Sistino a un'aula attigua, più ampia e luminosa, attuale sede dell'ufficio del Cardinale Bibliotecario (un'epigrafe ricorda l'apertura della nuova sala): il passaggio di Leone XIII può essere avvenuto solo nel vestibolo, di transito al Sistino, da cui agevolmente si potevano raggiungere i giardini. Fino al 1885, purtroppo, non esistono in Biblioteca Vaticana registri annuali di ammissione degli studiosi, che furono appunto inaugurati in quell'anno in concomitanza con l'entrata in vigore del Regolamento del 21 marzo 1885, di cui abbiamo parlato inizialmente. Per il periodo precedente bisogna rifarsi alle richieste di ammissione che gli stessi studiosi indirizzavano al papa, al Cardinale Bibliotecario o al Primo Custode, per essere esaminate dalla Segreteria di Stato che poi le rinviava per la pratica esecuzione al Primo Custode. Per le possibili lacune, esse però non garantiscono l'assoluta certezza invece consentita dai registri di ammissione. Una recente ricerca ha registrato quattro visite di Mommsen in Biblioteca Vaticana per consultare manoscritti, nel 1845, nel 1862, nel 1873 e nel 1896 (per studiare, per conto dei *Monumenta Germaniae Historica*, il celebre manoscritto 490 della Capitolare di Lucca, appositamente prestato dalla biblioteca lucchese a quella vaticana per facilitarne la consultazione). In realtà i soggiorni in Italia e a Roma fu-

rono più numerosi. In particolare sappiamo che Mommsen fu a lungo in Italia fra il 1881 e il 1883 per il rifacimento del nono volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum* dedicato alle iscrizioni del Regno di Napoli, la cui seconda edizione vide appunto la luce nel 1883. Tenuto conto che de Nolhac giunse a Roma nell'autunno 1882 e che all'interno dei *Souvenirs* il ricordo dell'episodio è posto fra le prime impressioni romane, si può plausibilmente congetturare che esso si collochi negli ultimi mesi del 1882 o nei primi del 1883, in un giorno in cui forse per la felicità del clima (ricordo della passata estate o presentimento della futura primavera) il papa decise di compiere una passeggiata nei suoi giardini. Effettivamente l'esame della corrispondenza di Mommsen con Giovanni Battista De Rossi, recentemente pubblicata, mostra proprio fra l'agosto 1882 e il marzo 1883 l'esistenza di biglietti o lettere non datati ma scritti senza dubbio da Roma (sono ora conservati nei Vat. lat. 14268 e 14269); Mommsen era comunque sicuramente tornato a Charlottenburg il 20 marzo 1883. Come spiegare, però, l'assenza di documentazione vaticana della presenza di Mommsen in Biblioteca tra la fine del 1882 e l'inizio del 1883? La spiegazione può essere duplice: oltre all'accennata lacunosità delle registrazioni prima del 1885, va considerato che proprio la stretta amicizia fra Mommsen e De Rossi faceva sì che il secondo prelevasse manoscritti per le consultazioni del primo, senza quindi dare luogo a una diretta ed esplicita richiesta dell'interessato per le vie ufficiali. D'altronde che Mommsen in Vaticana godesse in quegli anni, in ragione della sua amicizia con De Rossi, di un occhio di riguardo è quanto appare con evidenza proprio dai *Souvenirs* del de Nolhac.

Il maleducato gesto mommseniano deve dunque essersi verificato fra l'autunno del 1882 e l'inverno del 1883. E con un piccolo sforzo della fantasia possiamo immaginare Mommsen immerso nella lettura del manoscritto vaticano come appare nella

fotografia del 1886 dell'album offerto a Wilhelm Henzen per il suo settantesimo compleanno: con vestito e panciotto nero, la camicia bianca, l'ampia farfalla, i capelli bianchi e lunghi dietro la nuca e le orecchie, il *pince-nez* piccolo e sottile che incornicia degli occhi penetranti e curiosi.

A un periodo cronologicamente non lontano da quello individuato risale uno scambio di opinioni fra Mommsen e De Rossi utile per comprendere il retroscena non casuale dell'atteggiamento dello storico tedesco. In una lettera del 12 febbraio 1881 De Rossi aveva valutato positivamente i passi intrapresi da Leone XIII presso Bismarck per giungere alla fine del *Kulturkampf* (coronati nell'ottobre 1888 dalla visita di Guglielmo II al papa, vertice dei pazienti sforzi del segretario della Congregazione per gli Affari Ecclesiastici Straordinari Luigi Galimberti) e aveva manifestato stupore per la durezza di Mommsen, tollerante verso tutti, ma non nei confronti dei cattolici:

Perdonatemi se nella nostra *vera amicizia* non posso celarvi un pensiero che mi affligge e mi torna spesso alla mente. Come mai Voi tanto liberale e tollerante verso tutti, anche verso gli Ebrei, siete tanto duro verso i cattolici, la cui posizione per equità, e per spirito anche di buona politica dovrebbe essere migliorata? Capisco bene che ai Vostri occhi la colpa è tutta del Vaticano: se credete un *minimum* alla mia sincerità siate persuaso che le concessioni non possono venire tutte dal Vaticano ed alcune sono impossibili. Ma se la vera tolleranza e la giustizia vi ispireranno qualche passo anche piccolo verso la pace sincera, Leone XIII non sarà lento a fare passi da parte sua. Io lo vedo pochissimo, perché è di difficilissimo accesso; ma mi basta averci parlato poche volte per conoscerne con certezza il sincero desiderio che ha della pace. Pensateci; e non confermate il Bennigsen nella campagna di intolleranza religiosa, che è il fondo del suo altissimo discorso. Se questo mio sfogo *currenti calamo* vi dispiace, o vi pare che non ci possiamo intendere,

non mi rispondete. Ma Voi stesso mi diceste nel principio del *Kulturkampf*, che si doveva venire ad una transazione od accomodamento.

Alla lettera del De Rossi, che sottolineava l'assoluta estraneità a quel suo passo del papa (non incontrato da quasi un anno e al quale da cinque mesi aveva chiesto, senza successo, udienza), Mommsen effettivamente non rispose; ma il 23 maggio 1881 spiegò all'amico i motivi del suo risentito silenzio:

All'ultima lettera vostra non ho risposto. Forse avrete sentito perché no. Dovete saperlo e sentirlo, che io con ogni fibra del mio cuore rispetto la fede anche non mia, e che giudico la più grande sventura nostra di dover combattere con quei che combattono sotto questo drappello ed in [grossa] gran parte combattono in buona coscienza e per un sentimento di santo dover. Ma lotta qui la fede colla fede. La mia fede politica non è meno santa che la fede religiosa, e quest'è la disgrazia che il partito cattolico è la rovina della nostra costituzione, e come pare del nostro avvenire liberale. Voi, che appartenete ad un'altra nazione ed ad un altro partito, avete però l'indole troppo alta e troppo liberale per non capire la fatalità di questo dissenso. Ora pare che sarete vittoriosi fra noi; e la conseguenza sarà, che l'avvenire del partito liberale s'innesta colla rovina del governo papale nella Germania. Avvenire funesto, che noi non vedremo, ma che rimarrà ai nostri poveri bambini. Addio, caro. Almeno stringiamoci le mani sopra l'abisso nascente.

Le previsioni di Mommsen erano fosche, il suo pessimismo sull'avvenire liberale della Germania era radicale, come avrebbe dimostrato il suo testamento, divulgato, *pour cause*, solo nel 1948. E in questo quadro senza speranza le fortune del partito cattolico sostenuto da Roma avevano un ruolo saliente.

Si potrebbero cercare e citare altre espressioni delle valutazioni mommseniane su Leone XIII e sulla politica vaticana. L'ellenista e papirologo Giacomo Lumbroso, legato al Mommsen da devota amicizia sin dal 1866 quando si era recato a Berlino per incontrarlo e rendergli omaggio, ricorda, per esempio, un'osservazione dello storico tedesco che dovrebbe mostrare come in ogni sua conversazione «*lampeggiasse lo spirito*» e «*fosse almeno condita di qualche sale*», ma che alla luce dell'episodio narrato dal de Nolhac (che risale approssimativamente agli stessi anni) assume per noi un significato diverso. In occasione del quinto centenario della fondazione dell'Università di Heidelberg, che sarebbe stato celebrato nel 1886, Leone XIII aveva deciso – non senza sottili *arrière-pensées* di carattere diplomatico che l'antico nunzio a Bruxelles sapeva certo coltivare – di far pubblicare e inviare quale suo omaggio alla città tedesca il catalogo degli stampati della biblioteca Palatina di Heidelberg, dal 1622 custodita in Vaticana come preda bellica strappata alla roccaforte protestante durante la guerra dei Trent'anni dall'elettore cattolico Massimiliano di Baviera e da lui donata a Gregorio XV Ludovisi. L'impegno fu, in parte e in tutta fretta, assolto da Henry Stevenson *iunior*, *scriptor graecus* della Vaticana, e il dono papale nell'agosto 1886 giunse puntualmente nella città sulle rive del Neckar; ma Mommsen non trovò di meglio che commentare: «*Si fece colà bonne mine à mauvais jeu, poiché si sarebbe preferito ricevere i libri stessi anziché i loro titoli. Ma prima che dal Papa si possa riavere qualche cosa, bisognerà che tutta la Germania si sia fatta cattolica, e ancora ...*». Una *boutade* sprezzante, che dimenticava di ricordare che un predecessore di Leone XIII, Pio VII, nel 1816 aveva già restituito alla biblioteca universitaria di Heidelberg tutti i manoscritti palatini in lingua tedesca, ben 847 codici, oltre a 38 manoscritti latini e greci prelevati dai Francesi al momento del

Trattato di Tolentino (1797) e appena recuperati dalla Santa Sede. Non molti mesi dopo le parole di Mommsen, lo stesso Leone XIII aggiunse, nel 1888, alla restituzione del predecessore cinque manoscritti latini.

L'insofferenza mommseniana dalla figura del pontefice (ormai non più regnante) si allargava facilmente al mondo ecclesiastico. È ancora il Lumbroso a ricordare una conversazione in una certa sera dell'ottobre 1893. Si era venuti a parlare di nove religiose di un convento del Palatino che il direttore degli scavi Felice Barnabei, assecondato dalle autorità governative, voleva a tutti i costi allontanare dalla loro sede. «*Ma sono trent'anni, caro Barnabei – interloquì Mommsen –, che le monache non se ne vanno mai*». *E qui cominciò, per non più finire, un vero fuoco d'artificio: e che “un buon mezzo sarebbe che ciascuna delle nove monache fosse presa per moglie da qualche impiegato del Ministero, non escluso lo stesso Barnabei”; e che “era bello figurarsi Barnabei-Apollo colle nove Muse”; e “Vedrete che un giorno sul Palatino scavando un pozzo si troveranno ancora le nove monache”; e così via senza tregua, su questo tono, con getto inesauribile di nuove trovate, per modo ch'io non ne potevo più dal ridere e mi tenevo i fianchi*». Il dramma delle nove suore, sfrattate dalla loro storica dimora, come molti altri religiosi *d'emblée* espropriati di tutto, si riduce a occasione di *calem-bours* di dubbio gusto.

Mommsen aveva una straordinaria resistenza al lavoro. Ancora il Lumbroso, in una lettera familiare da Firenze del 7 novembre 1910, rievocava una venuta a Firenze del Mommsen, già vecchio: in uno degli ultimi anni, di sabato Mommsen chiese il privilegio di essere ammesso nella Biblioteca Laurenziana nel giorno successivo, una domenica, in cui era ordinariamente chiusa. Il bibliotecario competente decise di assecondare il desiderio. «*Ebbene* – raccontò poi il bibliotecario (poteva forse trattarsi di Guido Biagi, che fu direttore della biblioteca fiorentina

dal 1895 al 1924) –, *si è seduto alle otto del mattino, e si è alzato alle cinque pomeridiane, rimanendo così nove ore di seguito, senza pensare né al bere né al mangiare né ad altra necessità, senza interrompere un solo minuto l'intento suo studio sul manoscritto prezioso. È incredibile quel che si può fare e sostenere quando si ha uno scopo*». Ma nel non alzare lo sguardo dal manoscritto in quel lontano mattino al passaggio di Leone XIII è lecito scorgere qualcos'altro che un'esemplare concentrazione nello studio.

Certo è che in Mommsen la preoccupazione per lo scenario tedesco, l'ottica squisitamente ed esclusivamente politica, il pessimismo («*il mondo va ai cani, e possiamo esser lieti noi vecchi, che la tela cade tosto per noi*») congiunto a un'autentica ossessione per quella che riteneva la «potenza crescente» del papato preclusero un'equa comprensione delle novità del pontificato leonino, anche solo nell'ambito culturale. Un papa che senza essere uomo di studi ha saputo come pochi comprenderne il valore, che senza nostalgie ha intuito che la fine del potere temporale poteva rappresentare davvero un nuovo inizio per il cattolicesimo, che, fedele all'oracolo di Isaia, ha forgiato le spade in vomeri e le lance in falci (Is 2, 4) trasformando un'armaria in una biblioteca, che questa biblioteca ha aperto davvero a tutti, anche a coloro che lo avevano spogliato del suo Stato, che, a vent'anni dalla breccia di Porta Pia, ha capito che l'unica sua forza era nella verità congiunta alla carità, un papa del genere avrebbe meritato la riconoscenza dei contemporanei e si è certo guadagnato l'ammirazione dei posteri. Mommsen non arrivò a comprenderlo, sbagliando clamorosamente previsioni. La mortale minaccia all'avvenire liberale della Germania (e alla pace del mondo) doveva arrivare da ben altra parte che non il *Zentrum* di Ketteler. A ulteriore dimostrazione che non sempre i grandi storici del passato sanno discernere il presente e prevedere il futuro.

Sul rapporto di Mommsen con Roma e con l'Italia, M. TALAMANCA, *Theodor Mommsen, Roma e l'Italia*, in «Studi romani», 52 (2004), pp. 140-167. La ricostruzione più recente, completa e approfondita della Vaticana di Leone XIII è offerta da R. FARINA, *Leone XIII e la Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, XI, Città del Vaticano, 2004 (Studi e testi, 423, pp. 285-370. L'episodio del mancato incontro fra Leone XIII e Mommsen è narrato da P. de NOLHAC, *Souvenirs d'un vieux romain*, Paris 1930, pp. 19-20 (il capitolo sulla Vaticana alle pp. 7-25; una prima, rara edizione, ornata di disegni a sanguigna, era uscita nel 1922); una rivisitazione in N. VIAN, *Il leone nello scrittoio*, Reggio Emilia, 1980 (Graffiti, 15), pp. 175-176. L'edizione delle lettere di Mommsen a De Rossi rappresenta la parte più corposa del recente volume di M. BUONOCORE, *Theodor Mommsen e gli studi sul mondo antico: dalle sue lettere conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Napoli, 2003 (Università di Roma «La Sapienza». Pubblicazioni dell'Istituto di Diritto Romano e dei diritti dell'Oriente mediterraneo, 79), pp. 65-270 (pp. 191-193 per lo scambio di lettere del 12 febbraio e 23 maggio 1881). I ricordi di Giacomo Lumbroso relativi a Mommsen, risalenti al 1903, sono ripubblicati in *Lettere di Giacomo Lumbroso a Mommsen, Pitré, Breccia (1869-1925), con l'aggiunta di alcune lettere di Alberto Lumbroso al Pitré (1885-1916)*, Firenze 1973 (Collana della Fondazione Marco Besso, 5), pp. 14-15 (la lettera del 7 giugno 1910 alle pp. 16-17). Lo studio sulle visite di Mommsen in Vaticana è invece di C. GRAFINGER, *Theodor Mommsens Studien an der Vatikanischen Bibliothek*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, X, Città del Vaticano, 2003 (Studi e testi, 416), pp. 127-135.

Rodolfo Caporali

Il 26 ottobre 2004 è mancato Rodolfo Caporali.

L'illustre musicista era nato a Roma il 12 febbraio 1906 e dunque all'atto della dipartita poteva vantare, coi suoi 98 anni, un discreto primato fra i soci del Gruppo dei Romanisti, facenti parte di quella cerchia di "vecchi giovanotti" il cui equilibrio fisico e intellettuale sembra esorcizzare il decorso del tempo.

Il richiamo del dato anagrafico valga a sottolineare che alla soglia dei cento anni Caporali era giunto in perfetta forma, nel pieno esercizio di quella attività di docente che aveva caratterizzato prevalentemente le ultime stagioni della sua attività.

Ma a tale traguardo egli era giunto dopo un'esistenza nel corso della quale s'era espressa una molteplicità di interessi e vocazioni.

Affidato decenne alle cure del grande pianista Alfonso Rendano – delle cui opere più tardi avrebbe curato l'edizione critica – conseguì il diploma all'Accademia di S.Cecilia, ove avrebbe poi frequentato il corso tenuto da Alfredo Casella per la musica moderna e contemporanea.

Alla carriera concertistica, sviluppatasi rapidamente e con successo in Italia e all'estero, egli ha sempre affiancato quella didattica, inizialmente privata, poi nell'ambito dell'Accademia di S.Cecilia, ove è stato titolare prima della cattedra di pianoforte principale, successivamente della classe di perfezionamento. Fine musicologo, lascia saggi, come quelli su Chopin e Bach, nei quali la competenza tecnica si sposa a una esemplare chiarezza di linguaggio.

Associato ai Romanisti fin dal 1987, ha collaborato alla nostra *Strenna* con numerosi saggi nei quali ha, tra l'altro rievocato – essendone stato diretto testimone – le stagioni dell'Augu-



M. Caporali

steo e della Sala Accademica di via dei Greci: pagine che, grazie a lui, fanno confluire nella memorialistica romana una preziosa componente di storia della musica a Roma.

Il Socio scomparso è stato ricordato dai Romanisti nel corso della seduta del 10 novembre 2004, presenti i suoi famigliari: l'incontro si è concluso con l'ascolto della registrazione di una sua esecuzione radiofonica: era un brano di Liszt (*La leggerezza*), a lui particolarmente caro.

In quelle note è impressa la sintesi di delicatezza e abilità dell'arte pianistica del Caro Maestro.

Franco Onorati

Franco Ceccopieri Maruffi

Nel 2004 ci ha lasciati anche Franco Ceccopieri Maruffi, uno dei più anziani romanisti, perché era nel Gruppo dal 1966. Era nato il 24 febbraio 1921 in Vaticano, dove lo zio, di nobile famiglia di Massa che vantava cariche alla Corte Estense, era Comandante dei Gendarmi Pontifici. Laureato in giurisprudenza ed in scienze politiche era stato dirigente della SIP, la società esercente la telefonia in Italia. Cameriere Segreto di Cappa e Spada di Sua Santità, Accademico tiberino e della Burkhardt, studioso assiduo e noto di storia medievale, di cui si occupò in moltissimi scritti e conferenze, collaboratore dell'*Osservatore Romano* e del *Resto del Carlino*, fu fedelmente presente per moltissimi anni con i suoi contributi nella nostra Strenna. Del suo attacca-

mento al Gruppo dei Romanisti la migliore testimonianza è data dalla lettera che il 1° dicembre 2003 Egli scrisse al nostro Elia Marcacci: *Caro Marcacci, mi riferisco alla telefonata con Lei scambiata nei giorni scorsi per confermarLe che – purtroppo e con mio grande dispiacere – non potrò più partecipare ad alcuna riunione del Gruppo perché sofferente già da diversi mesi di gravi disturbi cardiaci che mi obbligano ad un forzato “assoluto riposo a casa” (e a tanti altri sacrifici). La prego di estendere al Presidente e ai colleghi del Gruppo l'espressione del mio riconoscente ricordo e dei miei personali ossequi. Con l'occasione Le accludo l'articolo per la Strenna, che gradirei veder pubblicato, perché potrebbe essere... l'ultimo “canto del cigno”! (Speriamo di no).*

Purtroppo lo è stato.

Umberto Mariotti Bianchi

Niccolò Del Re

Vivere nell'affetto, sopravvivere nel ricordo

Questa dedica, apposta sei mesi addietro sul frontespizio del suo ultimo libro appena pubblicato, dedicato al *Marchese Giuseppe Origo Istitutore del Corpo dei Pompieri di Roma*, sintetizza il senso, lo spirito e l'importanza che ha avuto nella mia vita l'amicizia con il professor Niccolò Del Re, che ho conosciuto dopo avere conseguito la maturità classica, alla Scuola Vaticana di Biblioteconomia, nella quale era docente. Un'amicizia con ra-

dici assai antiche nel tempo, basata su consapevoli affinità elettive, nutrita dalla reciproca simpatia e stima, cresciuta e sviluppata soprattutto all'insegna della lunga consuetudine creatasi nella partecipazione quasi quotidiana ad un lavoro protrattosi durante lunghi anni, l'enciclopedia *Mondo Vaticano*. Durante la redazione dell'opera gli interessi dello storico del diritto, che era stato Bibliotecario della Biblioteca Apostolica Vaticana per 35 anni (dal 1949 al 1984) e quelli dello storico dell'arte si erano incontrati a collaborare sul terreno di un'entusiasmante e complessa iniziativa, per la quale il suo ideatore avrebbe ottenuto nel 1996 l'insigne riconoscimento del Premio Borghese, conferitogli dalla giuria del Gruppo dei Romanisti.

L'opera, di grande impegno e larga diffusione, una sorta di manuale di facilissima consultazione con il quale è possibile avere sottomano tutto ciò che riguarda appunto, il Mondo vaticano, e che per molte voci aggiorna ed innova la stessa Enciclopedia Cattolica, ha avuto una grande fortuna tanto da essere subito tradotta in tedesco, mentre sono in fase di stesura versioni in altre lingue. Il volume, insieme a quello dedicato alla *Curia Romana* è forse l'opera di maggiore rilevanza internazionale del professor Niccolò Del Re, i cui studi, vertenti prevalentemente su figure di primo piano nell'ambito del diritto, sono un importante contributo non solo per i giuristi, ma per tutti coloro che si dedicano agli studi sulla città di Roma, che ha avuto in questi personaggi, nei secoli, importanti figure protagoniste. Fra queste mi ha sempre colpito il ritratto di *Prospero Farinacci*, non solo per l'interesse con cui l'Autore ne ha dipinto la particolare figura, ma anche per la rara eleganza di scrittura con la quale ha altresì delineato i forti contrasti della personalità del giureconsulto romano, avvocato di Beatrice Cenci.

I pomeriggi trascorsi nel suo studio nel corso di tanti anni sono stati un'occasione per *indossare gli abiti curiali e colloquia-*

re con gli antichi all'insegna di un aggiornamento e di una crescita culturale ed umana. In una tiepida giornata di primavera, oltre venticinque anni addietro, mi disse che avrebbe desiderato che fossi io, una volta giunto il momento, a rendergli testimonianza nei sodalizi in cui avevamo partecipazione comune, con quella stessa tenerezza del cuore, che aveva colto nel mio animo in occasioni simili.

Quei pomeriggi sono sempre stati non solo costruttivi, ma anche piacevoli e caratterizzati dalla piccola cerimonia dei cioccolatoni, e di un tipo ben preciso che teneva in serbo per me nel cassetto di destra della sua scrivania ed ai quali mostravo sempre lo stesso entusiastico apprezzamento non solo per la loro prelibatezza, ma perché manifestazione dell'attenzione della persona che aveva tanta premura di farmeli trovare, e dovevano essere almeno tre, di quel tipo ben preciso, perché *omne trinum perfectum est!*

Già, il latino. Quante volte e con quanta disponibilità il professor Del Re ha tradotto le epigrafi, spiegato e rivisto innumerevoli testi scritti nella lingua classica perché diventassero, adeguatamente compresi, utile supporto per le mie ricerche, anche se era perplesso sul fatto che li pubblicassi in traduzione, perché, diceva, "gli studiosi" dovrebbero capire il latino; poi concordava sul fatto che oggi non si conosce più neanche l'italiano. E a tale proposito negli ultimi tempi era consuetudine fare una sorta di gioco consistente nell'ideare dei sostantivi che, radicati nella tradizione del nostro bell'idioma, debitore sia al latino che al greco, fossero in grado di contrastare l'invasione dell'inglese, che tende a sostituirsi all'italiano senza poterne rendere la straordinaria ricchezza. Fra questi "neologismi" mi divertiva particolarmente l'ipsofono, versione dotta della segreteria telefonica, strumento detestato dal professor Del Re quasi quanto il computer, e non perché egli fosse ostile alla modernità, ma perché l'oggetto è diventato sostitutivo del reale conversare tra le persone,

o quella del chiasmatografo, che rendeva orgoglioso il suo giornalista, debitamente reso edotto, il quale nobilitava così la vendita del cruciverba.

Il professor Del Re, membro di spicco della vita culturale romana anche attraverso la partecipazione alle più importanti associazioni come l'Istituto di Studi Romani, la Società Romana di Storia Patria ed il Gruppo dei Romanisti, di cui era sodale fin dal 1979, oltre che attivo collaboratore della *Strenna* e membro della giuria del Premio Borghese, aveva in serbo un altro studio, dedicato alla figura dell'Uditore di Sua Santità (*Auditor Santissimi Domini Papae*), di cui parlava ancora, sperando di poter portare a compimento le ricerche nell'Archivio Segreto Vaticano, nei primi giorni del nuovo anno. Il lavoro è rimasto interrotto. Il suo *dies natalis* è giunto all'alba dell'epifania.

Laura Gigli

Maria Teresa Floriani Squarciapino

Nella *Strenna* dell'altro anno è stato omesso per un contempo il ricordo di Maria Teresa Floriani Squarciapino, Tina per gli amici, venuta repentinamente a mancare nel settembre del 2003. Nata a Roma nel 1917, si laureò in archeologia alla "Sapienza" nel 1939 conseguendo poi, nel 1946, il diploma di perfezionamento presso la Scuola Nazionale di Archeologia. Formatasi alla scuola di illustri Maestri (tra cui Giulio Quirino Giglioli, Giuseppe Lugli, Pietro Romanelli soprattutto), Maria Te-

resa Floriani Squarciapino entrò nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti nel 1946, prestando opera ininterrottamente presso la Soprintendenza alle Antichità di Ostia, che diresse dal 1963 al 1974. In quell'anno passò all'Università di Roma come professore ordinario di Archeologia delle Province Romane (il suo fecondo rapporto con l'Università aveva avuto inizio già nel 1958, come assistente del prof. Romanelli, e con la libera docenza in Archeologia e Storia dell'Arte Classica conseguita nel 1960).

Maria Teresa Floriani Squarciapino ha saputo coniugare equilibratamente l'attività di ricerca sul terreno con quella di studio: ha partecipato e diretto numerosissime campagne di scavo in Italia (Foro Romano, Ostia e circondario ostiense soprattutto) e all'estero (dalla Siria all'Albania, da Creta alla Libia, in particolare a Leptis Magna) e si è al tempo stesso segnalata per una copiosa bibliografia, tra cui si annoverano opere fondamentali su Ostia, Afrodizia e la Scuola di Afrodizia, Leptis Magna, Merida.

Intensa è stata anche l'attività esplicata da M.T. Floriani Squarciapino presso Accademie, Istituti editoriali, Associazioni scientifiche: redattrice dei *Fasti Archeologici* (rassegna internazionale di bibliografia archeologica), collaboratrice dell'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, segretario e quindi vicepresidente dell'Associazione Internazionale di Archeologia Classica e della Pontificia Accademia Romana di Archeologia; è stata inoltre membro ordinario dell'Istituto Nazionale di Studi Romani e socio corrispondente del Deutsches Archäologisches Institut.

Cooptata nel Gruppo dei Romanisti nel 1974, M.T. Floriani Squarciapino era l'ultima e più giovane esponente di una generazione di illustri archeologi, romani e "romanisti", formati alla "Sapienza" tra gli anni '20 e '30: M. Cagianò de Azevedo, G.F. Carettoni, F. Castagnoli, V. Cianfarani, M. Moretti, M. Pal-

lottino, F. Panvini Rosati, C. Pietrangeli, R. Vighi; mi è caro ricordarLa unitamente ad essi.

Filippo Delpino

Renato Lefevre

L'ultima volta che l'abbiamo avuto tra noi nelle riunioni al Caffè Greco è stata nell'ottobre del 1999, allorché fummo tutti presenti per festeggiare il compimento dei suoi novant'anni e, debbo aggiungere, che in quella circostanza non abbiamo dimenticato di ricordare un altro traguardo che Renato aveva raggiunto come romanista e cioè che già l'anno prima aveva compiuto ben cinquant'anni di appartenenza al nostro Gruppo, risalendo la sua elezione al 1948, traguardo, fino ad ora, mai raggiunto da altri.

Romano di nascita, apparteneva ad una vecchia famiglia di "vascellari", proprietari di un'industria in Trastevere e, in occasione delle nozze di una sua figliola, pubblicò un delizioso volumetto di memorie dal titolo "Divagazioni su una famiglia di vascellari trasteverini dell'Ottocento".

Laureatosi in Scienze Politiche alla Sapienza col massimo dei voti, lode e pubblicazione della tesi, conseguì, pochi anni dopo, la libera docenza in Storia e Politica coloniale, ma, giovanissimo, si era messo in luce con la pubblicazione di vari saggi, risalendo il suo primo lavoro al 1931, un volume edito dall'Istituto di Politica economica e finanziaria dell'Università di Roma, al

quale hanno fatto seguito varie pubblicazioni relative alla storia coloniale.

Nel 1946 comincia la sua collaborazione alla "Strenna" che prosegue senza alcuna interruzione praticamente fino alla sua scomparsa e cioè per oltre cinquant'anni, e alla quale si aggiungeranno, nel corso degli anni, le collaborazioni a tante riviste e quotidiani, fra cui desidero rammentare quella alla nostra "Urbe" che, sia pure non ufficialmente, è stata sempre la rivista del Gruppo, della quale è stato per decenni, fino all'ultimo numero, oltre che assiduo collaboratore, membro del Comitato di Redazione; così va rammentata la sua lunga collaborazione – dal 1933 al 1982 – alla terza pagina dell'*Osservatore Romano*.

È stato, inoltre, Presidente del Gruppo Culturale di Roma e del Lazio, collaborando sempre ai volumi annuali editi dal sodalizio.

Contemporaneamente alla sua attività di studioso che lo vedrà Segretario della Società Romana di Storia Patria, socio dell'Istituto di Studi Romani, della Deputazione di Storia Patria delle Province Parmensi, dell'Istituto Italo Africano, oltre che Consigliere del Gruppo dei Romanisti, egli percorre una brillante carriera nell'Amministrazione dello Stato, iniziata negli Archivi di Stato di Genova, Napoli e Roma poi di addetto stampa in varie Prefetture fra cui Roma e poi, fino al suo collocamento a riposo, nel 1973, sarà Capo del Servizio Informazioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Tornando alla sua attività di romanista che ebbe il riconoscimento Premio Daria Borghese conferitogli nel 1975, possiamo dire che i temi ai quali dedicò una sempre maggiore attenzione furono la famiglia Chigi e la loro dimora e la figura di Margherita d'Austria e il suo palazzo. Nel '64 compaiono il suo primo saggio su palazzo Chigi e il primo libro su palazzo Madama e, dopo altre pubblicazioni sui due temi, dedicherà due monumen-

tali volumi al palazzo Chigi e a Madama d'Austria, rispettivamente nel 1980 e nel 1986.

Gli studi sui Chigi portano la sua attenzione e molti suoi lavori sulla città dell'Ariccia che, dopo Roma, diverrà la sua seconda "città dell'anima" e ne verrà contraccambiato con il conferimento della cittadinanza onoraria e dove chiuderà la sua esistenza.

Manlio Barberito

Cecilia Pericoli Ridolfini

(12 agosto 1922-6 maggio 2004)

Era una donna piccola, vivace fino alla irrequietezza, dai comportamenti disinvolti e dal linguaggio spregiudicato, pericolosamente incline a chiamare sempre le cose col proprio nome, e ad esprimere sempre con grande chiarezza i propri giudizi, in un italiano appena venato di dialetto, e perciò particolarmente espressivo; e questo suo modo di essere, così lontano dalla controllata compostezza abituale del costume accademico, di cui pure faceva parte a pieno titolo (e basterà ricordare la sua appartenenza alla Pontificia Accademica di Archeologia, e i lunghi anni di presidenza della giuria del Premio Lemmermann), la rendeva un personaggio vagamente pittoresco.

In realtà, si trattava soltanto di mera apparenza, sotto la quale si nascondeva una solida preparazione professionale e un grande rigore scientifico, che emergono appieno dalla sua bi-

bliografia, non molto ampia ma significativa, di cui basterà ricordare il Catalogo della mostra dedicata dagli Amici dei Musei di Roma nel 1959 alle case romane graffite e dipinte, e i fascicoli relativi ai rioni Parione e S. Eustachio, usciti rispettivamente, in due o tre edizioni, fra il 1973 e il 1980, e fra il 1980 e il 1989 nell'ambito della collana che riunisce le guide rionali di Roma. In entrambe queste pubblicazioni emergono infatti il suo rigore metodologico e la sua accuratezza nella ricerca, dimostrata nel primo dalla scarsità di contributi specifici dedicati all'argomento, che si offrì perciò alla sua indagine come un terreno praticamente inesplorato, su cui la nostra amica riuscì a gettare nuova e più viva luce; e rivelata nell'altro dalla minuziosa descrizione dei particolari, controllati tutti pazientemente e direttamente sul posto. Rimane viva nel mio personale ricordo la sistematicità imperturbabile dell'esame cui Cecilia sottopose gli ambienti di palazzo Giustiniani e quei pochi di palazzo Madama dove ancora sopravvive qualche lacerto degli splendori cinquecenteschi, sotto lo sguardo vagamente sbigottito dei commessi, increduli davanti a tanto interesse per manufatti che a loro memoria non avevano mai attirato l'attenzione di alcuno.

Lo stesso impegno e la stessa scrupolosità Cecilia profuse senza risparmio negli anni della sua militanza nelle file dei funzionari della Sovrintendenza comunale, dove cominciò a lavorare come quadrimestrale il 23 novembre 1952, fino a divenire, nel settembre 1958, Ispettrice dei Musei sotto la leggendaria direzione di uomini come Antonio Colini e Carlo Pietrangeli. Lavorava da sempre al Museo di Roma di Palazzo Baschi dove molti, a cominciare dallo stesso Pietrangeli, ne apprezzavano il valore, ma dove qualcuno ebbe modo di dolersi della sua schiettezza; e negli anni '80 emigrò nel complesso di S. Egidio, dove supplendo con l'entusiasmo e l'impegno di sempre alla scarsità delle risorse, organizzò il Museo delle tradizioni popolari, ricostruendovi tra l'altro lo studio di Trilussa con la massima fedel-

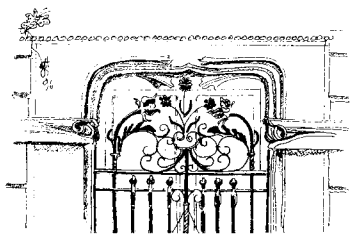
tà consentita dalle reliquie superstiti, e allestendovi perfino piccole mostre come quella sulle feste romane, di cui offrì un panorama sostanzialmente completo ed esauriente pur nell'esiguità degli spazi.

Avrebbe voluto sistemare a S. Egidio tutto il materiale relativo al folklore romano esistente a palazzo Braschi; e i più anziani fra noi ricordano di certo i suoi sfoghi, che scandirono i suoi ultimi anni di servizio fino al pensionamento, come Direttrice, l'1 settembre 1987; sfoghi in cui la lucidità del giudizio critico traspariva dal tono sempre in bilico fra amarezza e risentimento, perché gli scarsi mezzi a disposizione le impedivano di realizzare in pieno i suoi programmi, intralciati di quando in quando anche da peregrini progetti di mostre del tutto estranee a Roma e al suo ambiente.

Nel 1974 era stata accolta fra i Romanisti, e da allora frequentò le nostre riunioni con la regolarità consentita da una salute piuttosto precaria, che alla fine la costrinse ad abbandonarle, rendendole improba la fatica degli spostamenti dalla sua casa di via della Consulta.

Ora il suo posto abituale in fondo alla sala, da dove commentava sistematicamente gli interventi dei soci, è rimasto definitivamente vuoto, perché la nostra amica se n'è andata, senza rumore, poco più di un mese fa. *Ave et vale*, Cecilia.

Maria Teresa Bonadonna Russo



INDICE

La festa di Maria SS. della neve risale al 311 a.C.? MANLIO BARBERITO	pag. 7
Il Foro Italico e la <i>damnatio memoriae</i> SANDRO BARI	pag. 13
Quando la cronaca diventa la storia di Roma ROMANO BARTOLONI	pag. 27
Ricordi di Michele Di Pietro, "zio cardinale" † GIULIO BATTELLI	pag. 41
Orazio Manili nobile romano e la Cappella Toschi del Duomo di Reggio Emilia (1604-1610): marmi antichi e moderni CARLA BENOCCI	pag. 51
Ceccarius, Bruers e il Poeta LAURA BIANCINI	pag. 73
Avventure del tempo buzzurro MARIA TERESA BONADONNA RUSSO	pag. 85
«Ma non era quello che si voleva» L'Ara Pacis Augustae. Una storia tutta romana ELENA CAGIANO DE AZEVEDO	pag. 105

Lo scultore Giovanni Pierantoni tra gelosie professionali e commercio antiquario ROSELLA CARLONI	pag. 131	Il resto... mancia! FRANCESCA DI CASTRO	pag. 263
<i>Roma l'altro ieri</i> Piccola agenda di vita quotidiana: gli appuntamenti LUIGI CECCARELLI	pag. 149	Per un repertorio di richiami all'Italia ed a Roma in <i>Alla ricerca del tempo perduto</i> di Marcel Proust LUIGI DOMACAVALLI	pag. 279
Giocatori di squadre romane nella nazionale A italiana di calcio CLAUDIO CERESA	pag. 169	La lupa romana nelle selve germaniche ARNOLD ESCH	pag. 301
Come ebbe effettivo inizio a Roma la "Operazione Paperclip" GIUSEPPE CIAMPAGLIA	pag. 185	Il palazzetto del Burcardo e tre grandi attori romani MARIO ESCOBAR	pag. 315
L'Arcadia di Giovanni Faldella MICHELE COCCIA	pag. 193	Le storie dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello negli affreschi dell'Oratorio ENZO FAGIOLO	pag. 321
Arte e Storia in... galleria: il bassorilievo di Antonio Biggi nella stazione di Piramide ed il Parco Museo Met.Ro ALBERTO CRIELES	pag. 207	Corrado Alvaro, Anna Magnani e il cinema a Roma ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA	pag. 333
L'accogliente Teatro Ghione di Roma felice connubio tra prosa e musica <i>Una ribalta prestigiosa della Capitale</i> ANTONIO D'AMBROSIO	pag. 227	Vigna Filonardi ai Parioli GIULIANO FLORIDI	pag. 351
Tipologia dello struscio FABIO DELLA SETA	pag. 239	Disegni romani di un architetto inglese LUCIANA FRAPISELLI	pag. 357
Un Re in domicilio coatto? FILIPPO DELPINO	pag. 247	I monumenti Santacroce in Santa Maria della Scala MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI	pag. 365
La Marrana Mariana LUIGI DEVOTI	pag. 255	Note sul generone romano † MARCELLO GUIDI	pag. 381
		Michelangelo e i poeti rappresentati nel <i>Parnaso</i> di Raffaello in Vaticano ENRICO GUIDONI	pag. 391

C'era una volta l'Isola dello Zibibbo MARCO IMPIGLIA	pag. 411	Il soggiorno romano dell'Abate Domenico Salvati di Todi FILIPPO ORSINI	pag. 535
Carlo Labruzzi incisore (1748-1817) <i>Per un catalogo dell'opera 2</i> BARBARA JATTA	pag. 421	<i>Sull'Aventino passeggiando tra i ricordi</i> Merton e De Falla e l'incontro con Dio a Santa Sabina... ARCANGELO PAGLIALUNGA	pag. 541
S. Nicola Taumaturgo <i>La Chiesa ortodossa russa di Roma</i> PIERLUIGI LOTTI	pag. 433	Osterie e vecchi tramvetti nel Suburbio a Nord di Roma STEFANO PANELLA	pag. 549
Più o meno le cose andarono così... più o meno GIULIANO MALIZIA	pag. 449	Domenico Zipoli, organista della chiesa del Gesù ANDREA PANFILI	pag. 569
Il Tevere conteso <i>Navi e treni al tempo di Pio IX</i> UMBERTO MARIOTTI BIANCHI	pag. 455	Le tragedie di Roma: i soggiorni capitolini di Vittorio, conte Alfieri di Magliano e di Cortemilia DARIO PASERO	pag. 579
Le Clarisse della Purificazione GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI	pag. 467	Un giornalista russo a Roma: Michail Osorgin (1908-1916) ANASTASIA PASQUINELLI	pag. 595
Da Poussin a Astérix. Roma nell'immaginario di "pensionnaires" e "fumettari" francesi ALIGHIERO MAZIO e KATHLEEN LUIGIA MAZIO	pag. 481	Gabriele D'Annunzio, Barbara Leoni e la «gran settimana d'amore» ad Albano <i>Anche un alberello tra i ricordi d'amore del Poeta</i> WILLY POCINO	pag. 617
Il presepe di Giulio Cesare VINCENZO MORELLI	pag. 495	Un musicista "romano": Domenico Bartolucci e il cecilianesimo AURELIO PORFIRI	pag. 625
Il pittore svizzero Arnold Böcklin a Roma e due suoi quadri inediti GIORGIO MORELLI e LEONARDO VACCA	pag. 503	Agli albori del cinema a Roma: il teatro di posa della <i>Film d'Arte Italiana</i> ROBERTO QUINTAVALLE	pag. 641
Premiata agenzia turistica Johannes Brahms & Co. FRANCO ONORATI	pag. 511		

I premi internazionali Roma per la stampa: trent'anni nella cultura della città ARMANDO RAVAGLIOLI	pag. 653
Lo scalino di re Umberto I DOMENICO ROTELLA	pag. 667
Trastevere fine '800. Tempi <i>nequitosi</i> per la parrocchia di S. Francesco a Ripa ERINA RUSSO DE CARO	pag. 689
Roma Bizantina RINALDO SANTINI	pag. 697
Un cortile in guerra <i>Tre "momenti" di piccola cronaca romana d'oltre sessant'anni fa</i> ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI	pag. 715
La difesa della Spiaggia romana da Niccolò V a Pio VI DONATO TAMBLÉ	pag. 725
Un libro prezioso e poco conosciuto di Pompeo Spinetti PAOLO TOURNON	pag. 749
Federigo Tozzi in via del Gesù MARIO VERDONE	pag. 757
Leone XIII e Theodor Mommsen: un incontro mancato in Biblioteca Vaticana PAOLO VIAN	pag. 765
Necrologi: RODOLFO CAPORALI, FRANCO CECCOPIERI MARUFFI, NICCOLÒ DEL RE, MARIA TERESA FLORIANI SQUARCIAPINO, RENATO LEFEVRE, CECILIA PERICOLI RIDOLFINI	pag. 781

Finalini di MARCELLA MORLACCHI pag. 300 e 780,
tutti gli altri di GEMMA HARTMANN

TAVOLE A COLORE:

- I. GIACINTO GIMINIANI, *Venere Marte e Cupido*
- II. FRANCESCO TROMBADORI, *Paesaggio Romano*
- III. TOMMASO DONINI detto il CARAVAGGINO (attr.), *La celebrazione della costruzione di Palazzo Cornaro*
- IV. TOMMASO DONINI detto il CARAVAGGINO (attr.), *La celebrazione della costituzione della lega cristiana del 1538*
- V. STEFANO DONADONI, *Veduta del Colosseo*
- VI. JAN FRANS VAN BLOEMEN, *Paesaggio laziale con convento e armenti*
- VII. SIGFRIDO OLIVA, *Il Tevere al S. Spirito*
- VIII. MARCELLA MORLACCHI
- IX. NIKE ARRIGHI BORGHESE, *Il cantiere dell'Auditorium*
- X. STELLARIO BACCELLIERI, *Giovanni Gubinelli al Caffè Greco*
- XI. ALBERTO BALZANI, *Roma - Arco di Giano*
- XII. ANGELA PELLICANÒ, *Carnevale*
- XIII. DIEGO PETTINELLI, *Veduta di Roma da Via Trionfale*
- XIV. GEMMA HARTMANN, *Vicolo di Trastevere*
- XV. ALBERT KÜCHLER, *Mamma allo specchio e nonna che veste il nipotino*
- XVI. ALFONSO AVANESSIAN, *Periferia*

Finito di stampare nel mese di Aprile 2005
presso la tipolitografia E Print s.r.l.
Via Empolitana, Km. 6,400 - 00024 Castel Madama (Rm)
Tel. 0774 449961/2 - Fax 0774 440840