

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA 2023

MMDCCCLXXVI



STRENNA DEI ROMANISTI

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

Odissea XIV, 183-184

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

Questa copia è la n.

In copertina:

GIOVANNI PAOLO PANINI (1691-1765)

Veduta di Roma innevata

Olio su tela, 97,5 x 135 cm

Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2023

Ab U. c. MMDCCLXXVI

BARI – BARTOLONI – BATTAFARANO – BENOCCI – BERRI – CAMPANELLI
CARRANNANTE – CECCARELLI – CIAMPAGLIA – CRIELESÌ – DEBENEDETTI
DI CASTRO – DIGILIO – GIGLI – GIULIANI – GUERRIERI BORSOI – IMPIGLIA
JATTA – LOTTI – MAIURI – MANODORI – MARCONI – MARINI di SUBIACO – MUCCIO
NICOLUCCI – ONORATI F. – PANAJIA – PANFILI – QUINTAVALLE – REBECCHINI – RODINÒ
SALARIS – SEVERI – TAMBLÉ – VERDONE – VIAN



ROMA AMOR

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

Comitato dei curatori della Strenna dei Romanisti:

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

Direttore responsabile:

ANDREA MARINI DI SUBIACO

Stampa

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

Articoli ed impaginazione sono stati corretti dal comitato dei curatori.

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

Si ringrazia la Fondazione Sorgente Group per aver sostenuto l'edizione 2023 e la Fondazione Salvatore Rebecchini.

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

Registrazione Tribunale di Roma 283/2013 del 22.01.2014

© Roma Amor

Tel. 388.8860089

roma_amor@virgilio.it

ISSN: 0391-7878

MMDCCCLXXVI
AB VRBE CONDITA

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

La medaglia del Comune di Roma, conosciuta annualmente dal 1968, quest'anno riprende nella trasposizione del bronzo, l'immagine fiera della Dea Roma, vestita dell'elmo attico ed armata di lancia, che appare in una delle più importanti, recenti scoperte archeologiche nella Città, ovvero quella raffinata figura dorata su vetro, dal forte valore simbolico, rinvenuta alla fine dello scorso anno nei pressi di Porta Metronia, durante gli scavi per la Metro C.



Scavi che hanno portato a diversi rinvenimenti, a partire, nel 2016, di una caserma di epoca traiano-adrianea (96-138 d. C.), periodo aureo della storia romana. All'interno di questa struttura, intenzionalmente demolita ed interrata per farne la base delle Mura Aureliane, realizzate tra il 270 ed il 275 d.C., a dieci metri sotto l'attuale piano stradale è stato trovato questo vetro, che probabilmente era il fondo di una coppa, realizzata con una complessa lavorazione: su un primo strato di vetro inciso con una punta fine, veniva applicata la foglia d'oro, per poi ricoprire il tutto con un secondo

strato di vetro. Una tecnica di lavorazione in uso posteriormente all'interramento della Caserma, perché risalente all'inizio del IV secolo. Probabilmente la preziosa coppa si ruppe, mentre rimase intatto il fondo, di vetro più spesso. Ed ecco che magari qualcuno di importante forse lo volle depositare in quel luogo, come buon auspicio, durante i restauri delle mura, portati avanti intorno al 402 dall'Imperatore Onorio.

L'eccezionalità della scoperta sta nel fatto che già i vetri dorati sono una rarità, ma soprattutto che mai era stato trovato un vetro con la personificazione di Roma.

Il reperto, da questo 21 aprile sarà esposto per la prima volta al pubblico nella Sala degli Arazzi dei Musei Capitolini, per farlo idealmente dialogare con l'arazzo, anche quello con la Dea Roma in trono, realizzato tra il 1764 ed il 1770 sulla base di cartoni del pittore Domenico Corvi, i cui bozzetti sono conservati nella Pinacoteca Capitolina. Quando sarà terminata la stazione della Metro "Porta Metronia", il frammento tornerà nel luogo del suo ritrovamento, nello spazio espositivo realizzato all'interno di quella stazione della metropolitana.

A.M.d.S.



Guardiamo al domani, ma con l'intelligenza della cultura di ieri

ANDREA MARINI DI SUBIACO

Abbiamo aperto la *Strenna* di quest'anno presentando una straordinaria scoperta archeologica, con una rara personificazione di Roma, che diverrà il simbolo di questo 21 Aprile, sia per la sua presentazione al pubblico ai Musei Capitolini a partire da tale data, ma anche per essere il soggetto della medaglia annuale del Comune di Roma 2023. Un ritrovamento importante il quale, in campo romanistico, segna quest'anno *Ab Urbe Condita* che ci stiamo lasciando alle spalle, insieme alla bella e gratificante mostra sul Gruppo dei Romanisti, prorogata fino a Settembre presso il Museo di Roma in Trastevere e di cui diamo ampio spazio nei primi due saggi di questo numero della nostra pubblicazione.

Questo Editoriale, oltre a commentare alcuni fatti, vuole fare memoria - come nelle ultime annate - di avvenimenti epocali non strettamente "romanistici", ma che inevitabilmente coinvolgono i romani, per invitarli a riflettere ed a ricordare nel tempo.

Nell'ultimo numero della *Strenna*, queste righe le avevamo intitolate *Un anno che ha umiliato l'intelligenza*, riflettendo su come gran parte degli italiani fossero soggiogati dal pensiero unico, il quale non permetteva (e non permette) idee diverse su Covid, vaccini, sull'imposizione di una vaccinazione di massa che risultava però formalmente a volontà dal singolo, sulla guerra ucraino-russa che sta impoverendo l'Europa. Se si sollevava o si solleva un minimo dubbio, non si era più "allineati"

e si veniva etichettati con veemenza No Vax o Filo Russi, senza che una idea minimamente discorde potesse o possa essere oggetto di confronto.

Ad un anno di distanza, poco è cambiato, ma qualcosa si è chiarito e molti, prima Pasdaran del vaccino Covid (senza un minimo di riflessione propria), ora sembrano aver aperto gli occhi su una sperimentazione scientifica praticamente nulla, sugli effetti indesiderati che si sono oggettivamente manifestati in tanti, su come l'obbligo vaccinale sia stato imposto ed infine sulla inutilità del vaccino stesso, considerato che molti vaccinati si sono egualmente ammalati di Covid, anzi con sintomi maggiori, come peraltro avevano evidenziato alcuni studi di diversi centri di ricerca. Studi quasi secretati, o peggio lasciati scivolare con minimalismo fra mille notizie, così da non farli cogliere, ma potendo dire, per sollevarsi dalle responsabilità, di averli diffusi.

Sulla guerra in Ucraina la stessa cosa... Ragionando solo con il buon senso, nessuno pare rendersi conto che i giochi sono ormai fatti, con Zelenskyi, manovrato da chi regge i fili che lo fa essere intransigente su qualsiasi tentativo di dialogo. I resoconti di quella guerra sui giornali, dalle prime pagine, sono ora tornati ad essere solo parte delle cronache dall'estero. D'altronde, che gli scontri vadano avanti fa comodo a tutti: ai Russi, i quali dopo essersi ripresi il Donbass, vogliono portare avanti una guerra di logoramento per "spianare" l'intera Ucraina, piegandola completamente, così che sia di monito per le altre Repubbliche ex sovietiche; agli Stati Uniti, i quali, con un doppio interesse economico, oltre all'indebolimento economico dell'intera Europa, guardano già alla ricostruzione; per l'Europa, che progetta anch'essa la ricostruzione e se la cava inviando, in tempi biblici, mezzi militari a dir poco obsoleti (vedi i mezzi blindati e gli obici inefficienti inviati dall'Italia, come rivelato dal *Financial Time*), con il grande business, anche qui, della ricostruzione di un paese che più sarà distrutto e più sarà da ricostruire. Non per niente i colloqui, nelle visite a Kiev dei vari leader europei, sono stati incentrati maggiormente sui futuri progetti, che sul trovare o convincere il leader ucraino ad una reale mediazione che porti alla pace.

Intanto, mi facevano banalmente notare al supermarket, l'olio di semi da 3 litri che vendevano tre mesi fa a 4,50 euro, oggi costa ben 13 euro, come il riso Arborio salito da 2,50 a 5,40 euro. Tale dato ci fa da raccordo per raccontare il presente guardando alla memoria storica. Lo stesso ragionamento che due anni fa mi spinse a pubblicare su queste pagine, oltre le foto di una Roma deserta nel confinamento Covid, anche il famoso modulo di autocertificazione per circolare (novella tessera annonaria della Seconda Guerra Mondiale), sul quale forse il lettore potrà oggi meditare su come a distanza di soli due anni, esso possa apparire una cosa lontana e quasi dimenticata. Il mondo corre e cancelliamo il passato.

Ma guardiamo Roma. In questa settimana del Natale dell'Urbe, sono a Roma gli ispettori del Bureau International des Expositions per valutare il progetto di candidatura all'EXPO 2030 che dovrebbe tenersi tra 6 anni e mezzo. Una grande opportunità, alla quale bisognerebbe però giungere preparati. A parte quello che della Capitale verrà mostrato agli ispettori, c'è da chiedersi se oggettivamente Roma, con le criticità riportate ogni giorno dai quotidiani e vissute ancor più dai cittadini, sia all'altezza di accogliere una manifestazione del genere. Tutto da noi è improvvisato. Guardiamo al prossimo Anno Santo, quello del 2025 che si aprirà la notte del 24 dicembre 2024. Non è un Giubileo Straordinario, come è stato quello della Misericordia del 2015 annunciato da papa Francesco con soli otto mesi di anticipo, ma un Anno Santo ordinario, che da secoli cade ogni 25 anni ed al quale ci si era dati appuntamento alla chiusura di quello del 2000, un quarto di secolo fa. Ancora però in quest'ottica nulla si è fatto. Si comincia solo ora a parlare ed a pensare in chiave "Giubileo", al pari di "PNRR", foriere di miracoli annunciati: Sottopasso davanti castel S. Angelo (finalmente...!); «tutte le strade della Città riasfaltate in profondità», come ha dichiarato più volte (anche all'alba da Fiorello) il Sindaco Gualtieri. C'è un fiorire di comitati, in cui ci stanno dentro tutti, in vista dell'arrivo di una quantità di fondi che Roma forse non ha mai visto tutti insieme. Ma intanto l'inizio di via della Conciliazione è perennemente assediato dal traffico, imbottigliato su un Lungotevere stretto e pieno di semafori; le pavimentazioni

stradali (porto un esempio eclatante, quello della centralissima via Pinciana, tra via Puccini e l'inizio di via Veneto, ma ce ne sarebbero mille) appaiono come veri campi da Motocross, che mettono a dura prova gli ammortizzatori. Sono 8000 i km di strade di Roma... come si farà a rifarle, non tutte, ma anche solo la metà in un anno ed otto mesi? Ricordo la mattina della Vigilia di Natale del 1999, quando seguì da cronista l'inaugurazione, alla presenza dell'allora Sindaco Rutelli, dei lavori dell'area intorno alla Basilica di S. Maria Maggiore. Una cosa mi colpì: i bordi in travertino dei marciapiedi non murati, ma poggiati su della sabbia giallognola, con delle zeppette di legno qua e là. Secondo i capitolati dei finanziamenti bisognava finire i lavori entro quel giorno ed inaugurare. La cerimonia fu fatta, ma poi non so quando divennero realmente stabili quei sorgoli di travertino. Roma, dunque, come l'Italia (penso paradigmaticamente a riforme epocali, come quella delle pensioni, messe in piedi in quattro e quattr'otto) è probabilmente abituata alle corse dell'ultim'ora, ma facendo interventi importanti con la giusta programmazione forse verrebbero meglio e si potrebbe risparmiare. Ma probabilmente questo non conta.

È però l'intero mondo che ha perso il cosiddetto "lume della ragione". Snocciolo assurdità lette di recente, sulle quali si è pure perso tempo a discutere, come quella – per rimanere nell'ambito culturale – di Tallahassee, capitale della Florida, dove la preside della locale Classical School (dunque non una scuola qualsiasi), è stata costretta a dimettersi per le proteste delle famiglie di qualche alunno di 13 o 12 anni ai quali, in una lezione sul Rinascimento italiano, era stata mostrata l'immagine del David di Michelangelo. Le lamentele sono state sul fatto che fosse "nudo" e dunque bollato da qualche genitore come immagine pornografica, quando magari nelle stesse classi vengono portate avanti lezioni di educazione sessuale, o gli stessi minori attraverso i media sono immersi quotidianamente in un mondo non troppo velato. Rimanendo in tema scolastico, in casa nostra c'è anche il caso della maestra 58enne sospesa da una scuola di San Vetro Millis, in provincia di Oristano, per aver recitato in aula preghiere con i bambini. Significativo il fatto

che anche qui a scatenare il tutto siano stati solo due genitori, mentre la quasi totalità della classe ha manifestato solidarietà all'insegnante. Esempi riportati per dimostrare – estraniandosi dai singoli fatti – come ormai le pretese di pochi accampatori di diritti, spesso discutibili, finiscano per prevalere sui veri diritti della maggioranza non abituata ad ergersi sulle barricate e per questo tenuta in nessun conto, accusata di essere retrograda e non inclusiva. E' il caso della propaganda di certe ideologie minoritarie galoppanti, le quali finiscono, creando confusione sulle differenze, per condizionare i più, sovvertendo l'ordine naturale. Ideologie sulle quali lo stesso Papa Francesco (di certo non una persona chiusa all'inclusione), raccontando di averne discusso con l'Arcivescovo di Canterbury di ritorno dal viaggio in Sud Sudan, ha detto che «con il togliere il genere alle cose [...] entra in gioco una questione molto pericolosa, che è l'ideologia gender, la quale, tra tutte le colonizzazioni ideologiche che si stanno diffondendo, è a mio giudizio la peggiore, perché depotenzia le differenze e ti conduce a far sì che non ci siano differenze, quando invece è la contrapposizione delle differenze che ti fa progredire». «L'ideologia gender è nefasta», ha detto Bergoglio. «Non sono nefaste le persone coinvolte in questa ideologia, ma l'ideologia stessa che, semplifica, rende tutto omogeneo e toglie le differenze». Un disordine morale che prima subdolamente ed ora apertamente, si sta impadronendo della nostra cultura, distruggendo individui e società, dove la violenza è sempre più protagonista fin dai cartoni animati per i più piccoli, nei quali pistole, uccisioni e sopraffazioni dominano incontrastati. Ci si lamenta di qualche pazzo che spara per strada, ma si è mai riflettuto su ciò che ogni sera vediamo in TV? Non sarebbe il caso di abbassare i toni di una società senza più limiti, dove ognuno si sente in diritto di inventarsi esibizionismi, come il prete bresciano pacifista don Fabio Corazzina, che ha voluto celebrare la Messa con un aderente body da ciclista e sul collo, al posto della stola del colore liturgico, una fascia arcobaleno. Non ci si rende conto che sminuendo la forma – sia in politica che nella religione – non ci si avvicina alla gente, ma all'opposto la gente si allontanerà da quelli che aveva ritenuto valori a cui aggrapparsi.

«Ahi serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiere in gran tempesta, non donna di province, ma bordello!», scriveva Dante nel Purgatorio per stigmatizzare la decadenza politica del tempo. Una frase che pare adattarsi alla perfezione ai nostri tempi, nei quali, nella confusione generale, sempre più saranno le macchine a comandare. Ma fino a che punto? Hall 900, il supercomputer di bordo della nave spaziale Discovery nel film di Stanley Kubrick *2001 Odissea nello spazio* del 1968 prendere il sopravvento sull'equipaggio. Fantascienza che pare essere divenuta realtà, tanto da portare Geoffrey Hinton, 75 anni, padre dell'Intelligenza Artificiale – con un gesto simile a quello di Robert Oppenheimer, che lavorò negli USA allo sviluppo della bomba atomica – a lasciare Google proprio «per poter parlare dei pericoli dell'Intelligenza Artificiale», al pari del plurimiliardario Elon Musk, proprietario e presidente di Twitter, nonché numero uno di Tesla e SpaceX, arrivato a chiedere – lui che sulle tecnologie e la visionarietà del futuro ha creato un impero – dei limiti per l'Intelligenza Artificiale, la quale, se pur è una svolta tecnologica di enorme entità paragonabile alle nascite di computer ed Internet, è «non lontana dal divenire potenzialmente spaventosa», ha detto. Effettivamente finché l'uomo rimane soggetto principale, in qualche modo responsabile di fronte all'umanità, il pericolo di autodistruzione può essere controllato, ma come ha avuto modo di sottolineare il Cardinal Müller, prefetto emerito della Congregazione per la Dottrina della Fede, «l'aumento esponenziale dell'intelligenza artificiale è legato all'ingannevole speranza che l'élite finanziario-industriale prenda il posto di Dio e costruisca, almeno demiurgicamente, il nuovo essere umano, il superuomo od il robot autonomo e rigenerativo capace di lasciarsi alle spalle la specie umana come una reliquia evolutiva». Un mondo che è già iniziato, dove Facebook traccia e schedà il nostro profilo, Amazon ed Ebay i nostri bisogni e passioni e Google i pendieri e gli interessi. L'uomo deve ritrovare l'uomo e guardare alla cultura del passato per scrivere, con una intelligenza non artificiale, la strada del domani. Buon Natale di Roma!

Il Gruppo dei Romanisti in mostra

DONATO TAMBLÉ

Hoc erat in votis !

Una mostra sui Romanisti. Una esposizione che parlasse di noi, del Gruppo dei Romanisti, della sua storia, dei suoi precedenti, della cultura che circolava intorno al nostro sodalizio di cultori di Roma.

Se ne era discusso più volte negli anni, nelle nostre riunioni, e in particolare, intorno al 1990, l'aveva auspicata Luigi Ceccarelli, ma non se ne era fatto nulla. Non erano maturi i tempi. Non era facile trovare un luogo, una istituzione, uno *sponsor*, che l'appoggiasse o la facesse propria. Eppure, una mostra sulla cultura e le tradizioni dei Romanisti poteva richiamare un vasto pubblico, se non altro per l'equivoco sul significato dell'aggettivo "romanista", che la maggior parte dei mass media e dei giornali associa con il sostantivo "tifoso", generando confusione con i *fans* della squadra di calcio. E, in fondo, una mostra sui cultori di Roma doveva servire proprio a dissipare quest'equivoco, sottolineando lo specifico significato che dalla fine degli anni Trenta del Novecento, proprio grazie al Gruppo dei Romanisti, si era affermato, ed era stato acquisito anche dai dizionari e dalle enciclopedie. Così scriveva Marcello Piermattei, sul primo volume della *Strenna dei Romanisti* nel 1940:

«Sono i veri innamorati di Roma, i propagandisti liberi (perché disinteressati) della Romanità. Essi si prefiggono di far rivivere le belle tradizioni romane che hanno reso la vita dell'Urbe sempre piacevole, interessante e non già monotona».

Il “Romanista” secondo lui poteva essere: “romano”, se nato a Roma, “romano de Roma”, se nato da genitori ed avi romani e di educazione romana; “romano di elezione” o “di pregio” se, pur non essendovi nato, aveva scelto Roma sua patria spirituale; “romanone”, se aveva il buon carattere del romano; “romanaccio” se ne aveva lo spiritaccio allegro e compagno ... Ma precisava che non poteva essere “romanista”, ma se mai “Roma ... gnone”, chi esaltava la Città Eterna a scopo di mera speculazione.

I padri fondatori del sodalizio – Ceccarius, Vitaliano Rotellini, Franco Liberati, Augusto Jandolo, Trilussa, Ettore Petrolini, Ignazio Mascaldi e Ettore Veo – ne avevano delineato la fisionomia, ne avevano, per così dire, soffiato in corpo l’anima vivente, configurandone il paradigma, e ad essi si erano aggiunti una quarantina di adepti che si riunivano oltre che nelle osterie romane, cui dedicarono un famoso volume del 1937, nella dimora del Principe Ruspoli e nello studio Jandolo.

Si forgiò così lo spirito dei “romanofili” come voleva chiamarli Giorgio Pasquali e che venne invece definitivamente sancito come “romanista”.

Il sodalizio che così si affermò volle sottolineare che non si trattava di singoli individui che operavano ognuno con le proprie competenze per la diffusione della cultura romana, ma di una *universitas* capace di esprimersi con una voce comune, con una “annuale antologia di scritti di argomento romano” che proposta e concepita sin dall’estate del 1939, vide la luce il 21 aprile 1940 come *Strenna dei Romanisti*.

Una voce possente, autorevole, vivace, ininterrotta, quella della *Strenna*, che quest’anno giunge alla 84ª edizione, non essendosi mai fermata, né nei primi tumultuosi anni di guerra, né nei periodi di crisi economica della repubblica, né nel recente triennio pandemico 2020-2022.

Proprio quest’ultimo periodo aveva però fatto temere per la tenuta del Gruppo. Chiusi i luoghi di riunione, impossibile riunirsi

perfino all'aperto, con la paura del contagio e poi con la crisi degli esercizi commerciali, cresceva l'isolamento dei soci, si facevano strada la depressione e lo sconforto, ci si interrogava sul futuro del sodalizio, tenuto in vita con le pubblicazioni – la *Strenna*, appunto e il *Bollettino del Gruppo dei Romanisti* – oltre che con il sito web e le pagine *facebook* del nostro Gruppo.

Anche la sede storica delle nostre riunioni mensili, il Caffè Greco, non era praticabile e ha potuto ospitarci di nuovo solo nel febbraio 2023, tre anni esatti dopo l'ultima adunanza nella Sala Rossa, prima del *lockdown*.

Finalmente nell'estate 2022 il Museo di Roma in Trastevere ha proposto al Gruppo la collaborazione a una mostra di taglio storico-artistico sui Romanisti e il loro *entourage* culturale fra gli anni Venti e il 1940.

Come presidente del Gruppo ho subito aderito con entusiasmo all'iniziativa e ne ho fatto partecipi prima il Consiglio e quindi i



1. I Romanisti nello studio Jandolo insieme al governatore di Roma, principe Giangiacoimo Borghese, 1941. Roma, Archivio Gruppo dei Romanisti.

sodali. Una prima riunione del Gruppo presso lo stesso Museo di Roma in Trastevere il 5 ottobre 2022 ha approvato la partecipazione e delineato le modalità dei nostri interventi. È seguita la firma di un protocollo di convenzione con la Sovrintendenza Capitolina che ha permesso la prosecuzione del progetto in collaborazione. Così l'esposizione *I Romanisti. Cenacoli e vita artistica da Trastevere al Tridente (1929-1940)*, promossa da Roma Culture, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, con la collaborazione del Gruppo dei Romanisti e l'organizzazione di Zètema Progetto Cultura, è stata portata a compimento a cura delle brave e solerti funzionarie del Museo, Roberta Perfetti e Silvia Telmon.

Sin dall'inaugurazione, il 14 dicembre 2022, la mostra *I Romanisti* si è subito rivelata un successo, per concorso di pubblico e favore di critica. Un suggestivo concertino del nostro consocio Andrea Panfili ha rallegrato la serata inaugurale, con un assaggio di musiche di autori dell'ambiente romano di primo Novecento.

L'esposizione si è concentrata sul decennio 1929-1940, nel quale presero vita e si diffusero, in diversi cenacoli e salotti letterari della capitale, l'appassionato studio e la vivace promozione della cultura "romanista".

Ma, come è noto, c'è stato un prima e un dopo nella nostra storia di "romanisti" culturali. Dal 1919 ad oggi, infatti, si è dipanato quello che mi piace chiamare "il lungo secolo dei Romanisti", quegli «appassionati studiosi, cultori delle belle tradizioni» (come li chiamò appunto Piermattei) i quali, aggregatisi inizialmente dopo la Grande Guerra, si adunavano informalmente in un "Gruppo Primogenito di Romanisti" che nel 1929 venne definito come "Romani della Cisterna". Questo sodalizio catalizzò man mano altri piccoli gruppi di studiosi e amanti della romanità e delle sue tradizioni e li traghettò – nel 1938 – in un più ampio sodalizio, che prese finalmente l'attuale nome di Gruppo dei Romanisti.

Di questo lungo percorso e del ruolo avuto dal Gruppo nella città di Roma e nella cultura in genere, abbiamo voluto, dare a cor-

redo e integrazione della mostra una compiuta illustrazione con un ciclo di conferenze dal titolo *Il Gruppo dei Romanisti si racconta*, che con due incontri pomeridiani mensili – da gennaio a maggio – nella Sala multimediale del Museo, completano le visite guidate all'esposizione.

Relatori degli incontri sono una ventina di Romanisti che hanno sviluppato il rapporto del Gruppo e dei suoi esponenti con arte, storia, cultura, ambiente, cinema, sport, religione, e futuro della città.

Con questa iniziativa, il Gruppo dei Romanisti è finalmente uscito dai tre lunghi e bui anni dell'emergenza sanitaria per la pandemia del Covid-19. Si è lasciato alle spalle il silenzio, l'isolamento e il monadismo che questo periodo aveva comportato ed è uscito di nuovo allo scoperto, ha ritrovato la propria voce collettiva, il proprio spirito di gruppo, la progettualità comune, la partecipazione condivisa alla cultura di Roma, alla difesa e valorizzazione del suo patrimonio culturale materiale e delle sue tradizioni – il patrimonio culturale immateriale – nonché al divenire della città e dei suoi abitanti, alla costruzione del suo futuro, in un ampliamento della romanità che saprà certamente coniugare tradizione e innovazione, accogliendo i nuovi cittadini romani in una capitale multietnica e tesaurizzando l'apporto che ciascuno di essi saprà e potrà dare alla plurimillenaria civiltà dell'Urbe.



I Romanisti. Cenacoli e vita artistica da Trastevere al Tridente (1929-1940). Appunti sulla mostra¹

ROBERTA PERFETTI E SILVIA TELMON

Gli anni Trenta sono un periodo carico di contraddizioni sotto il profilo politico, economico e sociale. Il pesante crollo che si abbatte sulla Borsa di Wall Street il 24 ottobre del 1929 (il cosiddetto *giovedì nero*) dà inizio alla “Grande depressione”: la terribile crisi economica aperta negli Stati Uniti d’America segna profondamente anche la storia europea fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale.

L’Italia risponde con un crescente consolidamento del regime totalitario fascista, grazie a leggi che trasformano il rapporto tra le istituzioni politiche ed economiche e logorano definitivamente la struttura parlamentare in senso antidemocratico. Nel nuovo corso storico Roma, la capitale, diviene la massima espressione del culto della romanità, non come celebrazione del passato, ma come mito moderno attraverso una sostanziale progettazione della politica urbanistica.

Per formare i cittadini, una particolare attenzione è posta alle attività dello spettacolo e della cinematografia considerati vero

¹ La mostra *I Romanisti. Cenacoli e vita artistica da Trastevere al Tridente (1929-1940)*, in corso presso il Museo di Roma in Trastevere (15 dicembre 2022-4 giugno 2023) a cura di Roberta Perfetti e Silvia Telmon, è promossa da Roma Culture, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, con la collaborazione del Gruppo dei Romanisti. A corredo, da gennaio a maggio 2023, si svolge il ciclo di incontri *Il Gruppo dei Romanisti si racconta*, ideato e coordinato da Donato Tamblé, Presidente del Gruppo: si rimanda all’editoriale pubblicato in questo volume.

strumento di propaganda e veicolo della nuova cultura: il cinema italiano si trasforma in un'industria di Stato con l'istituzione nel 1935 del Centro sperimentale.

Dalla stessa energica politica imposta dal partito, in modo del tutto naturale fioriscono l'importante codificazione del primo e sostanziale intervento sui beni culturali², inteso come tutela, e il grande interesse - unito a un raro dibattito - che anima la stesura delle riforme in materia di manifestazioni espositive: si disciplinano mostre, fiere e esposizioni, rivolgendo l'attenzione ai grandi eventi e rafforzando le grandi istituzioni espositive come la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, la Quadriennale di Roma, oltre ai premi-acquisto, come Bergamo e Cremona, fino alla promulgazione, nel 1942, della legge per l'arte negli edifici pubblici fortemente sostenuta da Giuseppe Bottai (Roma 1895-1959).

Gli anni Trenta sono dunque, non solo in Italia, anni ricchi di iniziative artistiche e di entusiasmi propositivi, inseriti straordinariamente nel contesto europeo³.

Nonostante le contraddizioni e le ambivalenze che da più parti del mondo intellettuale vengono sottolineate e, in alcuni casi, fortemente denunciate nei confronti della modernità culturale negli anni tra le due guerre, Roma in quegli anni si trova al centro di un vivace dibattito culturale, dal quale prendono le mosse i *caffè letterari* e i *circoli e salotti letterari*, anche in funzione di centri redazionali dei vari giornali e riviste, come spazi del confronto e dello scambio.

² Legge 1° Giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose d'interesse artistico o storico*, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale n. 184 dell'8 agosto 1939.

³ Per approfondire. *Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 31 marzo-30 novembre 2010), a cura di Maria Elisa TITTONI et al, Roma 2011.

La pratica della forma di sociabilità culturale non è nuova; tutte le grandi città italiane registrano ampie reti di circoli, club, associazioni⁴ che riflettono il clima politico-culturale in veloce trasformazione, perché stravolto dalla Grande Guerra prima e dall'affermarsi del Regime fascista in poi.

L'atmosfera che Roma respira, il ritmo celere della vitalità, rappresentato da certi atteggiamenti spirituali delle masse, dei circoli letterari degli uomini grandi e piccoli, è documentato, già dai primi decenni del Novecento, con il rude lavoro di battaglie ingaggiate e combattute da Filippo Tommaso Marinetti nelle forme più geniali e più inconsuete in nome del Futurismo, coinvolgendo anche altri gruppi che formalmente non aderiscono all'avanguardia italiana, ma ne sono profondamente coinvolti.

Così, la moltitudine di espressioni culturali propone una moderna rivisitazione di simboli tradizionali per mezzo di un linguaggio che, passato attraverso le avanguardie, si impegna a esprimere anche stilisticamente la relazione tra l'artista creativo e la società in cui vive⁵.

Nella capitale d'Italia ci sono diversi gruppi che, in nome della "romanità"⁶, animano la scena culturale; tra questi se ne distin-

⁴ Sostanzialmente i caffè letterari – il simbolo della cultura borghese novecentesca – rappresentano il luogo d'incontro preferito per gli intellettuali e una pietra miliare nell'atmosfera di fermento culturale e di innovazione che pervase l'intero continente con la nascita di grandi capolavori e di correnti filosofiche che hanno fatto la storia. In Italia nacquero ben presto molti caffè letterari, frequentati non solo dalla classe borghese ma anche dalla nobiltà. La più famosa rivista illuminista italiana, fondata da Pietro Verri, si chiamava proprio *Il Caffè*, e nei suoi contenuti imitava gli scambi d'opinione e le discussioni intellettuali che si creavano all'interno di tali locali (per la storia dei caffè letterari cfr. Gérard-Georges LEMAIRE, *I caffè letterari*, Milano 1988).

⁵ Mario SIRONI – Massimo CAMPIGLI – Carlo CARRÀ – Achille FUNI, *Manifesto della pittura murale*, 1933.

⁶ Cfr. Marcello PIERMATTEI, *Chi sono i Romanisti*, in «Strenna dei Romanisti», I (1940), pp. 40-42.

gue uno formato da attori e scrittori, antiquari, archeologi e storici dell'arte, giornalisti. Inizialmente documentato come "Romani della Cisterna" (fig. 1), dall'osteria dove si riuniscono settimanalmente in nome dell'appassionato studio e della vivace promozione della cultura "romanista", intesa nella più ampia accezione dei fenomeni letterari, artistici, antiquari e di spettacolo, il gruppo intende operare per il progresso degli studi su Roma e la loro divulgazione e per mantenere vivo, in ogni campo, lo spirito della romanità, mettendone in luce il patrimonio storico-artistico, le vicende, gli uomini illustri, le tradizioni, il dialetto⁷.

Le serate trascorse nelle osterie romane, soprattutto trasteverine, intorno a una tavola imbandita con i piatti tipici della "romanità", sono documentate da un certo numero di inviti, con tanto di menù, per le "solite simpatiche cenette" o "pappate romaniste", e da puntuali articoli pubblicati in quotidiani come *La Tribuna*.

Un interessante documento che testimonia l'apertura alle molteplici voci di movimenti culturali nei primi Trenta anni del Novecento è citato in un saggio di Laura Biancini⁸ del 2011, che, nel rievocare la storia del Gruppo fin dalle origini, contestualizza e commenta la minuta di una lettera scritta da Ceccarius a Urbano Ciocchetti, sindaco di Roma dal 1958 al 1961 e romanista. La storica riporta dall'articolo pubblicato da *Il lavoro fascista* del 6 febbraio 1931 il verbale della riunione dei Romanisti in cui si legge:

⁷ Nell'ottobre del 1931 Ettore Veo annunciò sul *Giornale della domenica* il progetto di edizione completa dei sonetti di Gioachino Belli, a cura di Giorgio Vigolo, che avrebbe visto la luce nel 1951.

⁸ Laura Biancini ha studiato approfonditamente i documenti afferenti al ricco fondo Ceccarius conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma, che le hanno permesso di ricostruire la formazione del gruppo dei Romanisti. Per le notizie ora riportate cfr. L. BIANCINI, *Dall'Osteria della Cisterna al Caffè Greco in compagnia di Ceccarius* in «Strenna dei Romanisti», 72 (2011), pp. 65-78.



1. Trilussa con Silvio D'Amico, Ettore Petrolini, Giustiniani, Bottai, Ceccarius e un gruppo di persone alla trattoria "la Cisterna", 1930-1936. Roma. Museo di Roma in Trastevere, inv. ST 1916

La questione che è stata invece discussa e risolta seduta stante è quella lanciata dall'Accademico Marinetti [...] Inutile quasi dire che mentre è stata riconfermata in pieno la patriottica preferenza per l'italianissimo gaio "spaghetto alla Matriciana", è stato respinto e ripudiato all'unanimità più uno il "carneplastico".

Altri documenti conservati presso il Fondo Trilussa del Museo Roma in Trastevere testimoniano la stretta relazione tra i vari gruppi, a prescindere dalle adesioni alle correnti tradizionali, classicistiche e avanguardistiche sorte a Roma, primi su tutti quelli legati all'amicizia di Giacomo Balla con lo stesso Trilussa⁹.

⁹ In particolare, una cartolina di Giacomo Balla con la riproduzione di un suo autoritratto (o meglio, come recita la dedica, *Autocaffè*) del 1939/1940 (Roma, Museo di Roma in Trastevere, inv. ST 346). Il Museo conserva al-

La storia del Gruppo riveste particolare interesse storico-culturale allorché, intorno alla fine degli anni Trenta, il sodalizio decide di contribuire al dibattito culturale con la pubblicazione periodica di un volume che celebri la città di Roma.

Nonostante il volume s'inserisca nel clima propagandistico della politica culturale del Ventennio fascista – la pubblicazione si prevede per il 21 aprile, Natale di Roma¹⁰, in forma di *Strenna dei Romanisti* da presentare in Campidoglio – sin dal primo numero del 1940 i saggi in essa raccolti si presentano “assai liberi” dalle insegne propagandistiche.

Il primo numero, da considerarsi come manifesto del sodalizio, ospita, tra gli altri, l'articolo di Marcello Piermattei che descrive:

La tradizionale semplicità e cordialità de i «veri romani» fa che l'Urbe non sia una città di classi e di caste. Nelle modeste, ma nitide osterie del suburbio, come nelle piccole e grandi trattorie rionali, si riuniscono settimanalmente questi appassionati studiosi, cultori delle belle tradizioni. Gustano, qua e là, un piattino tradizionale e bevono un bicchiere di prelibato vino dei Castelli in mezzo a gruppi di artigiani e popolani; gli uni e gli altri sempre in cerca di piacevole, cordiale e simpatica compagnia. Durante i pasti, sempre rumorosi e animati, si intrecciano discussioni su questioni artistiche, letterarie od archeologiche, trasformando l'osteria in un'accademia vera

tresi un buon numero di opere d'arte e fotografie che rappresentano il gusto di Trilussa come collezionista e amatore, in corso di studio. Un primo resoconto sul fondo è offerto da Paola Oliva BERTELLI, “*Caro Tri ...*”, Roma 1992 (Collana Itinerari didattici d'arte e di cultura 61).

¹⁰ Per approfondimenti sul significato del Natale di Roma, cfr. Alessandra TARQUINI. *Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922-1943)*, in «Cahiers de la Méditerranée», 2017, n. 95, pp. 139-150.

e propria. Le riunioni si chiudono con simpatiche dizioni di poesie, edite od inedite dei presenti, e allora il pubblico del locale si fonde coi poeti e fa plauso alle espressioni gioviali ed argute.¹¹

Così, da uomini di talento e da intellettuali impegnati nel 1929

affiorò l'idea di fondare un cenacolo. Cenacolo di romani autentici, di artisti ed intellettuali. L'idea si rafforzò e così nacquero *I Romani della Cisterna*. I fondatori furono: Ettore Petrolini, Trilussa, Augusto Jandolo, Giuseppe Ceccarelli (Ceccarius), Vitaliano Rotellini, Ettore Veo, Franco Liberati ed Ignazio Mascalchi. [...] in breve le adesioni affluirono ed a far parte dei Romani della Cisterna entrarono persone del mondo politico, letterario ed artistico.¹²

Interessante è osservare come in questi decenni a Roma si costituisca, promotore Carlo Galassi Paluzzi, l'Istituto di Studi Romani, che si prefigge secondo lo statuto di funzionare da ufficio di collegamento fra le associazioni culturali e gli studiosi di "problemi Romani"; curare la produzione di una Grande Enciclopedia Romana e di altre pubblicazioni in tema; promuovere studi e ricerche «ovunque esistano vestigia di Roma e della Romanità», e quanto poi gli attivisti si alternassero tra i diversi sodalizi culturali¹³. Molti romanisti, come Ceccarius, Diego Angeli, e Antonio Muñoz, (fig. 2) si trovano a collaborare a tante iniziative per la città di Roma, prima tra tutte la promozione della creazione dell'invocato Museo di Roma, nella sua

¹¹ M. PIERMATTEI, *Chi sono i Romanisti...*, cit., pp. 40-42.

¹² Goffredo CIARALLI, in *Osterie Romane*, Milano, 1937, p. 275.

¹³ Per approfondire cfr. Alessandro DI MAURO, *Regime fascista e mito di Roma: il ruolo dell'Istituto di Studi Romani (1925-1943)*, Tesi di dottorato, XXII ciclo, Facoltà di Scienze Politiche, Università degli Studi di Catania, a.a. 2009/2010; consultabile in <http://hdl.handle.net/10761/301>.



2. Laboratorio Fotografico Salmoiraghi, *Ospiti alla festa di inaugurazione del Museo di Olevano, Diego Angeli ed Antonio Muñoz*, 1935. Roma, Museo di Roma, inv. AF 8693

iniziale collocazione nel palazzo già dei Mulini Pantanella.

Tra tutti i fondatori spicca Ettore Petrolini¹⁴, (fig. 3) che nel ricordo di Ettore Veo¹⁵ «è il fondatore dei Romani della Cisterna [...], animava le nostre adunate con le arguzie e con le trovate che dispensava senza sosta, a piene mani, con quella pronta genialità che gli era connaturata».

Ben presto furono accolti nel Gruppo personaggi in vista dell'amministrazione comunale, come Giuseppe Bottai¹⁶, governa-

¹⁴ È molto interessante che i futuristi considerassero Ettore Petrolini (Roma, 1886-1936) uno dei rinnovatori del teatro. Filippo Tommaso Marinetti scrive nel 1919 su *L'Italia futurista*: «il puro umorismo futurista trionfa nell'arte assolutamente inventata di Petrolini». (cfr. Mario VERDONE, *ad vocem*, in: *Futurismo & Futurismi*, a cura di Pontus HULTEN, Milano 1986, p. 541.

¹⁵ Ettore VEO, *Un pensiero a Ettore Petrolini*, in «Strenna dei Ronanisti», 1940., pp. 46-48

¹⁶ In un'intervista di Amedeo Bellini a Giulio Carlo Argan, lo storico



3. Silvio OTTOLENGHI, *Scena teatrale, Ettore Petrolini in Bartolomeo Pinelli*, commedia di Ettore Veo, 1920-1930. Roma, Museo di Roma, inv. AF 706

tore di Roma nel 1935-1936, nel periodo in cui erano in corso e si decidevano i grandi cantieri urbani, e Antonio Muñoz, ispettore generale alle belle arti del Governatorato di Roma dal 1928 al 1944.

dell'arte afferma che Giuseppe Bottai «aveva molti rapporti con gli architetti moderni milanesi, ascoltava molto quello che diceva il Direttore generale Marino Lazzari, che a sua volta era un uomo aperto e intelligente, che ascoltava molto, tanto me quanto Brandi, quanto l'architetto Giorgio Rosi della Direzione generale di antichità e belle arti, amico anche lui di Calzecchi Onesti. A Bottai era molto vicino, come consigliere e amico, Roberto Longhi. C'era un rapporto di amicizia quasi familiare, perché Longhi era stato, giovanissimo, appena laureato, incaricato di una supplenza di insegnamento di storia dell'arte al Liceo Visconti, dove si trovò professore di Bottai [...]. Era un gruppo di persone molto legate tra loro.» Cfr. A. BELLINI, *Alle origini del restauro critico*, in «Te.Ma. [Tempo Materia Architettura]», I (1993), 3, pp. 60-67.

S'allarga la loro cerchia, le vecchie mura si spaccano a lasciar quartieri nuovi spandersi nella ancor ieri muta campagna, monumenti vetusti e solitari vengono da nuove arterie immessi al centro di traffici tumultuosi, tradizionali topografie sotto il piccone cambiano nel giro di poche settimane, nuovissime architetture si sposano alle antiche, le distanze s'allungano o s'accorciano in un vertiginoso gioco di prospettive. Eppure, questa in noi racchiusa fedeltà ci dice, che nel suo incessante e prodigioso mutamento la città, la nostra città, è ancora quella, coi suoi caratteri e tipi, con la sua inconfondibile vita, tanto più radice d'universale quanto più ricca di vita particolare, concretamente vissuta nel suo clima morale, nella sua storica atmosfera¹⁷.

Negli anni Venti e Trenta, Roma si appresta alla nuova sistemazione della via del Mare (attuali via del Teatro di Marcello e via Luigi Petroselli), destinando alla demolizione l'intero isolato comprendente l'odierna Area Sacra con la chiesa di Sant'Omobono e la basilica di San Nicola in Carcere. L'eccezionale importanza dei rinvenimenti archeologici effettuati nel corso dei lavori determina, tuttavia, una modifica al progetto e la conservazione delle chiese. La seconda, completamente isolata dagli edifici che le si addossavano, alla fine degli anni Trenta è stata oggetto di importanti lavori di consolidamento e restauro e di sistemazione degli esterni. Grazie ai loro legami con l'amministrazione comunale, i Romani della Cisterna svolgono un ruolo non trascurabile per la salvaguardia di alcuni monumenti, condannati in un primo tempo a sparire in seguito ai lavori urbanistici degli anni Trenta in nome dell'ideologia della "romanità"; perché Roma diventi la capitale del fascismo occorre ricolleghersi agli splendori imperiali, fare piazza pulita di ciò che si è realizzato "nei secoli della decadenza". «Farete largo attorno all'Augusteo, al Teatro di Marcello, al Campidoglio, al Pantheon

¹⁷ Giuseppe BOTTAI, prefazione alla «Strenna dei Romanisti», cit., p. 7.

[...] i monumenti millenari della nostra Storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine»¹⁸ proclamerà il dittatore in un discorso pronunciato in occasione dell'insediamento del Governatore Cremonesi. Per realizzare via dell'Impero il *piccone demolitore* comincia a lavorare dal dicembre 1926 e nei quindici anni successivi le demolizioni nella città storica saranno numerosissime¹⁹.

La complessità interpretativa dell'arte fiorita negli anni Trenta è rappresentata dall'acceso dibattito culturale che vede contrapposti diversi stili e tendenze: dalla pittura figurativa di impianto classico, frammentata nelle affannose teorie sul ruolo dello stile, ai dirompenti manifesti futuristi.

In più saggi è stato ipotizzato quanto in questo periodo storico sia stata imprimente la missione propagandistica del governo, attuata attraverso una metodica organizzazione e valorizzazione dell'attività artistica.

Le numerose mostre prodotte a livello territoriale, come il “Sindacato Fascista”, o nazionali, come le “Biennali” e le “Quadriennali”, rispondono al preciso intento di trasformarsi in importanti vetrine allestite “razionalisticamente”, dove l'eleganza sposa l'ingegno italiano con la migliore arte. In queste sedi e con il preciso interesse di costituire una collezione d'arte che documenti la cultura contemporanea “locale” viene istituita a Roma la Galleria d'Arte Moderna e si attua un'importante campagna di acquisti di opere d'arte, dove compratrici sono le istituzioni pubbliche.

Accompagnano i grandi eventi espositivi i dibattiti sulle molteplici testate giornalistiche specialistiche che seguono criticamente

¹⁸ Piero Ostilio Rossi, *Roma. Guida all'architettura moderna, 1909-2000*, Bari, 2000, p. 63

¹⁹ A dirigere i maggiori lavori del Governatorato per il nuovo assetto di Roma è il romanista Antonio Muñoz (Roma 1884-1960) che si occupa tra l'altro dell'isolamento del Colle del Campidoglio e della citata apertura della Via del Mare e di quella detta allora dell'Impero.

l'attività artistica italiana, come *Emporium*, *La Tribuna illustrata*, *L'Italia letteraria*, *Roma Futurista*, *La Ronda*, *Quadrivio*, *Nuova Antologia*.

La *Collettiva romana* che si inaugura nel maggio 1929 presso la Casa d'Arte Anton Giulio Bragaglia²⁰ individua, per quanto riguarda la situazione artistica a Roma, tre gruppi di pittori: quelli legati all'impressionismo: Amato, Bertoletti, Bartoli; i pittori del Realismo magico: Ceracchini, Donghi, Di Cocco, Francalancia, Oppo, Socrate, Trifoglio, Trombadori; il gruppo dei giovani dell'espressionismo: Mafai, Mazzacurati, Scipione e Raphael, cogliendo nell'esemplificazione critica, risultati diversi, frutto di un vivace scambio culturale che negli anni successivi avrà la più ampia diffusione.

Nel clima ufficiale non può essere inoltre trascurato il ruolo della collezionista e mecenate Anna Laetitia Pecci Blunt²¹ a Roma

²⁰ *Orazio Amato, Un pittore tra le due guerre*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 9 aprile-25 maggio 2003), Roma, 2003, p. 96.

²¹ Nel 1929 acquista il palazzo quattrocentesco affacciato sul Campidoglio in Piazza dell'Ara Coeli, che diviene dai primi anni Trenta la sede d'importanti avvenimenti. In questa sede s'incontrano Giuseppe Ungaretti, Emilio Cecchi, Bruno Barilli, Corrado Alvaro, Alberto Moravia, Trilussa, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Margherita Sarfatti, Sibilla Aleramo, Renato Guttuso, Corrado Cagli, Afro e Mirko Basadella. La sua collezione, oltre ai quadri di artisti già celebri (Severini, Martini, De Chirico, Scipione, Foujita) si apre ai giovani talenti della «Scuola Romana», comprendendo opere di Corrado Cagli, Mario Mafai, Renato Guttuso, Morandi e dopo la Seconda guerra mondiale, Toti Scialoja, Consagra, Clerici e altri giovani artisti di punta.

Nell'aprile del 1935 si inaugura con l'aiuto di Libero De Libero (direttore fino al 1938, finché le leggi razziali lo permetteranno) la Galleria della Cometa, che subito diventa il luogo d'incontro e centrale del tonalismo romano, con aperture all'espressionismo. Ricorda Cipriano Efisio Oppo ne *La Tribuna* del 1935: «Costituita a due piccole sale, le pareti rivestite di juta

dove gestì, sebbene per un periodo breve (dal 1935 al 1938), la Galleria della Cometa per l'arte romana.

L'interesse per la pittura di figura, tanto diffusa nel decennio precedente gli anni Trenta e che risponde al piacere del buon disegno d'ispirazione classicista, lascia il posto ai paesaggi urbani strettamente influenzati dall'applicazione della "variante generale" del Piano regolatore firmato da Marcello Piacentini nel 1931²² che, come sopra accennato, mira alla celebrazione degli antichi fasti romani e all'isolamento dei grandi monumenti imperiali concentrando le operazioni nella centralissima zona dei Fori.

Questi scorci di una Roma che va trasformandosi sotto il colpo del piccone diventano inesauribili spunti d'ispirazione per gli artisti che dipingono nel genere della veduta la testimonianza dell'antico splendore: un sito reale e un mito, un luogo di studio e una memoria del passato.

Alcuni di loro dipingono i monumenti antichi come luoghi reali; qui, la commistione del vero con l'invenzione suggerisce la scelta formale operata dall'artista per una pittura scenografica che

giallognola, i pavimenti in linoleum verde oliva cupo, candidi soffitti illuminati con sobrietà, un angoletto di riposo nella parte più segreta della galleria». Incastrata nel muro, a fianco dell'ingresso, c'era una colonna romana con capitello ionico. Diventerà la vetrina di Cagli, Fazzini, Mirko, Caporossi, Fausto Pirandello e addirittura nel 1937 di Carlo Levi, freschissimo reduce dal confino. L'annata del 1938 si chiuse con una mostra di cinquanta disegni di Vincenzo Gemito e proprio in quei mesi l'attività della Galleria divenne oggetto di una durissima campagna giornalistica, condotta da Telesio Interlandi, direttore de *Il Tevere*, in cui emerse il rancore antisemita, antiamericano, antimodernista della più retriva destra fascista.

Per approfondire cfr. *Una collezionista e mecenate romana: Anna Laetitia Pecci Blunt, 1885-1971*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo Braschi, 26 novembre 1991-6 gennaio 1992), a cura di Lucia CAVAZZI, Roma 1991.

²² Italo INSOLERA, *Roma moderna, un secolo di storia urbanistica*, Torino 1971, pp. 122 ss.

favorisce la componente emotiva: ampie superfici di calde cromie animano i monumenti, le strade e le piazze di Roma “nuova”.

È il trionfo della pittura tonale, concetto espresso nel *Manifesto del Primordialismo plastico* firmato da Emanuele Cavalli, Giuseppe Capogrossi e Roberto Melli nel 1933 e ora dominante la scena romana.

Tra le evidenti analogie compositive e iconografiche che mettono in luce le differenze stilistiche e le infinite declinazioni dei colori, o meglio, dei toni, gli artisti rifiutano la purezza classicheggiante dell'immagine. La non banale ammirazione per la pittura di paesaggio, la cui percezione poetica di Roma coglie sulla tela le rovine così come la morfologia della moderna capitale, è ormai uno spettacolo riservato agli occhi degli artisti che condividono la passione per la città eterna come sodali del costituendo Gruppo dei Romanisti.

Nell'immaginario *atelier* del Gruppo ecco quindi le opere di Antonio Barrera, Orazio Amato, Orfeo Tamburi, Carlo Alberto Petrucci, Duilio Cambellotti con il poliedrico Diego Angeli, che sono in questi anni al culmine del successo e dell'ispirazione, raccontando di Roma, del suo passato e delle sue prospettive, sentendosi chiamati a ottemperarvi con la propria vita professionale: “Roma eterna” e *Roma moderna* (figg. 4-7).



4. Orazio AMATO, *Veduta del Campidoglio*, 1932-1935. Roma, Museo di Roma, inv. MR 3334



5. Orfeo TAMBURI, *Lavori al tempio di Venere e Roma*, 1935. Roma, Museo di Roma, inv. MR 8550



6. Carlo Alberto PETRUCCI, *Vicolo del Cipresso*, 1937. Roma, Museo di Roma, inv. MR 2380



7. Diego ANGELI, *Vicolo del Soldato*, 1931. Roma, Museo di Roma in Trastevere, inv. MF 77.

1923: la rivoluzione pedagogica di Alessandro Previtera

SANDRO BARI

È trascorso un secolo esatto dalla realizzazione di un'idea eccezionale e all'avanguardia, della quale purtroppo si è in seguito perduta ogni traccia. Si tratta della fondazione della Colonia Agricola Industriale A. Cencelli in Roma, opera di un mio avo, il prof. Alessandro Previtera, della quale conservo una rara documentazione. Premetto che le notizie che fornirò si riferiscono all'ideazione, alla proposta, alla realizzazione e all'esecuzione del progetto, ma si fermano subito dopo per la mancanza di documentazione in merito, nonostante le varie ricerche effettuate. Di questo progetto, infatti, non esiste memoria scritta in alcuna biblioteca, né alcuna notizia reperibile sul web, almeno secondo le mie ricerche. Quanto esporrò è tratto dalle pubblicazioni del prof. Previtera, dalle dichiarazioni allora riportate della partecipazione all'opera di importanti esponenti della cultura e della politica, da testimonianze di parenti comuni.

Alessandro Previtera, nato nel 1874 a Giarre (Catania), era un letterato ben noto nell'ambiente culturale prima in Sicilia e poi a Roma, dove era stato trasferito per l'attività di insegnamento. Scrittore in italiano e francese (del quale era docente), romanziere, poeta (Pascoli lo aveva definito "poeta caro e gentile"), pittore¹,

¹ Si era perfezionato alla Scuola Comunale di Disegno di Messina, diretta dal pittore e scenografo Giovanni Di Bella (Messina 1834-1908) e aveva stretto amicizia col di lui figlio Placido, artista "orgoglioso e sprezzante", pluripremiato alla Mostra Internazionale di Bologna del 1904 e alla personale di Messina del 1905, trasferitosi a Copenhagen dopo il terremoto del 1908.

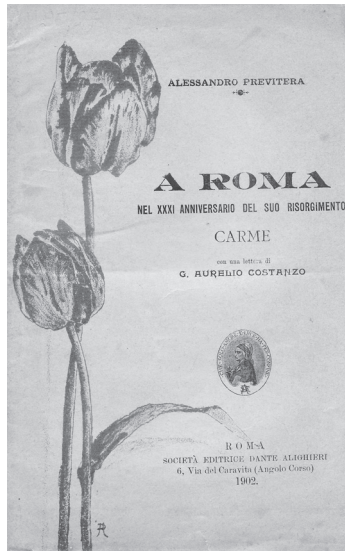
musicista, soprattutto fervente propositore di iniziative culturali, era contornato non solo dai maggiori esponenti dell'arte e del giornalismo, ma anche da personaggi politici di primo piano, con i quali aveva amicizie dovute sia alla patria comune siciliana, sia agli interessi che la sua attività suscitava nel mondo dell'istruzione. Giovanissimo aveva cominciato a pubblicare romanzi e poesie, fin dal 1897, con case editrici di Messina, Acireale, Trapani, Catania, Palermo: amava e ben conosceva la sua isola avendola percorsa in lungo e in largo, ma certamente aveva Roma nel suo cuore e nel suo destino. Infatti, nel 1902 dedicava un carme, *A Roma, nel XXXI anniversario del suo risorgimento*, a Giuseppe Aurelio Costanzo², che appellava come "Forte Maestro", e ho motivo di ritenere che lo intendesse non solo di studi, ma anche di Massoneria.³



1. Alessandro Previtiera 1915 circa.

² Letterato e poeta siracusano (1841-1913), prese il posto alla morte di Giovanni Prati (1884) di Direttore dell'Istituto Superiore di Magistero a Roma. Nel 1910 fu Secondo Gran Sorvegliante del grande Oriente d'Italia e raggiunse il 33° ed ultimo grado del Rito scozzese antico ed accettato.

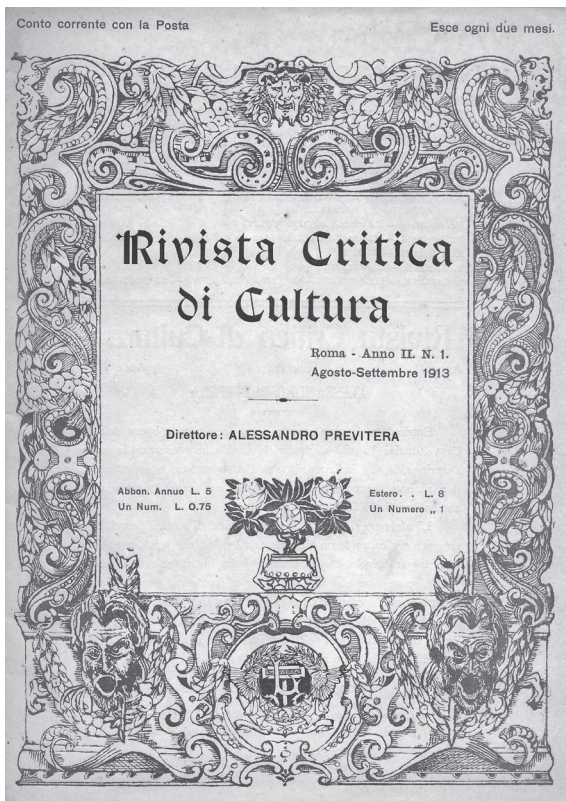
³ Anche Alessandro Previtiera aderì alla Massoneria nel Grande Oriente d'Italia, come risulta dall'Archivio Storico, secondo il quale «...nato a Giarre il 13/02/1875, di anni 39 e di professione professore fu iniziato nella Loggia Ragione di Roma l'01/04/1914 (ASGOI, Registri Matricola del GOI, matricola 44731)».



2. A Roma - Carme.

A Catania nel 1910 aveva fondato il periodico *Rivista Critica di Cultura*, bimestrale poi trasferito a Roma nel 1912 e durato almeno fino al 1922, che si era avvalso della partecipazione e della collaborazione del fiore della cultura del tempo: Luigi Capuana, Matilde Serao, Luigi Pirandello, Duilio Cambellotti, Diego Valeri, Giovanni Gronchi, Benedetto Croce, Ettore Ferrari, Ferdinando Martini, Arturo Graf, Fausto Maria Martini, Massimo Orano, Gustavo Brigante Colonna, Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi, Alfredo Baccelli, Annie Vivanti, solo per fare qualche nome.⁴

⁴ Molte opere di Alessandro Previtera sono archiviate nelle biblioteche nazionali ed estere: v. OPAC SBN. Rivista Critica di Cultura, anni 1910-1921 schede 27/39, 28/39, poesie, novelle e romanzi 1895/1923, sonetti (British Library), versi (Library of Congress).



3. Rivista Critica di Cultura.

Appassionato di folklore, evidentemente influenzato dagli studi dei conterranei Giuseppe Pitrè e Salvatore Salomone Marino, era anche consapevole dell'arretratezza culturale e materiale del popolo e fu pertanto artefice di ferventi iniziative sociali e solidali, come ad esempio la pubblicazione *Humanitas: numero unico pro derelitti della Marsica* (febbraio 1915), un fascicolo ricco di testi letterari e poetici e di tavole d'autore fuori testo, edito per beneficenza con la partecipazione di una vera e propria élite culturale dell'epoca. «De-

dicato ai Fratelli uniti dall'Amore e dal Dolore verso la Terra desolata, cui la Patria cementa col sangue dell'angoscia nelle Memorie di ieri e nelle Speranze del Domani!», vi avevano collaborato tra gli altri Lucio D'Ambra, Luigi Luzzatti, Domenico Orano, Edoardo Pantano, Ercole Rivalta, Ugo Fleres, Salvatore Barzilai, Giuseppe e Giulio Cellini, Corrado Ricci, Guido Mazzoni, Sibilla Aleramo.

Mentre fervevano gli studi che in quegli anni di transizione stavano rivoluzionando il campo dell'istruzione pubblica, Alessandro Previtera aveva già dato inizio alla realizzazione di un progetto che coltivava da tempo, nel senso letterale del termine, in quanto appassionato di agricoltura e materie connesse. Nel numero unico *La Semente*, edito nel 1923 dall'Istituto per la Propaganda del Lavoro, veniva ufficializzata la creazione della Colonia Agricola Industriale A. Cencelli⁵, con sede a Roma, in via della Marranella 26, come «fondazione dedita alla formazione del cittadino nazionale attraverso l'abitudine al lavoro intellettuale, meccanico, manuale, da instillare nei giovani delle scuole medie ed elementari». Il programma di questa istituzione prevedeva che la didattica si svolgesse all'aria aperta, proprio per non soffocare i giovani già costretti per troppe ore nell'ambiente scolastico. A tale scopo Previtera aveva progettato che la Colonia fosse ubicata in un terreno con un casale atto a contenere il necessario per le attività didattiche programmate,

⁵ Il conte Alberto Cencelli (Fabrica di Roma 1860-1924), proprietario terriero, fu autore di studi agricoli, storici, culturali, amministrativi, protagonista dell'evoluzione agricola e sociale, favorevole alla concessione delle terre ai contadini e alle iniziative umanitarie a loro vantaggio. Nominato consigliere provinciale e poi senatore, fu artefice di provvedimenti di alto valore sociale, iniziative umanitarie, creazione di ambulatori, manutenzione del patrimonio naturale, realizzò nel 1914 il nuovo ospedale psichiatrico provinciale di Santa Maria della Pietà, inaugurato nel 1914, con l'annessa biblioteca tuttora attiva. Purtroppo gli eredi con quali ho preso contatto non sono stati disponibili a fornirmi ulteriori notizie riguardo alla Colonia Agricola intitolata a suo nome.

vale a dire quella agricola, con gli attrezzi e i materiali per la coltivazione dei terreni - dagli alberi da frutta alla viticoltura - e per la lavorazione dei prodotti che se ne potevano ottenere anche al fine della vendita per autofinanziarsi; quella meccanica teorica con la pratica delle macchine; quella tecnica con gli studi specialistici; quella artistica con il disegno, la pittura ecc. Tale era il fine ideale della Fondazione e le motivazioni venivano spiegate dall'ideatore con un entusiasmo per l'epoca avveniristico:

Tutti conosciamo le nostre aule scolastiche, affollate da 40 e più fanciulli, respiranti la stessa aria, i medesimi odori, la medesima noia, allo scambio dei professori che si succedono senza respiro, alla pressione dell'attenzione e della tensione cerebro-spinale, che indolenzisce la schiena sulle panche rigide e spesso incapaci, dove l'alunno è costretto a rannicchiarsi per non meno di cinque ore.

A questa teoria di adattamento fisico, che l'alunno è costretto a sopportare per un terzo della sua vita, si contrappone lo sviluppo di un senso di insofferenza morale e nervosa, uno spaventevole senso d'insofferenza psichica che si ripete più tardi in tutti gli atti della vita.

Lasciate liberi per un istante quei fanciulli, annunziate loro la fine improvvisa della scuola per una ragione qualsiasi, seguiteli: appena fuori della scuola, quei fanciulli apparentemente tranquilli sembrano degli agitati da manicomio.

Costringete quindi quelle piccole nature, dopo cinque ore di lezione a rimanere a casa per tutto il resto della giornata, allo scopo improrogabile di adempiere ai propri doveri di scuola: lezioni scritte, compiti, indovinelli di matematica, pagine a memoria; seguite questi fanciulli nelle varie loro inclinazioni, nel loro possibile rendimento.... intelligente, sveglie, tarde, ottuse... fino alla mezzanotte e poi nel loro piccolo sonno breve... insazio...

Riaccompagnateli a scuola e vegliateli e così poi tutto il periodo della loro fanciullezza, tutti i giorni, tutte le settimane, tutti i mesi,

tutti gli anni... È orribile. Eppure è così che si prepara tutta questa possibile, futura umanità, questa giovinezza della Patria.

Qualche tempo dopo ritornate a vedere questi esserini, che l'anemia scolastica lascia piccoli, sparuti, irrequieti, agitarsi entro i limiti del nostro Istituto.

Sostituite all'inazione scolastica la campagna, il movimento illuminato dal sole; osservateli mentre si muovono e lavorano e sudano sui solchi, animati da una irrequietezza intelligente, con gli occhi lucenti di vivace giocondità, coi pori traspiranti le impurità e le guance colorate dall'ossigeno.



4. La Semente.

In verità, quando *La Semente* venne pubblicato, lo stesso fondatore dichiarava che la Colonia era già in funzione da circa tre anni e la dimostrazione della sua attività risulta anche dal fondino che compare nel n. 1 del gennaio 1921 della *Rivista Critica di Cultura* dove si riporta «il ricavato del fascicolo di dicembre [1920] va a beneficio della Colonia Agricola-Industriale fra gli studenti delle scuole medie di Roma» ed elenca altri benefattori, come il Banco di Roma, la Banca Italiana di sconto e vari politici, che avevano provveduto ad elargire fondi per l'iniziativa.

Da notare che l'istituzione già aveva cominciato a funzionare con una resa economica, in quanto la *Rivista Critica di Cultura* veniva stampata nella Sezione Arti Grafiche della Colonia.

Ciò che mancava, probabilmente, come spesso accade anche oggi alle iniziative culturali, era il riconoscimento ufficiale dell'Istituto, che ne avrebbe permesso un ulteriore sviluppo, ma in quel periodo il mondo dell'istruzione si trovava in fermento: era la fase di transizione tra la vecchia scuola e l'attuazione della Riforma Gentile, che attraverso vari provvedimenti legislativi, dal dicembre 1922 al settembre 1923, avrebbe regolarizzato il nuovo ordinamento scolastico italiano.

Il prof. Previtiera, che lamentava (*nihil sub sole novi*) di aver faticato non poco per smuovere qualcosa nella pubblica amministrazione senza gli adeguati appoggi politici, ora finalmente si trovava in una situazione vantaggiosa per la sua causa. Quello che gli occorreva per la realizzazione del suo progetto era un luogo fisico, una sede nella quale poter svolgere con gli allievi la loro attività. Richieste, fino ad allora presentate, non avevano dato risultato. Ma ecco finalmente una svolta: nella presentazione de *La Semente* – siamo nel 1921 – leggiamo:

[...] con l'ausilio di tre Uomini, di tre Membri illustri del Senato; il conte Alberto Cencelli, il barone Giuseppe Melodia, il prof. Adolfo Appolloni, due Agricoltori e un Artista, benemeriti della Patria per la

loro intelligenza, pel loro fervore e per la loro operosità, prospettammo il nostro progetto all'On. Senatore Principe Giovanni Torlonia, che, lasciando le comodità e gli agi, aveva combattuto da par suo la Grande Guerra e in un momento in cui il sentimento di gloria e di valore che oggi viene esaltato, pareva fosse dimenticato dal Popolo, che tanto aveva dato alla Patria, fu decisa la fondazione del nostro istituto. Il principe Giovanni Torlonia, con nobile gesto, donò il terreno e volle che l'Istituto sorgesse nella parte più bella della tenuta Alessandrina, là dove, al cospetto dei Colli di Frascati e del monte Genaro corre una delle più belle strade di Roma.

Al conte Alberto Cencelli, che seguì da vicino il suo affettuoso fervore, fu indirizzata la nostra Scuola. Il prof. Alessandro Previtera, che è valoroso agricoltore, il quale fu l'ideatore ed il promotore del progetto, mise a disposizione dell'idea i suoi risparmi. Si trattava, nel limite dei mezzi posseduti, di trovare un padiglione, capace di raccogliere gli alunni nei giorni di pioggia e di avviare e sviluppare gli ambienti di lavoro. Fu un esodo inutile di anticamere, di domande, di biglietti, di raccomandazioni, attraverso cui potemmo valutare quanta boriosa fannullaggine animasse la mentalità ed attività burocratica.

Finalmente, per volere di due uomini, intelligenze e temperamenti intuitivi di primissimo ordine, proprio rarità dell'Amministrazione Statale in Italia, il Comm. Dott. Petrelli, Direttore generale dei Combustibili al Ministero dell'Agricoltura, e il Comm. Dott. Cherici della stessa Direzione, il Padiglione divenne una realtà.

Messo su sotto la direzione e l'assistenza del prof. Carlo Previtera, che oltre ad essere un valoroso insegnante è anche un egregio artista, l'immenso padiglione di circa 250 metri quadrati poté divenire un elegante modello delle Aladdin Houses canadesi.⁶

⁶ Pochi anni prima la Aladdin Company aveva lanciato nel Michigan la creazione delle prime case di legno con misure standard ed elementi preconfezionati, quelle che in seguito si sarebbero chiamate "case prefabbricate", in anteprima mondiale. Pertanto la sede della Colonia si può considerare una delle prime costruzioni del genere, quanto meno a Roma.

Né possiamo dimenticare altri valorosi e soprattutto intelligenti collaboratori che affrettarono l'opera nostra: come il R.mo Capitolo di S. Maria Maggiore, che ci concesse la condotta dell'acqua, il Comune di Roma e l'Amministrazione dell'Acqua Marcia che ci hanno concesso il liquido prezioso.

Dalla volenterosa collaborazione di alcuni spiriti superiori è venuto fuori il nostro Comitato Didattico, che risulta una raccolta di valori veri e capaci di condurre la Scuola all'altezza del suo programma.

Essi sono:

Prof. Alessandro Previtera, *Direttore* – Prof. Cesare Barbero, *Elem. di Chimica e Igiene* – Cav. V. Casorri, *Zootecnica-Agraria* – Prof. F. Carpentieri, *Vinicoltura* – Prof. F. Pelosi, *Conferenze* – Prof. Carlo Previtera, *Piccole industrie* – Prof. G. Pappalardo, *Ceramiche-Decorazione* – Prof. A. Valle, *Conferenze* – G. Puglisi Vermiglio, *Avicoltura*.

La sede della fondazione si trovava dunque in via della Marranella, al numero 26⁷. Si trattava di una strada campestre costeggiante l'omonimo fosso, parallela alla più importante via dell'Acqua Bullicante, a poche decine di metri dall'incrocio con la via Casilina, che da soli cinque anni era percorsa da una linea ferroviaria a scartamento ridotto, diretta a Fiuggi e Frosinone, ma allora limitata a Genazzano. Tutt'intorno, dove oggi sono cortine di edifici popolari, c'era solo campagna incolta: l'unico fabbricato nelle vicinanze

⁷ La zona era fuori del Piano Regolatore di Sanjust, pertanto l'acquirente del terreno denominato Marranella Auconi aveva potuto fin dal 1914 procedere alla lottizzazione, prodromo di una edificazione che oggi potremmo definire incontrollata, specialmente dopo l'istituzione della linea ferroviaria. Non si può escludere che anche tale situazione abbia causato la dismissione dello chalet, che sorgeva in un terreno molto appetibile per costruirvi e che era dato soltanto in concessione. Infatti oggi in corrispondenza dello stesso numero civico 26 esiste un fabbricato civile unifamiliare risalente certamente ai primi anni Trenta.

era il cosiddetto “spaccio”, una costruzione all’incrocio con via Casilina dove si vendevano generi di prima necessità, esistente ancora oggi come bar, con la stessa struttura anche se circondata di palazzi. La via della Marranella sarebbe entrata nella toponomastica ufficiale soltanto nel 1924, dopo l’inizio dei lavori per la copertura del fosso, che era una derivazione della Marrana (Acqua Mariana) incrementato dalla sorgente del Bullicame, e che, all’incrocio tra la via Casilina, via dell’Acqua Bullicante e via di Tor Pignattara, originava uno stagno spesso impaludato. Il terreno affidato alla Fondazione, una piccola striscia compresa tra le due strade, venne sottoposto a cure mirate e sensate che avrebbero dato luogo ad una produzione inopinata: diverse varietà di alberi da frutto, un piccolo vigneto, un orto; ma che soprattutto avrebbero permesso la costruzione di una struttura in legno da utilizzarsi come deposito attrezzi e merci, magazzino, laboratorio per costruzioni meccaniche, studio per attività di disegno e di pittura, sala ricreativa, ospitando un numero di giovani imprecisato ma congruo per ogni attività, come quella della stampa e quelle della falegnameria, carpenteria ed edilizia. Le sole due foto esistenti documentano l’entità del fabbricato e la presenza degli allievi.



5. Chalet sede della Colonia Agricola (visibile il fondatore prof. Alessandro Previtera).



6. Altra foto dello chalet.

A questo punto, entrata in vigore la riforma scolastica, Previtiera poté usufruire della sua conoscenza con Giovanni Gentile, il nuovo ministro della Pubblica Istruzione, siciliano e suo coetaneo, che come lui aveva fondato riviste letterarie e pedagogiche: nel 1903 *Critica* con Benedetto Croce, nel 1907 *Nuovi doveri* con Giuseppe Lombardo Radice. Proprio quest'ultimo, anche lui catanese, stretto collaboratore di Gentile e da lui nominato Direttore Generale del Ministero della Pubblica Istruzione, fu inviato in visita alla fondazione, e ne rimane entusiasta, notificandone il successo al ministro. Da quel momento l'apprezzamento per la Colonia divenne unanime e vi si associarono letterati, scrittori, critici, ma, quel che più conta ai fini del successo, uomini politici, utili per le necessità pratiche della struttura.

Alla lettera di congratulazioni ed incoraggiamento inviata al prof. Previtiera dall'on. Lombardo Radice, si aggiungevano numerosi attestati di stima di organi istituzionali, quali il presidente del Consiglio Provinciale prof. Ernesto Orrei, S.E. on. Cavazzoni già Ministro del Lavoro, S.E. Corgini Sottosegretario all'Agricoltura, on. Beneduce già Ministro del Lavoro, S.E. on. Micheli già Ministro dell'Agricoltura, S.E. on. Luzzatti già Presidente del Consi-

glio, On. Rava già Sindaco di Roma e Ministro dell'Istruzione, non ultimo l'on. Presidente del Consiglio in carica, che non viene citato per nome.

Provvidenze economiche giungevano da parte di privati (Officine meccaniche Zanibelli&c. di Bolzaneto, R. Vivaio di viti S. Onofrio, on. Max Biondi, on. Medici del Vascello, Amministrazioni Apolloni, Valle, Cremonesi) e istituzioni come l'Amministrazione Comunale di Roma, l'Amministrazione Provinciale, il Banco di Roma, il Monte dei Paschi di Siena, i Ministeri dei Lavori Pubblici, della Pubblica Istruzione, della Guerra, del Lavoro, dell'Industria, dell'Interno, la Commissione di Vigilanza per l'Agro Romano, la Commissione reale per l'Irrigazione.

Il senatore conte Cencelli, benefattore illuminato, sarebbe stato uno dei maggiori coadiutori, e così il senatore Edoardo Pantano, conterraneo del Previtiera, già ministro dell'Agricoltura, dell'Industria e del Commercio nel 1906 con Sonnino, ministro dei Lavori Pubblici con Nitti nel 1919- 1920, che fu un vero amico di famiglia⁸.

L'edificio della Colonia, anche se semplice e spartano chalet in legno, divenne dunque meta di visite continue di importanti personaggi che con berline, coupé, landò e calessini intasavano le strette strade vicinali, e ho udito testimonianze di presenti che raccontavano di come le visite ufficiali o meno, si concludessero non di rado con un semplice ma graditissimo incontro conviviale, improvvisato dal prof. Previtiera a base di "pasta alla Norma"⁹ e canzoni con chitarra e fisarmonica.

⁸ Non mancò, anche se non espressamente pubblicizzato, l'appoggio dei primi movimenti femministi, tramite l'amicizia con Sibilla Aleramo, che fece parte del Comitato promotore della Sezione romana dell'Unione femminile nazionale e si batté per l'istituzione di scuole serali femminili e di scuole festive e serali per contadini e contadine dell'Agro romano.

⁹ Si tratta di una ricetta catanese classica: cotta la pasta (preferibilmente mezzi ziti) vi si versa una salsa di pomodoro, melanzane nere tagliate a fette per il lungo e fritte, ricotta salata grattugiata, basilico fresco.

Prendiamo ora in esame il regolamento della Colonia per renderci conto del valore dell'istituzione e della varietà delle materie di insegnamento: avanguardia ed esempio di progressismo sociale.

- 1) Sono ammessi a frequentare l'Istituto gli alunni delle scuole Medie e delle classi V e VI delle scuole Elementari.
- 2) Le domande, senza alcuna tassa, devono essere fatte in carta libera con la dichiarazione della Scuola da cui l'alunno proviene, l'età, l'indirizzo della propria abitazione.
- 3) La frequenza assidua (almeno 50 presenze annuali) ed il profitto degno di lode verranno compensati con premi di cointeressenza alla vendita della produzione.
- 4) Sarà costituita fra i giovani una cassa di mutualità, alla cui amministrazione prenderanno anche parte due fra i migliori alunni dell'Istituto che dureranno in carica un anno.
- 5) Sarà studiata una combinazione di premi sotto forma di polizza di assicurazione che verranno concessi agli alunni degni di lode che per cinque anni hanno assiduamente frequentata la Colonia e completati i loro studi in una Scuola media di primo grado.
- 6) Qualora i fondi lo permetteranno gli alunni meritevoli saranno condotti a giri d'istruzione negli Istituti Agrari e Industriali della provincia.
- 7) I ragazzi che si saranno resi indegni di appartenere all'Istituto saranno allontanati senza appello e perderanno ogni beneficio, anche acquisito.
- 8) Alla fine di ogni anno scolastico, che dura ordinariamente da novembre alla fine di settembre dell'anno successivo, ogni alunno avrà un certificato di frequenza e di valutazione.
- 9) Il presente Regolamento sarà modificato appena l'Istituto avrà completato il suo programma di costituzione.
- 10) La scuola avrà una biblioteca agricola di propaganda e d'istruzione e pubblicazioni agricole periodiche. I prestiti sono ammessi dietro deposito.

Programma didattico generale:

- 1) Conferenze domenicali dirette a sviluppare nel giovinetto il senso del Cittadino Nazionale nei suoi rapporti con la vita, con la Società, con la famiglia, nei suoi doveri verso la Patria italiana
- 2) Proiezioni cinematografiche
- 3) Dattilografia
- 4) Educazione sportiva

Industria:

Piccole industrie e arti applicate

- 1) Metalloplastica
- 2) Cuoi sbalzati
- 3) Pirografia
- 4) Ceramiche
- 5) Mobili di Lacca, bambù, vimini
- 6) Arti grafiche
- 7) Elettromeccanica
- 8) Disegno di decorazione industriale

Piccole Industrie Agricole

- 1) Industria della cesteria e della spedizione
- 2) Conservazione della frutta fresca, erbe, ortaggi
- 3) Costruzione del mobile zootecnico
- 4) Allevamenti di alta e bassa corte
- 5) Apicoltura
- 6) Giocattolo agricolo

Industria agricola accessoria

- 1) Disegno di decorazione agricola
- 2) Elementi di edilizia rurale – Pozzi – Bonifiche

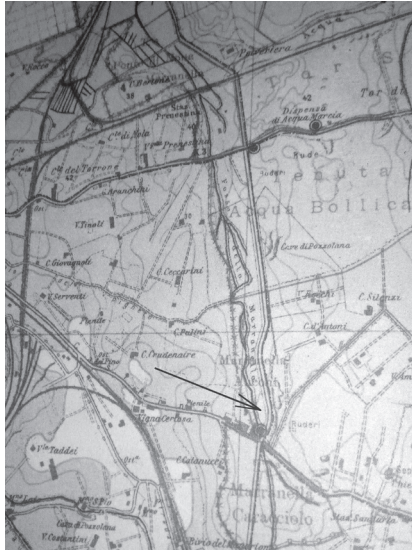
Agricoltura

- 1) Agraria
- 2) Floricoltura, Frutticoltura, Viticoltura
- 3) Orticoltura – Industria del Vivaio

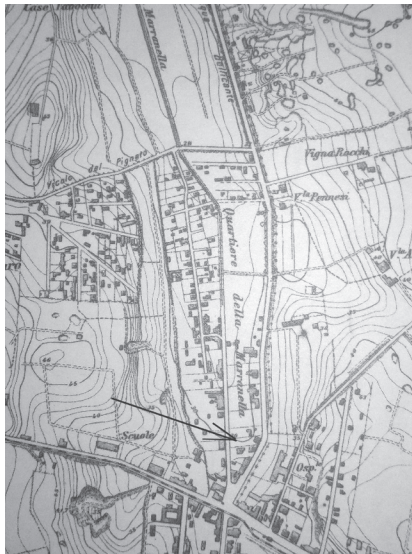
Il successo della Colonia è documentato solo in poche testimonianze dell'epoca, e probabilmente non ebbe più seguito quando, oltre agli indubitabili motivi di interesse speculativo edilizio, si verificarono contemporaneamente altri fatti essenziali, come la morte per malattia del maggiore patrocinatore e finanziatore dell'opera, conte Cencelli, e inoltre le dimissioni del ministro Gentile, rassegnate per incompatibilità con le direttive governative, che logicamente comportarono avvicendamenti amministrativi. Forse si esaurì con la fine delle risorse economiche e con lo scemare degli essenziali appoggi politici: non sono riuscito a trovare tracce né gli eredi Cencelli, da me interpellati, mi hanno fornito ulteriori indicazioni o documentazioni.

Certamente però era impensabile che il terreno dove sorgeva la Colonia potesse rimanere in concessione gratuita, quando tutto il quartiere, lottizzato e divenuto zona edificabile, ferveva ormai di fabbriche e di costruzioni. Dai particolari delle piante cittadine allegate risulta evidente l'evoluzione urbanistica della zona: nella carta I.C.I. del 1906 tutta la zona della Marranella e dintorni è campagna incolta, percorsa da un fosso e praticamente priva di costruzioni, in quella I.G.M. del 1924 si è trasformata in un agglomerato di edifici intorno alla Marrana che è praticamente bonificata e in parte coperta da un collettore.

Si spegneva così, nel totale silenzio, una iniziativa benefica e innovativa che avrebbe contribuito alla formazione dei giovani, in special modo delle classi meno privilegiate, e tutto ciò in forma gratuita, anzi, aprendo una via alla futura attività lavorativa degli alunni fornendo loro istruzione e mezzi per imparare arti e mestieri.



7. Carta Roma, suburbio e dintorni, Istituto Cartografico Italiano, 1906.



8. Carta Istituto Geografico Militare, 1924.

Forse fu proprio per la delusione della fine di questo progetto, che Alessandro Previtera, non certo tipo da gettare le armi, fondò e diresse due nuove pubblicazioni dedicate espressamente alla cultura dei giovani e dagli stessi giovani composte, impaginate, stampate e fascicolate. Editore era l'Istituto Nazionale per la diffusione della cultura giovanile, con sede in Roma, via degli Apuli 44, sede anche della tipografia, e il personale era composto dagli alunni del Laboratorio dell'Istituto, appartenenti alla Regia Scuola Complementare Pietro della Valle in viale Manzoni (oggi Istituto Professionale di Stato per il Commercio).

In mio possesso, della prima resta un solo numero, sicuramente databile 1925, *Leonardo*, *Quaderni di cultura*; della seconda, dal titolo *Il Germoglio*, esistono soltanto due copie originali del 1928.



9. Leonardo, Quaderni di cultura.



10. Il Germoglio, Rivista per la gioventù 1928.

La rivista *Il Germoglio*, in particolare, costituisce un esempio di quanto può produrre la buona volontà ben indirizzata, anche senza mezzi economici adeguati: la carta e i clichés erano offerti dall'Amministrazione del giornale *La Tribuna* e dal *Messaggero* di Roma; tutta la mano d'opera redazionale e tipografica era compo-

sta dagli studenti del prof. Previtera; i contributi letterari, tecnici o storici erano forniti volontariamente dai maggiori esponenti della cultura del tempo. La rivista veniva distribuita in tutta Italia, oggi purtroppo non sappiamo come né fino a quando: sappiamo solo che l'entusiasmo di un docente ha potuto svellere difficoltà apparentemente insormontabili senza i mezzi odierni, solo con la passione.

Peccato che di tanto impegno pedagogico non resti traccia negli archivi: per questo mi auguro che la pubblicazione sulla nostra *Strenna dei Romanisti* ne lasci se non altro una memoria scritta.

Mario Fiorentini, il più longevo partigiano romano. Da simbolo della resistenza a scienziato di fama internazionale

ROMANO BARTOLONI

«Abbiamo fatto tutta la guerra dei GAP [Gruppi d’Azione Patriottica] insieme, mano nella mano: l’amore di Lucia non è banale, perché uno dei due poteva morire». Così si confessa Mario Fiorentini, simbolo e leggenda della Resistenza, nel suo libro *Sette mesi di guerriglia urbana*¹, con le sue memorie dall’8 settembre del 1943 al 4 giugno del 1944. Partigiano lui, partigiana lei, Lucia Ottobrini, marito e moglie, si sono conosciuti, lui 24 anni e lei 19, a un concerto al Pincio e si sono innamorati e conquistati giorno dopo giorno combattendo armi in pugno contro i tedeschi. E ancora: «Per noi è stato un dramma personale e intimo all’interno del dramma della guerra... Non siamo stati delle macchine da guerra, ma uomini e donne, che, come tutti, avevano relazioni affettive, genitori, amici e fidanzate. Io e Lucia prima dell’azione tremavamo l’uno per l’altro.» E ancora «non siamo stati gli unici a vivere questa drammatica situazione: lo stesso è stato per Franco Calamandrei e Maria Teresa Regard, Rosario (Sasà) Bentivegna e Carla Capponi, per Marisa Musu e Valentino Gerratana.»

Mario, il partigiano più decorato d’Italia (tre medaglie d’argento al valor militare, tre croci al merito di guerra, medaglia dello

¹ MARIO FIORENTINI, *Sette mesi di guerriglia urbana. La Resistenza dei Gap a Roma*, Roma 2015.

Special Force/GB, medaglia Donovan dell'OSS/USA, Office Strategic Service, la futura CIA, per *l'Intelligence* come agente segreto) ha raggiunto Lucia (medaglia d'argento) il 9 agosto 2022 alla ragguardevole età di 103 anni. Entrambi con lo stesso conio di riconoscimento furono salutati a fine guerra come le volpi argentate. Kappler rimase sconvolto quando scoprì che Lucia era una gappista che parlava tedesco e si introduceva a spiare nei suoi alti comandi. Ammette Fiorentini: «Fare il gappista è stata una esperienza dura. Dovevamo trovare continuamente dei nascondigli per lo più negli sgabuzzini dei negozi [...] poi c'erano anche case abbandonate dagli ebrei, le cantine, la famosa carbonaia del palazzo accanto al Colosseo [...]».

Uomini e donne tutti valorosi protagonisti della Resistenza, che nacque a Roma con la guerriglia urbana gappista all'indomani dell'armistizio, proclamato per radio da Badoglio la sera dell'8 settembre, e seguito dalla ignominiosa fuga del re Vittorio Emanuele III e degli alti comandi militari. Il 9 settembre a Porta S. Paolo cominciò la lotta partigiana con la difesa di Roma contro i



1. Attentato a via Rasella 23 marzo 1944. Fotografia Koch.



2. Passanti catturati dopo l'attentato davanti ai cancelli di palazzo Barberini.

tedeschi. I fuggiaschi reali e compagnia bella si illudevano che gli americani sarebbero arrivati in tempo per togliere le castagne dal fuoco alla loro vigliaccheria. Dopo lo sbarco nella vicina Anzio però l'offensiva si arenò e gli attaccanti attesi come salvatori rimasero inchiodati per mesi, lasciando Roma in balia degli arbitrii dei nazisti. Oltre ai militari italiani, che non si erano sbandati, parteciparono all'insurrezione armata intellettuali, borghesi, e artigiani, gli "operai" della capitale. Tre giorni di combattimenti fino all'11 settembre che rappresentarono un modello e un incitamento per la lotta clandestina contro i nazifascisti, nei due anni successivi, dai quartieri alle borgate, dal Quadraro al Quarticciolo a Centocelle, dove nella nascente Resistenza venne coinvolto il popolino.

Scrivendo ancora Fiorentini: «Nella battaglia per la difesa di Roma morirono circa 600 persone, di cui circa 400 tra ufficiali e soldati e circa 200 civili, tra questi morirono 17 donne.» Il primo a cadere fu la medaglia d'oro Raffaele Persichetti. Aveva 28 anni, indossava abiti civili perché quel giorno non era in servizio in divisa. Giornate

memorabili che «mostrarono che gli italiani volevano combattere accanto agli alleati e al CLN.» E poi scavando nella memoria di quei momenti: «Io e Lucia ci trovavamo in via Zucchelli e vedemmo i carri armati tedeschi risalire via del Tritone verso piazza Barberini, e corremmo a caccia di armi». Fin dal 9 settembre la coppia partigiana è stata in prima linea a Porta S. Paolo, a lanciar bombe contro i cingolati e a ingaggiare una furibonda sparatoria nei pressi della Piramide.

Il centro di Roma, dove Fiorentini è nato, cresciuto e vissuto, è il teatro delle sue gesta. Ha fondato e lanciato il primo GAP in Italia, dedicandolo ad Antonio Gramsci, il padre del PCI. Ancor prima della caduta di Mussolini, il 25 luglio 1943, si era preparato alla lotta creando un nucleo di Arditi del Popolo.



3. Fiorentini a Parigi con la futura moglie Lucia. Roma, Collezione Teodonio.



4. Fiorentini al simposio di matematica. Roma, Collezione Teodonio.

La bicicletta è stata il suo mezzo di assalto, nonostante proprio per causa sua i tedeschi avessero deciso di vietare la circolazione delle due ruote. Nello zaino portava bombe e pistole, quasi tutte rubate al nemico anche con la prepotenza. Qualsiasi cosa facessero di rastrellamento, di marce intimidatorie o anche di svago, i soldati occupanti li aveva sempre sotto gli occhi, nelle vicinanze della propria casa. Rischiava la pelle ad ogni passo perché considerato un pericoloso terrorista e perché ebreo espulso da scuola (a seguito delle leggi razziali del 1938). Solo nel dopoguerra, dapprima come studioso autodidatta e poi con una laurea conseguita in età matura, divenne insegnante nei licei e all'università, per assurgere infine alla fama internazionale di matematico e scienziato.

Nel piccolo mondo antico del cuore della città ancora di stampo provinciale era conosciuto e rispettato da tutti, da intellettuale contava amicizie tra gli artisti, i pittori più in voga come Turcato,



5. Fiorentini in azione con un soldato inglese. Roma, Collezione Teodonio.

Omiccioli, Guttuso, o attori di teatro e di cinema. Da bravo soggettista, aveva fondato una compagnia teatrale con Luchino Visconti, Luigi Squarzina, Vittorio Gassman, Nora Ricci e Lea Padovani, per portare spettacoli di prosa in periferia, riuscendo ad ottenere una popolarità di tutto rispetto riconosciuta tra la gente dei rioni a lui più familiari. Le sue caserme erano le osterie dove progettava le scorrerie assieme ai suoi compagni di ventura, spesso con Antonello Trombadori (Giacomo) primo organizzatore dei GAP centrali e commissario di guerra. La sua lunga clandestinità rasentava l'invisibilità del fantasma, spesso costretto alla più sofferta solitudi-

ne. Formava coppia quasi fissa con Rosario Bentivegna: «Quante fughe abbiamo fatto insieme in bicicletta dopo un'azione! Eravamo sudati, bianchi come lenzuola dalla paura, affannati. In quelle condizioni entravamo in qualche portone buio e ci nascondevamo in qualche cantina per trascorrere la notte. La mattina successiva ne uscivamo per ricominciare. Questa è stata la nostra vita da gap-pisti».

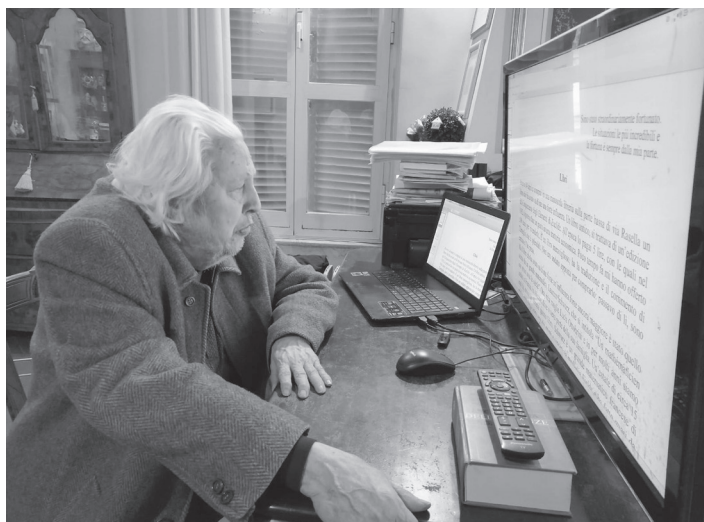
Mario era nato in via della Purificazione il 7 novembre 1918, quattro giorni dopo la fine della prima guerra mondiale, come rammenta lui stesso, dove viveva col padre ebreo, il ragioniere Pacifico Fiorentini, e la madre, Maria Moscatelli, venuta da Cittaducale a Roma per svolgere servizio domestico. Successivamente la famiglia si trasferì in via Capo le Case 18, dove Mario il 16 ottobre



6. Mario e Lucia a Ferrara.

1943, il giorno della razzia del Ghetto, sfuggì per miracolo alla cattura scappando per i tetti dalla porta di servizio, mentre i genitori catturati si salvarono corrompendo i razziatori con dei gioielli di loro proprietà. Prima del rastrellamento del Ghetto e della deportazione di intere famiglie, vecchi e bambini compresi (ben 200 su 1.024), trasportate come carne da macello ad Auschwitz, il “padrone di Roma” il colonnello delle SS, Herbert Kappler, aveva preteso dal Maresciallo d’Italia, Rodolfo Graziani, l’ordine di disarmare i carabinieri, troppo fedeli al re e benvenuti dalla popolazione. Il 7 ottobre in tutte le caserme di Roma i carabinieri prima vennero resi inoffensivi e poi caricati sui vagoni merci e inviati nei lager. Così i tedeschi ebbero mano libera sulla città, ma la gran parte dei militari sfuggì alla cattura e si diede alla macchia unendosi ai partigiani che rifornirono delle loro armi.

La casa dei genitori Fiorentini a Capo le Case è stata anche l’osservatorio determinante per creare lo scenario dinamitando di via Rasella e per organizzare nei dettagli l’attentato del 23 marzo 1944 contro il battaglione Bozen, composto da altoatesini nazio-



7. Fiorentini centenario pubblica *Zero uno infinito*.

nalizzati tedeschi e aggregati come sussidiari delle SS. Il nostro ne fu il promotore perché li vedeva sfilare spesso sotto le finestre di casa propria, in via Boccaccio, una traversa bassa di via Rasella, là dove avrebbe abitato fino alla morte, ma non partecipò all'attacco perché, troppo noto alla gente del rione e dintorni, avrebbe potuto essere riconosciuto.

Con il via libera di Giorgio Amendola, comandante della Brigata Garibaldi e rappresentante del PCI nella Giunta militare del CLN, il Comitato di liberazione nazionale affidò il compito ai gappisti del centro città con a capo Rosario Bentivegna e Carla Capponi. Per uno strano scherzo del destino, il carretto della nettezza urbana con l'esplosivo dentro fu posto davanti al portone del settecentesco palazzo Tittoni, lo stesso dove aveva dimorato Mussolini nel 1923/24, e dove i gappisti assalirono a sorpresa nei giorni della difesa di Roma la postazione militare per requisire nelle cantine del palazzo un deposito d'armi, preconizzando l'attentato dinamitardo di via Rasella.

L'attentato di via Rasella fu un'azione bellica che, provocando la morte di 33 soldati nemici, ha portato a una feroce ed efferata rappresaglia da parte dei tedeschi con l'eccidio di 335 innocenti alle Fosse Ardeatine, e della quale fu data breve notizia sul Messaggero ad esecuzioni avvenute due giorni dopo. Un'azione di guerra vera e propria contro l'occupazione militare della città, riconosciuta in seguito legittima con tre sentenze della Corte di Cassazione. Un'azione di guerra di risonanza strategica e che ha intimidito Berlino e gli alti comandi obbligandoli a ridimensionare il comodo soggiorno romano per le vacanze degli alti papaveri germanici e per il riposo di militari feriti e sfiancati dalle battaglie; nonché costringendo a rinunciare ai più diretti e agevoli transiti attraverso il centro della città le truppe destinate al fronte di Anzio contro gli americani bloccati nelle trincee per mesi. Da allora, anche i repubblicani di Salò si guardarono bene dall'avventurarsi a Roma.



8. Fiorentini negli anni Quaranta. Roma, Collezione Teodonio.

Le violenti polemiche, suscitate da un eccidio senza uguali in quegli anni, addolorarono e afflissero i protagonisti dell'attentato ma non li fecero desistere dalla guerriglia. Così lo commenta Fiorentini nel suo libro: «E' una storia triste, un dramma atroce e sanguinoso come lo sono tutte le guerre. La Resistenza romana senza via Rasella ne sarebbe uscita molto ridimensionata». E aggiunge: «La rappresaglia l'hanno potuta eseguire perché è stata fatta in segreto e velocemente, nessuno a Roma lo venne a sapere... ma ci sarà sempre una parte della popolazione che non accetterà mai via Rasella». Ribatte il comandante del CLN di allora Giorgio Amendola, figura di spicco del PCI anche nel dopoguerra: «Il problema delle rappresaglie era stato posto e risolto una volta per sempre all'inizio della guerra partigiana, come negli altri paesi occupati dai nazisti. Accettare il ricatto delle rappresaglie voleva dire rinunciare in partenza alla lotta».

Ma torniamo alla biografia di Fiorentini: la culla della iniziazione politica di Mariuccio avvenne all'età di 4 anni, quando, gio-

cando con altri bambini in mezzo alla strada, allora le strade erano sgombre di auto, in via dei Cappuccini vide sfilare la marcia fascista su Roma (28 ottobre 1922) «Una accozzaglia di persone urlanti e minacciose» come racconta lui stesso. Da scolaro elementare e da studente delle scuole commerciali, assieme alla educazione paterna, abbracciò via via prima la causa mazziniana/garibaldina, poi socialdemocratica e repubblicana di Giustizia e libertà e infine, intorno ai 18 anni, quella comunista. Influiro su di lui i vecchi antifascisti del 1921, bottegai e artigiani dei quartieri popolari, la guerra di Spagna del 1936, l'ambiente lavorativo dei magazzini Mas in piazza Vittorio, dove faceva il tuttofare per un modesto salario, e poi il razzismo imperante. Contemporaneamente la passione per il cinema, il teatro e per la pittura costellava quel breve ma intenso periodo che amò chiamare «la stagione della cultura della sua vita». In quei tempi era un giovanotto dai capelli lunghi, mingherlino, pallido e dall'aria romantica, secondo la descrizione dei suoi amici, ma all'occorrenza sapeva trasformarsi in un robusto e tenace battagliere contro il nemico.

Tuttavia, il rapido evolversi degli eventi lo costrinsero a una radicale svolta della sua esistenza. Racconta sempre nel suo libro: «Il triennio 1940/43 mi segnò profondamente nel carattere e negli interessi. In particolare, il bombardamento di S. Lorenzo del 19 luglio 1943, poi la destituzione di Mussolini del 25 luglio, quindi l'armistizio dell'8 settembre imposero a tanti giovani di passare all'azione armata clandestina». E ancora: «Quando entrai nei GAP con il nome di battaglia Giovanni [in seguito nella sua lunga carriera di guerrigliero si ribattezzò Giovanni, Dino, Gandi, Fringuello, ndr] sono stato costretto a rinunciare a tutti i rapporti pubblici e a vivere in completa clandestinità». Si sentiva straniero in patria, estraneo in casa propria, si nascondeva dove e come poteva. In 271 giorni di occupazione tedesca è stato protagonista e coprotagonista di una cinquantina di atti di guerriglia urbana.

Mario Fiorentini non ha potuto ottenere la medaglia d'oro, perché allora si concedeva prevalentemente alla memoria, fortunatamente il caso, circostanze favorevoli, abilità e bravura l'hanno sempre scampato da sparatorie e trappole mortali. Eppure *Nemo propheta in Patria*, nonostante che il partigiano fosse glorificato dagli alleati e nonostante le autorevoli e prestigiose sollecitazioni nei suoi confronti da parte di Giorgio Amendola. Questi infatti, divenuto nel dopoguerra personaggio di spicco del Parlamento italiano, aveva presentato una ricca e dettagliata motivazione non solo raccontandone l'«odissea che avrebbe del leggendario se non fosse corroborata da incontestabili prove per numerosi fatti d'arme di grande valore e di grande risonanza» con i quali aveva causato «al nemico in numerosissimi combattimenti perdite straordinariamente gravi in uomini e materiali» ma anche assicurando che: «Durante 19 mesi di lotta senza quartiere in territorio occupato dal nemico diede un contributo eccezionale alla Lotta di Liberazione. [A] Roma e [nel] Lazio, 8 settembre 1943-12 giugno 1944 [e nel] Nord Italia (Emilia, Liguria, Lombardia), 18 luglio 1944-25 aprile 1945». Nella motivazione del parlamentare, inoltre, sono registrate e documentate «le imprese più prestigiose con in testa l'attentato di via Rasella».

Ricordiamo allora quelle più straordinarie.

18 dicembre 1943: attacco contro i tedeschi che uscivano in massa dal Teatro Barberini dopo aver assistito a uno spettacolo in loro onore. Una quarantina di soldati furono uccisi e feriti. Da allora il coprifuoco fu anticipato dalle 24 alle 19.

20 dicembre 1943: attacco a un commando tedesco a Corso d'Italia. Cinque automezzi furono distrutti e caddero parecchi tedeschi, tra uccisi e feriti.

26 dicembre 1943: da solo e in pieno mezzogiorno affrontò in bicicletta con bombe a miccia lanciate dal muretto del lungotevere in via della Lungara contro il corpo di guardia tedesco del carcere di Regina Coeli. Otto tedeschi restarono sul terreno. Fuggì a rotta di



9. Consegna della medaglia Donovan OSS-USA oggi CIA. Roma, Collezione Teodonio.

collo con la bici nonostante la fitta sparatoria contro di lui. Da quel giorno fu emanato il divieto di circolazione delle biciclette. E' stata una delle azioni più note e rischiose della storia della Resistenza romana. Ne racconta Ascanio Celestini nel libro *Radio clandestina*²: «Mario Fiorentini si ferma sul lungotevere all'altezza di via della Lungara, che è una strada un po' più bassa rispetto al lungotevere. Mario aspetta che lungo la via passi il camion tedesco che va a Regina Coeli per il cambio della guardia. Quando lo vede arrivare, Mario tira fuori una bomba, l'accende e la lascia cadere sul camion. Il camion esplose. Lui monta in bicicletta, pedala e scappa via, zig-

² ASCANIO CELESTINI, *Radio clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, Roma 2005.



10. Fiorentini partigiano. Collezione Teodonio.

zaga attraversando il ponte per evitare il tram. E dal giorno seguente, a Roma i tedeschi vietano anche l'uso delle biciclette. Ma tanti inventano di attaccare una terza rotella... -Ma quale bici? Questa c'ha tre ruote...è un triciclo!-».

18 febbraio 1944: insieme ad altri gappisti, armati di sole rivoltelle, attaccò l'auto del segretario del partito fascista, Giuseppe Pizzirani, che sfuggì all'agguato ma non il vicefederale Serafini.

2 marzo 1944: comandò un assalto a una caserma fortemente presidiata, liberando centinaia di giovani catturati dai tedeschi, i quali allarmati sospesero l'invio di rastrellati in Germania.

10 marzo 1944: con bombe a mano i gappisti aggredirono in via Tomacelli una colonna fascista di allievi ufficiali armati di mitra,

seminando panico e 9 morti. Fu posta una taglia di 500mila lire sugli autori della strage. Dopo via Rasella, braccati dalla polizia tedesca e fascista che dava loro una caccia spietata, Fiorentini e i suoi si spostarono nel tiburtino costituendo nuclei di guastatori contro le colonne tedesche e segnalando obiettivi bellici all'aviazione degli alleati, spianando così con la sua azione di *Intelligence* l'avanzata angloamericana dal fronte di Anzio, dopo mesi di vane battaglie e ottenendo ampi riconoscimenti dai comandi USA.

Tre giorni dopo la liberazione di Roma, Mario frequentò un corso accelerato di paracadutismo in un campo di addestramento americano, nascondendo i suoi disturbi cardiaci, tanto che venne poi paracadutato munito di radiotrasmittente dietro le linee tedesche in Emilia, come ufficiale di collegamento con le formazioni partigiane. In soli quattro mesi eseguì ben 22 missioni informative zigzagando abilmente fra le maglie di una fitta rete di posti di blocco fissi e volanti. Nel mese di ottobre, Fiorentini venne destinato a Nord di Milano con la sua radiotrasmittente caricata sulle spalle e viaggiando a proprio rischio e pericolo con documenti falsi. Operò a Milano, Como, Sondrio e sulle montagne sopra Dongo per favorire lo sfondamento alleato nel Settentrione. Scoperto e inseguito, il nostro, invece di riparare in Svizzera come fecero altri compagni, scese a valle nel tentativo di raggiungere il comando generale delle brigate Garibaldi. Stavolta non riuscì a cavarsela per il solito rotto della cuffia. Venne catturato dai fascisti e consegnato alle SS. Fu incarcerato a Milano, a S. Vittore, cella 97 matricola 802, con destinazione finale nel campo di sterminio di Mauthausen. Alla vigilia della partenza nei vagoni piombati, realizzò la più strabiliante delle sue quattro evasioni dalla prigionia. Si gettò da una finestra del famigerato ufficio politico investigativo di torturatori che guardava l'ingresso del carcere. Per miracolo non si ruppe le gambe e non venne colpito dalle fucilate della sentinella di guardia sul muro di cinta. Si nascose nel vano d'ombra formato a Porta Garibaldi da un mucchio di macerie dei bombardamenti. Raggiunto spericolata-

mente il comando generale, fece una breve tappa prima di andare a combattere le ultime giornate della Resistenza nella Valsesia in Piemonte e di partecipare alla vittoriosa insurrezione nazionale fino alla liberazione di Milano del 25 aprile.

Finita la guerra cominciò per Mario un periodo di amarezze dal quale si riprese con vigoria. «Siccome non avevo ancora un titolo di studio lavorai come impiegato di gruppo C. Con Lucia avevamo 3 figli, ed è stata dura». Dotato di una volontà di ferro riscattò ancora una volta la sua vita superando rapidamente la maturità scientifica da privatista nel liceo Cavour e laureandosi in matematica nel 1956 a 38 anni, sfoggiando la soddisfazione: «Come San Paolo sono caduto da cavallo, ma per ben tre volte, perché per tre volte ho ricominciato a vivere una nuova esistenza. La mia prima vita è stata dominata dalla passione per la cultura. La seconda dalla Resistenza, che per me è stata più lunga di tanti altri [...]. La terza è stata la matematica, e qui è accaduto il vero miracolo, perché io che non avevo studiato, non solo sono riuscito a laurearmi, ma sono diventato professore universitario». Per l'ex partigiano non è stata un'impresa facile conquistarsi la corona d'alloro perché «al primo esame venni bocciato. Poi feci l'esame di fisica e venni di nuovo bocciato, cominciando da studente in maniera disastrosa». La sua vita di matematico ha dell'incredibile; lui stesso la definisce: «Una leggenda più che una storia vera. Una persona anziana che si laurea e vince la cattedra di geometria superiore. In Italia ce ne erano due, una a Pisa e l'altra a Ferrara, e io vinsi quella di quest'ultima città [...] Per me eroico è stato laurearmi in matematica e *non aver fatto la Resistenza*». Nell'Ateneo emiliano insegnò dal 1971 al 1996.

I suoi studi e i suoi libri di matematica sono stati ripresi e approfonditi in tutto il mondo e hanno trasformato l'ex gappista in uno scienziato di fama internazionale. Oltre a Ferrara ha insegnato anche a Montreal e al MIT di Boston. A 100 anni con il matematico ed enigmista Ennio Peres ha pubblicato il suo ultimo saggio



11. Fiorentini centenario festeggia il suo ultimo 25 aprile. Roma, Collezione Teodonio.

di successo: *Zero uno infinito*³. Il volume ricco di aneddoti e curiosità sulla matematica e sui matematici è comprensibile anche a chi preferisce la dimensione ludica della disciplina e tratta, fra l'altro, le possibili configurazioni del cubo di Rubik, che sono 43.252.003.274.489.856.000. Nella sostanza, la matematica spiegata ai ragazzi da un centenario che gioca con i numeri, promettendo che «sono infallibili e diabolici, ma sono la nostra salvezza», perché mantengono giovane la testa. In un'intervista al giornalista Peppe Acquaro, confidò che «Una delle esperienze più gratificanti della mia vita è stata fare lezione di matematica ai ragazzini dai 9 ai 12 anni a Cittaducale nel reatino, nel paese di mia madre».

Sempre da centenario, trascorreva le giornate tra gli incontri rievocativi delle forti emozioni, vissute da partigiano, nel Museo storico della Liberazione in via Tasso, che grazie anche a lui oggi

³ M. FIORENTINI – E. PERES, *Zero uno infinito. Divertimenti per la mente*, Roma 2018.

conserva una ricca documentazione sulla prigionia gestita dai torturatori nazisti e sulla Resistenza romana. E poi sulle sue gesta aveva un uditorio privilegiato tra gli studenti di ogni età delle scuole romane, in particolare nelle elementari della Di Donato a un passo dal suo museo, dove puntualmente appariva ogni venerdì mattina non solo per stare con gli amici dei vecchi tempi, ma anche per fare un salto al vicino negozio di alimentari, Placidi, in via Manzoni, dove acquistare le sue ghiottonerie, il baccalà con i ceci.

La sua storia di combattente simbolo della Resistenza è testimoniata dal rimpianto dell'Associazione Nazionale Partigiani, l'ANPI («un grande uomo, un grande amico, un grande esempio»), da libri e da film/documentari come quello del 2013 del regista Claudio Costa, oggi recuperabile in cofanetto 2 dvd.

BIBLIOGRAFIA

Carlo COSTA – Lorenzo TEODONIO, *I 90 anni di Mario Fiorentini: una odissea che avrebbe del leggendario*. Roma, Iacobelli, 2008.

Adriana LANZA, *Ritratto di Mario Fiorentini in occasione dei suoi 100 anni*. Roma, Mathesis, 2018.

Mario FIORENTINI – Ennio PERES, *Zero uno infinito. Divertimenti per la mente*. Roma, Iacobelli, 2018.

Eros e Thanatos nella poesia *Terra Romana* di Werner Bergengruen

ITALO MICHELE BATTAFARANO

a Giulia e Laura

Lo scrittore balto-tedesco Werner Bergengruen (Riga, 1892-Baden-Baden, 1964) visse due anni a Roma, 1948-1949, raccontandoli subito dopo in un acuto e istruttivo *Libro di ricordi romani. Ritratto della città eterna (Römisches Erinnerungsbuch. Ein Porträt der Ewigen Stadt, 1949)* che ebbe uno straordinario successo di pubblico e fu più volte ristampato. All'esperienza diretta di Roma appartiene anche una piccola poesia, molto densa e suggestiva.

Römische Erde

Vor gestürzten Ruhmessteinen
schäumt der Kinder Lärm und Lust.
Junge Mutter reicht dem Kleinen
lachend die gebräunte Brust.

Tote liegen unbetruert
und Erschlagne ungesühnt.
Aber das Gemäuer dauert,
und die graue Eiche grünt.¹

¹ Werner BERGENGRUEN, *Die heile Welt. Gedichte*. Zürich 1950, p. 259.

Terra Romana

Davanti a pietre di gloria franate
ribolle dei bambini chiasso e piacere.
Una giovane madre offre al piccolo,
ridendo, abbronzato il seno.

Morti giacciono senza cordoglio
e scannati senza espiazione.
Ma le mura restano,
e la grigia quercia germoglia.

In questi versi dedicati alla Terra Romana, Werner Bergengruen incrocia due prospettive temporali: l'antichità latina e l'attualità italiana. La prima è rappresentata dai monumenti, ricchi di gloria imperiale, che le intemperie, i saccheggi e le riutilizzazioni secolari hanno usurato, trasformandole in «pietre», le quali, ancorché in origine erette a testimoniare «la gloria» di un popolo bellico e vincitore, sono al presente ormai «franate». «Davanti» a quelle pietre il poeta riflette su presente e passato, sulla gloria bellica di un tempo lontanissimo e la vita quotidiana, che della memoria di quelle gesta eroiche non ha bisogno di sapere alcunché, sia per la sua indifferenza alla guerra e alle armi, sia perché quelle pietre, quali resti informi di monumenti antichi, edificati in un passato lontano, certamente con maestria artistica e competenze ingegneristiche, poco rivelano nel presente dell'antico splendore.

Davanti a loro il poeta si sforza di immaginare la magnificenza delle costruzioni originali, alle quali quelle pietre avevano dato solidità e consistenza. Si trattava, immagina il poeta, di archi e colonnate, templi e sarcofagi, palazzi e ville, anfiteatri e arene, costruite per celebrare la gloria di Roma nell'eternità. Oggi, quali «pietre franate», sono poco adatte a trasmettere subito ricchezza e bellezza

dell'architettura antica e, ancor meno, la gloria di eroi senza nome e senza tomba.

Al poeta che riflette sulla millenaria storia di quelle pietre, ammucchiate, senza più alcuna utilità pratica, si aggiunge una presenza umana innocente, affatto ignara di cosa sia gloria e memoria. I bambini che animano, giocando, quel luogo delimitato da pietre antiche, causano con le loro voci «chiasso e piacere», ovvero divertimento istintivo e puro, in sé perfetto, perché senza regole o imposizioni, senza voglia di primeggiare, per riceverne premi o lodi. L'attivismo giocoso dei bambini è definito dal poeta *ribollente*, quasi come se il sangue nei loro corpi, ancora in via di sviluppo, fosse agitato per il piacere spontaneo che provoca in loro il dinamismo della corsa e del salto, non essendo la loro corporalità ancora stata messa in mostra nei ludi, nelle gare pubbliche, nei *circenses*. In tal modo il poeta relativizza le pietre gloriose del passato, che sui bambini non esercitano alcun fascino, essendo esse ai loro occhi una semplice cornice scenica, dove provare il piacere di nuovi limiti fisici, fin ad allora inesplorati.

Questa vivacità infantile è sviluppata dal poeta nei due versi successivi, nei quali è ancora la vita del presente che vince sui resti ormai informi dell'architettura antica. Qui, una giovane madre offre al suo piccolo, ridendo, il seno abbronzato. Il poeta costruisce una rima alternata molto esplicita e significativa, unendo in tedesco *Lust* con *Brust*, ovvero *piacere* con *seno*. Egli suggerisce così al lettore che quel riso è provocato in lei dalla propria nudità che le ricorda l'eros dell'atto sessuale, dal quale è nata la vita. Ciò, perché l'eros è *anche* procreazione, non *solo* procreazione come unico dovere femminile, volto a rendere grande la nazione e più numeroso il popolo che ha bisogno di coloni da trasformare in guerrieri alla prima occasione.

C'è nell'aggettivo «abbronzato», che qualifica il seno, pieno e turgido, della madre giovane, l'intenzione del poeta di dare alla

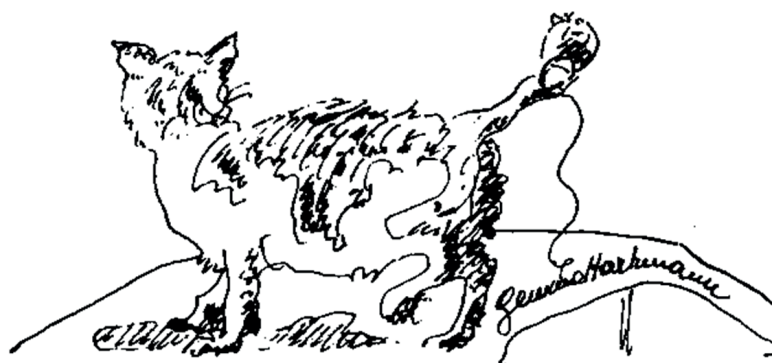
donna una connotazione popolare, affinché quella scena di dedizione materna non sia intesa nella tradizione religiosa cristiana, nella cui raffigurazione pittorica il seno scoperto è sempre bianchissimo, quasi verginale, al fine di evitare ogni allusione erotica nello spettatore. L'iconografia cristiana ha trasfigurato la sacralità di quell'atto materno, esorcizzando la nudità: l'ha resa marmorea, fredda, distaccata. Il poeta Bergengruen, invece, quella nudità la vuole intenzionalmente calda, ridente, allusiva; perciò, la mette in rima col piacere dei sensi, tanto nei bambini che, impuberi, giocano vivaci e spensierati, quanto nella giovane madre che, trasmette col sorriso alla sua creatura, gioia, salute e serenità mentre allatta, ricordando l'eros della procreazione.

La seconda quartina raccoglie i pensieri scettici del poeta sullo spirito bellico della storia antica di Roma, all'insegna di violenza e saccheggio. I morti, che quelle pietre franate, in origine appartenute a sarcofaghi e santuari, prima custodivano, «giacciono» adesso «senza cordoglio», perché nessun viandante riconosce in questi resti petrosi nemmeno l'ombra di un eroe da onorare. Il tempo ha cancellato le tracce dell'eroismo bellico, ha portato l'oblio anche sugli «scannati», ovvero su coloro che furono giustiziati in pubblico, sui nemici uccisi, sugli schiavi mandati a combattere contro bestie feroci nell'arena, sui martiri cristiani e su ribelli come Spartaco, su tutti i perdenti, insomma. Per loro non ci fu «alcuna espiazione», non tanto nel senso del diritto degli uomini regnanti, quale potere assoluto, sempre ai confini dell'abuso, e, spesso, anche oltre, per ferocia e crudeltà, quanto piuttosto in quello della giustizia teologicamente concepita, come era già stata svolta da Bergengruen nel romanzo d'ambientazione rinascimentale italiana *Il Gran Tiranno e il Tribunale* (*Der Großtyrann und das Gericht*, 1935 e più volte rielaborato fino al 1953).

Degli eroi e delle vittime, degli «uccisi» e degli «scannati» il tempo ha cancellato tutto, lasciando in piedi soltanto «mura» e

mucchi di «pietre», materiali inerti, insomma, negazione della *historia* e della *vanitas* che animava i suoi attori, tutti dimenticati, sia i trionfatori sia gli sconfitti. Soltanto nell'ultimo verso il poeta apre alla speranza della vita, come già nella prima strofa, quando si era fermato sui bambini, chiassosi e gioiosi, oppure sull'infante al seno materno. Adesso egli chiude la poesia con la «quercia» che è «grigia», quando l'uomo ricorre alle armi, ma che «germoglia», quando questo maschio, iroso e sanguinario, sarà passato.

Esemplare riflessione poetica sulla natura umana, bellica e distruttiva al maschile, ma pacifica e nutritrice al femminile, in una realtà eco-antropologica che le armi sempre più distruttive di chi si fece eroe votato a Thanatos, riducono in cenere, senza però riuscire a raggiungere le sue radici. Queste ritornano rigogliose, appena dell'uomo bellico e delle sue gesta resteranno soltanto rovine, pietre e calcinacci senza forma, *frane* della sua vanità eroica, violenta e crudele, *grigia*, senza eros e senza speranza.



Il Piantinaio capitolino, poi Semenzaio, Luigi Vescovali e il dono di piante per il Pincio di Anatolij Demidov, 1856-1859

CARLA BENOCCI

Nelle difficoltà affrontate dal Comune di Roma dopo le travagliate vicende del 1849, quando l'affidamento della gestione del verde pubblico nel 1851 mette a dura prova la capacità capitolina di assolvere in modo soddisfacente ai compiti connessi nella città in espansione¹, gli sforzi condotti dal personale preposto, soprattutto di Luigi Vescovali, e il carattere internazionale della città inducono a sostenerne la bellezza e il rilevante cambiamento con un dono veramente gradito, offerto nel 1856 dal principe di San Donato Anatolij Demidov (1813-1870): si tratta di molte piante pregiate provenienti dalla Toscana, destinate ad arricchire il Piantinaio in previsione della loro messa a coltura nel Pincio. Molto interessanti sono gli atti intercorsi tra il principe e l'amministrazione capitolina², riportati in sintesi di seguito.

¹ Cfr. per lo sviluppo del servizio capitolino legato alla cura del patrimonio vegetale Carla BENOCCI, *Roma verde: la professione del "giardiniere" nello Stato pontificio e nella nuova capitale del Regno*, in *Dalla Roma pontificia alla Roma italiana. Le istituzioni culturali e la città*, a cura di Ester CAPUZZO, Roma, 2022, pp. 137-168.

² Roma, Archivio Storico Capitolino, titolo 55, b. 2, fasc. 34, prot. 1504, 1857: in questo fascicolo sono conservati i documenti riportati di seguito.

Roma, 29 gennaio 1857. Eccellentissimo signor conte Luigi Antonelli conservatore di Roma

Signor conte

Grato infinitamente della gentilezza con la quale ha voluto corrispondere a quanto con mio rapporto del 22 dicembre ebbi l'onore di esporle sulle piante recentemente portate di Toscana debbo alla eccellenza vostra ed alla eccellentissima romana magistratura sinceri e vivissimi ringraziamenti per le benevole e lusinghiere espressioni in questa circostanza usate a mio favore. Io debbo inoltre per obbligo di verità ripetere siccome già nel rapporto suddetto ebbi l'onore di dire, che le più preziose tra quelle piante, quelle specialmente che non soltanto a ben caro prezzo ma o difficilissimamente o non mai avrebbero potuto acquistarsi in altro modo da noi, sono state da sua eccellenza il signor principe di San Donato Anatolio Demidoff generosamente donate.

Non solo però dalla personale, antica e molta benevolenza del signor principe verso me, ma sibbene anche, non ignorando egli l'impegno col quale all'onore di soprintendere alle pubbliche piantagioni io procurava corrispondere, dalla intenzione sua di favorire ed accrescere l'abbellimento del nostro Pincio, è certo doversi credere mossa sì straordinaria e veramente principesca sua generosità.

Crederei perciò signor conte che opportuno e conveniente sarebbe ed al signor principe certamente piacevole il fargliene direttamente conoscere il gradimento con cui la eccellentissima romana magistratura ha veduto nel suo dono un nuovo ornamento della nostra città.

Sono, signor conte, con molta riconoscenza della sua gentilezza e della bontà sua verso me, e con la più distinta considerazione e rispetto di vostra eccellenza devotissimo obbedientissimo servitore
L. Vescovali.

Roma, 29 gennaio 1857. Eccellentissimo signor conte Luigi Antonelli conservatore di Roma

Signor conte

Ho l'onore di trasmettere qui unito a vostra eccellenza il conto d'incasso e spesa del Piantinajo comunale nel secondo semestre dello scorso anno 1856. L'apparente superiorità di scudi trenta nella spesa deriva 1° per scudi ventisette dal non seguito incasso per nove mesi del solito provento a favore del Piantinajo per l'affitto de' locali già ad uso di osteria a quello annessi; 2° dall'essersi all'opposto già pagato a tutto maggio dell'or corrente anno l'affitto del nuovo terreno; 3° dal ritardo di alcuni incassi previsti non ancora effettuati.

Unisco anche il catalogo generale delle piante esistenti nel Piantinajo comunale. Questo catalogo, nel quale sono segnate non solo le qualità de' generi delle diverse piante e la quantità totale di esse, ma anche la qualità speciale ed il numero di ciascuna delle varietà loro, dimostra esistere in quel comunale stabilimento di pubblica utilità il numero di circa centotrenta mila piante in più di trecento generi diversi ed in circa mille cinquecento varietà distinte, delle quali varietà cinquecento di alberi fruttiferi in numero di trentamila, celsi sedici mila in sei varietà, alberi forestali ed ornamentali a foglie caduche trentamila in centotrenta varietà, coniferi resinosi sedici mila in centocinquanta varietà, altri alberi ed arbusti sempreverdi ventotto mila in duecento varietà ed ottomila altre piante diverse in più di seicento varietà.

Se rammentisi che le piante esistenti in quello stabilimento fondato nel 1811 erano nel 1814 circa ottantamila, che nel 1850 eransi ridotte a meno di ventimila, un solo terzo al più delle quali in essere ed in meno di cento varietà tutte delle più ovvie, e che oggi nelle centotrentamila piante ivi esistenti tutte in perfetto stato, e nelle millecinquecento varietà loro trovansi tutti gli alberi utili conosciuti senza eccezione, e molte anche delle piante più interessanti in ogni aspetto, si vedrà che in sei anni il Comune di Roma non ha inutilmente tenuto un'attribuzione di sì primaria pubblica utilità, e di generale ornamento e comodo [sic].

Se infine si consideri con qual piccolo aumento dell'antecedente annua spesa abbia la comunale amministrazione ottenuto tale aumento del-

la cosa amministrata, non solo nel numero, nella varietà e nel valore delle piante ivi oggi esistenti, ma ben anche nelle costruzioni de' varj commodi occorrenti all'uso, nell'assortimento degli attrezzi necessarj e nel materiale esistente in più di trentamila vasi, in ripari d'ogni genere, in legname ed altro, si vedrà che l'aumento del capitale ha superato incomparabilmente quello della spesa.

Lungi io però, signor conte, dal dire che lo stato attuale del Piantinajo di S. Sisto, dove per la fiducia accordatami ho potuto esercitare qualche impegno, sia in ogni sua arte oggi perfetto, dico anzi, non potendo tacerlo, che principalissimo difetto ivi esiste tuttora nel personale servizio di quel comunale stabilimento, difetto tanto essenziale e sì vitale che non solo la utilità che n'è lo scopo ne paralizza, ma la economia anche ne impedisce e la vita stessa se presto non si ripari, ne anderà forse distruggendo.

Sono, signor conte, con sempre viva riconoscenza della sua gentilezza verso me, e con il sentimento della più distinta stima ed ossequio di vostra eccellenza devotissimo obbedientissimo servitore L. Vescovali.

Congresso di Magistratura 6 febbraio 1857. Decreto 5° [prot.]
1540/630 Divisione 3^a

L'eminentissimo signor conte conservatore Antonelli lesse due biglietti del signor cavalier Luigi Vescovali in data li 29 dello scorso gennaio: col primo provoca [sic] un ringraziamento alla benemerita generosità di sua eccellenza il signor principe di S. Donato Anatolio Demidoff, decreta il congresso che lo sia fatto mediante dispaccio. Col secondo rimette il conto d'incasso e di spese del Piantinaio comunale del secondo semestre 1856, come pure l'elenco delle piante esistenti nel Piantinaio medesimo, dettagliando succintamente la copia, l'incremento e la ricchezza degli esseri che oggi lo compongono. Chiude la sua relazione lamentando lo stato personale che vi è addetto e che sarà, dice, di ostacolo alla utilità, alla economia, alla vita di

quello stabilimento. Il Congresso decreta che circa il conto rimesso se ne faccia invio alla contabilità e pel resto al signor conte conservatore Antonelli. Quanto finalmente all'elenco delle piante cotanto desiderato si stampi pure con quella economia che è di pratica e cura ed arbitrio del lodato signor conservatore. Il Segretario Vannutelli.

N. 1540 [S.P.Q.R. Segreteria Generale] A Sua Eccellenza il signor principe di S. Donato Anatolio Demidoff. 7 febbraio 1857] Signor principe

Dal signor cav. Luigi Vescovali, al quale e come magistrato e come consigliere deve la nostra città importanti ed utili miglioramenti, ha il romano senato conosciuto essersi dalla eccellenza vostra con nobilissima generosità donate molte rare e preziose piante, dalle quali viene ora a maggiormente abbellirsi il pubblico passeggio sul Monte Pincio.

Riconoscendosi in tale atto una prova di affetto e di favore a questa città, conservatrice delle memorie di ogni tempo, la romana magistratura, anche a nome della intiera comunale rappresentanza di Roma, ne porge alla eccellenza vostra i dovuti distintissimi ringraziamenti coll'attestato di pubblica riconoscenza.

Lieto il sottoscritto di essere l'interprete e di portarle l'espressione di tali sentimenti ha l'onore di profferirsi con la più alta considerazione di vostra eccellenza [...]

Purtroppo nel fascicolo non sono presenti né l'elenco delle piante donate dal principe Demidov né il catalogo delle piante del Piantinaio citato da Vescovali; alcuni dati si possono però desumere dalle indicazioni dello stesso sulla consistenza di esemplari del Piantinaio nel 1814, nel 1850 e nel 1856, confrontandole con gli elenchi relativi alle piante del Pincio, già noti, del 1814 e del 1848, e con il catalogo delle piante dello stesso Piantinaio del 1859, messe in vendita, in particolare con quelle di maggior costo. Il Piantinaio contava nel 1814, secondo Vescovali, ottantamila esemplari,

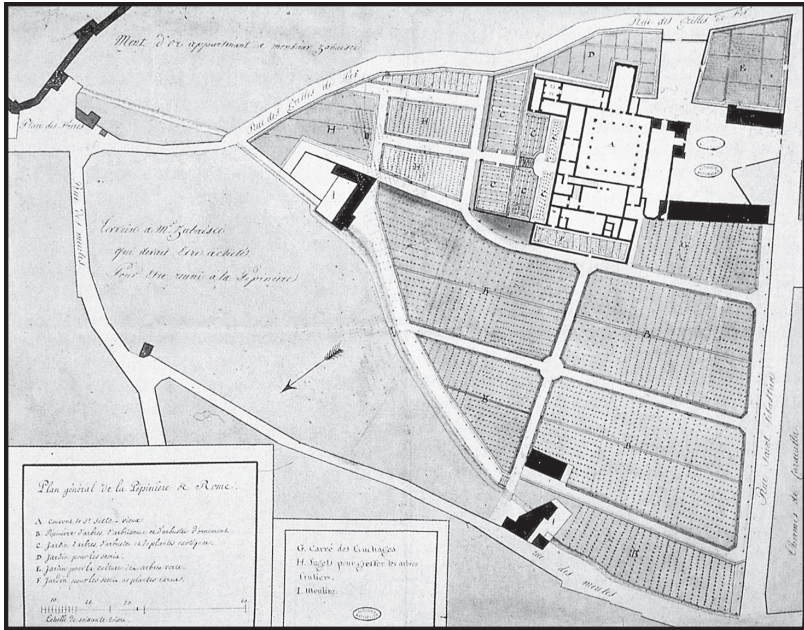
di cui dovevano essere messe a coltura nel Pincio, secondo quanto stabilito il 3 gennaio 1814 dalla «Commissione per li Abbellimenti di Roma», circa 1.170 piante³, quindi circa 1/79 del totale del patrimonio vegetale comunale, piante aumentate il 5 luglio 1814 a 2.389⁴, quindi in numero superiore ma sempre limitato. A tal proposito, interessante è il *Plan général de la Pépinière de Rome* intorno al convento e SS. Domenico e Sisto (A) (fig. 1), organizzato in suddivisioni destinate ad alberi e arbusti ornamentali (B), ad alberi, arbusti e piante esotiche (C), alle quali si aggiungono il giardino per i semi (D), il giardino per la coltivazione di alberi rari (E) e quello per la semina di piante rare (F).

Nel 1850, dopo i danni dei combattimenti del 1849, le piante del Piantinaio sono ridotte a meno di ventimila, sempre secondo Vescovali, e «un solo terzo al più delle quali in essere ed in meno di cento varietà tutte delle più ovvie», disastro confermato dalla relazione del 26 gennaio 1850 di Luigi Poletti⁵. Un dato è comunque evidente: il Piantinaio svolge sempre una funzione di banca delle piante, dove si coltiva il patrimonio vegetale comunale, dal seme agli innesti all'intera produzione, con le opere di acclimatazione, di controllo, di cura e di sperimentazione, attività di cui beneficiano le pubbliche passeggiate, tra cui quella magnifica del Pincio, i viali cittadini e tutti i contesti pubblici – non escludendo anche alcuni privati – che necessitano di piante per l'ornato verde cittadino. In considerazione della cura con cui Vescovali svolge il suo incarico, è logico ritenere che ci sia stato un accordo tra lui e il principe Demidov per la selezione delle piante fatte venire dalla Toscana, per verificarne la compatibilità con il contesto romano e il suo effettivo

³ Massimo DE VICO FALLANI, *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento*, Roma, 1992, p. 358.

⁴ Ivi, p. 355.

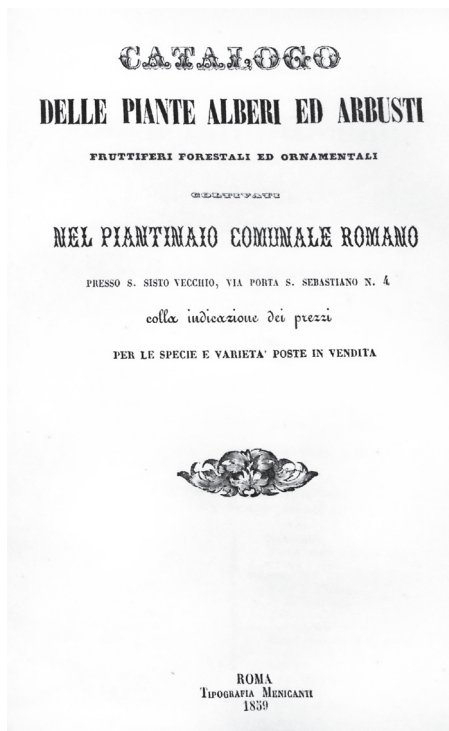
⁵ Ivi, p. 366.



1. *Plan général de la Pépinière de Rome* intorno al convento e SS. Domenico e Sisto, 1814, collezione privata.

e duraturo arricchimento, con la cautela, largamente applicata, di depositarle temporaneamente nel Piantinaio, scegliendo i luoghi e i tempi di definitiva messa a coltura nel parco del Pincio, conservandone possibilmente alcuni esemplari nello stesso Piantinaio, per riprodurli e sostituire quelli impiantati in caso di malattie e – se la riproduzione ha pieno successo – anche metterne una parte in vendita, in considerazione delle scarse risorse comunali disponibili. Alla fine del 1856 il Piantinaio dispone quindi, secondo Vescovali, di «centotrentamila piante ivi esistenti tutte in perfetto stato, e nelle millecinquecento varietà loro trovansi tutti gli alberi utili conosciuti senza eccezione, e molte anche delle piante più interessanti in ogni aspetto», contesto pregiato in cui possono ben figurare le costose piante di Demidov destinate al Pincio. Il *Catalogo delle*

piante alberi ed arbusti fruttiferi forestali ed ornamentali coltivate nel Piantinaio comunale romano presso S. Sisto Vecchio, via Porta S. Sebastiano n. 4 colla indicazione dei prezzi per le specie e varietà poste in vendita, stampato a Roma nel 1859⁶ (fig. 2) può com-



2. Frontespizio del *Catalogo delle piante alberi ed arbusti fruttiferi forestali ed ornamentali coltivate nel Piantinaio comunale romano presso S. Sisto Vecchio, via Porta S. Sebastiano n. 4 colla indicazione dei prezzi per le specie e varietà poste in vendita*, Roma, 1859, Archivio Storico Capitolino.

⁶ Carla BENOCCI, *I cataloghi del 1859 e del 1879 di piante in vendita del Vivaio capitolino: alberi, arbusti e fiori per strade, giardini, frutteti, orti e aiuole di Roma, in Architetture vegetali. Le strade alberate di Cagliari, catalogo della mostra* (Cagliari, Centro culturale Il Ghetto, 23 luglio-14 novembre 2021), a cura di Marco CADINU, Cagliari, 2021, pp. 184-187.

prendere non certo le piante del Pincio ma alcune della stessa specie, forse derivate dal dono Demidov, da identificare con quelle più preziose e costose, stando sempre al giudizio di Vescovali. Sono da escludere le piante della *Divisione prima*, comprendenti «Alberi e arbusti fruttiferi»; nella *Divisione seconda*, relativa ad «Alberi ed arbusti forestali ed ornamentali», tra quelli «sfoglianti» e in piena terra si elencano con prezzi compresi tra i 40 baiocchi e uno scudo per esemplare le piante di *Brussonetia heterophylla*, *Fagus sylvatica purpurea*, *Lagerstroemia indica* fl. rosso alto fusto e fl. violaceo, *Liriodendron tulipifera*, *Maclura aurantica*, *Platanus orientalis*, *Quercus heterophylla* in vaso, *Quercus pseudo suber* in vaso, *Quercus pyramidalis* (fastigiato) in vaso, *Quercus zang mirbekii* forti, *Quercus zang mirbekii* più forti, *Tillia argentea*, *Tillia macropylla*, *Ulmus sybiraica*. Nella *Divisione terza* «Coniferi o resinosi» tutti gli abeti, con un prezzo compreso tra baiocchi 30 e baiocchi 50 per esemplare, l'*Araucaria brasiliensis* in vaso (b. 50), le piante di *Cedrus* («*atlantica argentea* in vaso b. 40, *atlantica viridis* in vaso sc. 1, *Deodara* da innesto in vaso b. 60, da seme in vaso sc. 1, *Deodara* robusta in vaso sc. 1, *Libani* in vaso b. 40»), gli esemplari di *Cephalotaxus*, di *Cryptomeria*, di *Cupressus*, di *Juniperus* e qualche specie di *Pinus*, di *Podocarpus*, di *Sequoja*, di *Thuya*, di *Wellingtonia gigantea*, valutati da baiocchi 40 a uno scudo e più per pianta e specie; tra i «Resinosi a foglie caduche» emergono le piante pregiate di *Larix*, di *Salisburia*, di *Taxodium distichum*, ugualmente costosi. L'intera *Divisione quarta*, comprendente «Piante ed arbusti ornamentali a foglie persistenti» offre un campionario di piante assai vario ma di prezzi più contenuti, ad eccezione di alcune specie di *Aralia*, di *Bambusa*, di *Benthamia*, di *Berberis*, di *Caladium*, di *Callistemum*, di una collezione di Camelie, di *Citrus* («merangolo forte, portogallo, limone da seme, mandarino del Chili»), di *Cordyline*, di *Curculigo*, di *Gynerium*, di *Ilex*, di *Ligustrum*, di *Magnolia*, di *Metrosideros*, di *Myginda*, di *Phoenix dactilifera*,

di *Quercus* in varie specie, di *Schinus*, ciascun esemplare dei quali ha un costo non inferiore a 60 baiocchi fino a uno o più scudi. La *Descrizione delle alberature, fioriture e piantamenti* del Pincio del 1848⁷ è più sommaria nella citazione delle piante, indicate solo con il nome comune e con le dimensioni approssimative (piccoli, mezzani, grandi), ma si ritrovano pini, tulle, cipressi, platani, olmi, «brussonese», aranci, limoni, portogalli, magnolie e altre specie in qualche modo riconducibili a quelle documentate nel *Catalogo* del 1859, tranne alcune particolari, tutte evidentemente bene accolte nel Pincio, così come gli esemplari offerti da Demidov.

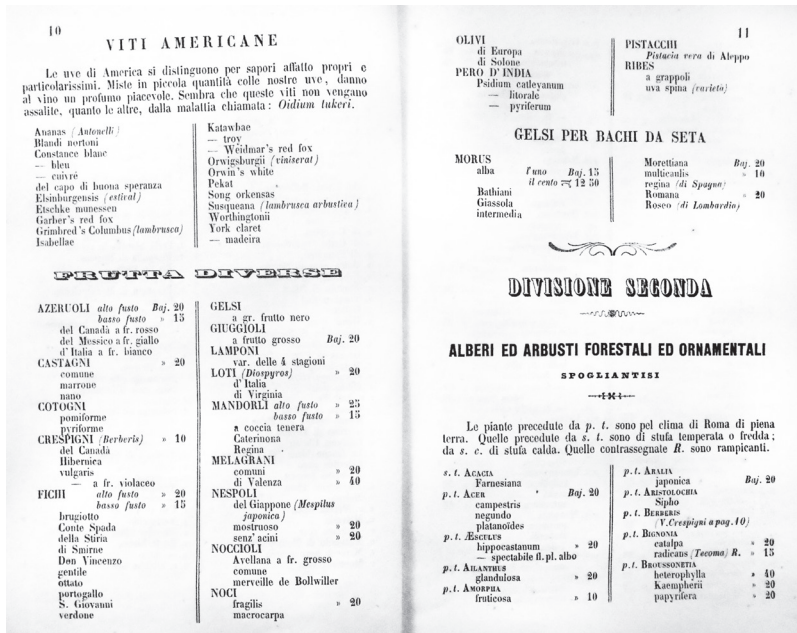
Quest'ultimo ha una notevole esperienza in materia, avendo osservato le piante fatte mettere a coltura dal padre Nikolaj nel parco all'inglese di San Donato nel 1834, consistenti in alberi da frutto, rose e bulbose e soprattutto in 250 alberi e arbusti ornamentali, molti dei quali presenti nel Piantinaio capitolino, pur se lo stesso Anatolij nel 1836-1844 sacrifica le aree verdi della villa per impiantarvi una filanda della seta, ripristinando poi giardino e parco sotto la direzione di Nicola Matas e pubblicando nel 1856 a Parigi l'*Hortus Donatiensis. Catalogue des plantes cultivées dans les serres de S. E. le Prince A. de Demidoff à San Donato près de Florence*, curato nel 1854 da Émile Jules Planchon, con rarità botaniche e la descrizione delle serre; lo stesso principe è premiato per le sue collezioni botaniche nelle esposizioni fiorentine del 1852, 1857 e 1861⁸: l'arte dei giardini si deve spesso confrontare con esigenze,

⁷ M. DE VICO FALLANI, 1992, cit., pp. 359-366.

⁸ Luigi ZANGHERI, *Architetture e architetti dei Demidoff in Toscana*, in *I Demidov a Firenze e in Toscana*, a cura di Lucia TONINI, Firenze, 1996, pp. 51-68; in questo volume si tratteggia la storia complessiva della famiglia Demidov. Cfr. altresì Luigi ZANGHERI, *Parchi e giardini dei Demidoff in Toscana*, in *I Demidov fra Russia e Italia. Gusto e prestigio di una grande famiglia in Europa dal XVIII al XX secolo*, a cura di Lucia TONINI, Firenze, 2013 pp. 121-132: si rinvia a quest'ultimo volume per un aggiornamento sui vari aspetti del collezionismo dei Demidov. Dello stesso autore è prevista la

anche economiche, e con l'adeguamento alle condizioni dei luoghi e alla moda del momento e Anatolij, appassionato viaggiatore, aveva percorso più volte l'Europa, insieme alla Russia meridionale e alla Crimea, conoscendo territori, abitudini e idee molto diversi⁹.

Nel Catalogo romano del 1859 un altro elemento di interesse è la citazione delle piante prodotte in «stufe» fredde, temperate e calde (fig. 3), indicando quindi già attiva una sperimentazione di coltivazione in queste strutture nello stesso Piantinaio, conferman-

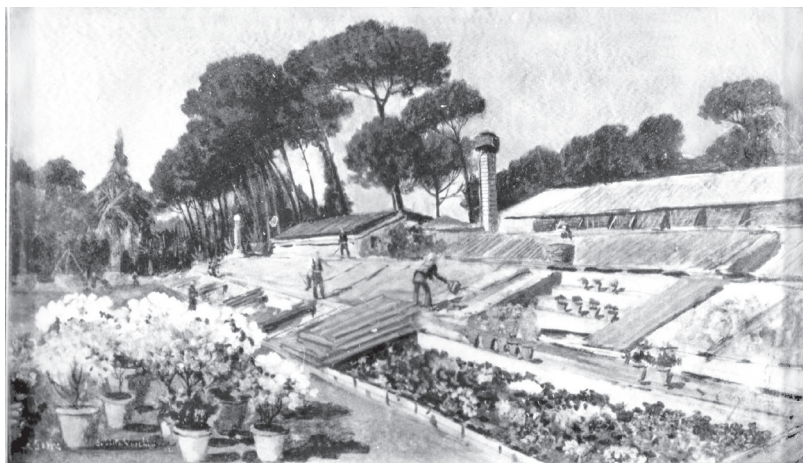


3. Indicazione delle sigle relative alla coltivazione delle piante in piena terra e in «stufe» fredde, temperate e calde nel *Catalogo delle piante* del Piantinaio comunale del 1859, Archivio Storico Capitolino.

pubblicazione di un saggio sulla villa di San Donato in *X Demidov Assembly*, convegno internazionale a cura di Marija Rozanova (Mosca, 4-5 aprile 2019), atti in corso di stampa.

⁹ Lucia TONINI, *Il diario di viaggio in Crimea e altre pubblicazioni di Anatolio Demidoff*, in *I Demidov...* 1996, cit., pp. 261-280.

do le indicazioni fornite da Vescovali di nuovi impianti, che si accompagnano alle serre costruite nelle principali ville romane, come a villa Doria Pamphilj, a villa Borghese e a villa Torlonia, oltre che in alcune minori, come villa Carpegna e villa Flora. Il Piantinaio capitolino si è ampliato nel 1859 annettendo altri terreni e si avvia la trasformazione in un ottimo «Vivaio» italiano¹⁰, poi rinnovato ancora una volta nel Novecento in Semezaio, dove si sperimentano e si curano le piante da seme, studiandone le caratteristiche in relazione al contesto romano e ai diversi usi del verde che la città, divenuta capitale del nuovo Stato italiano, è chiamata a soddisfare. Il luogo di San Sisto diviene quindi un sito produttivo magnifico, dove il lavoro del giardiniere assume un valore di alta qualità e di adeguata considerazione (fig. 4). Non manca, come in quasi tutte le aree romane, il binomio di piante e antichità, favorito dalla ricchezza di reperti archeologici del luogo, sia presenti sul terreno che



4. Veduta della messa a coltura e cura delle piante del Semezaio comunale, inizi sec. XX, collezione privata.

¹⁰ Su questo tema è in corso uno studio della scrivente, già annunciato e di prossima pubblicazione.

venuti costantemente in luce nel corso di scavi, anche fortuiti; si tratta di una reciproca valorizzazione, non come «flora et ruina» ma come nuova vita assegnata ai frammenti del passato, testimoni di storia, che dai fiori e dalle composizioni vegetali acquistano fascino e interesse per la comunità (figg. 5-7), secondo un gusto diffuso nei giardini all'inglese e decisamente molto gradito ad Anatolij Demidov, appassionato collezionista.



5. Fiori e reperti archeologici nel Semezaio comunale, inizi sec. XXI.



6. Fiori e reperti archeologici nel Semezaio comunale, inizi sec. XXI.



7. Fiori e reperti archeologici nel Semezaio comunale, inizi sec. XXI.

Non meraviglia l'attenzione dedicata dal principe Demidov (fig. 8) al Pincio, che in età napoleonica era destinato a divenire il «Jardin du Grand César»¹¹. Anatolij esalta nella sua vita il culto della memoria napoleonica e il vitalismo eroico del grande imperatore, anche con la fondazione nel 1856 del Museo napoleonico



8. Ignoto sec. XIX, *Ritratto di Anatolij Demidov, principe di San Donato*, collezione privata fiorentina (L. TONINI 2015).

¹¹ Su questo aspetto del Pincio, oltre al volume di De Vico Fallani già citato, cfr. COMUNE DI ROMA, *La passeggiata del Pincio*, Roma, 2000; Vincenzo PETRILLO, *Roma 1813, acquisizioni ed espropri per l'apertura del «Jardin du Grand César» e del «Jardin du Capitole»*, in *Roma in età napoleonica*, a cura di Jean Philippe GARRIC, Susanna PASQUALI, Marco PUPILLO, Roma, 2021, pp. 333-340.

della villa di S. Martino nell'isola d'Elba¹²; nel 1840 sposa Matilde Bonaparte, figlia di Girolamo, fratello di Napoleone, e, nonostante l'esito non troppo felice di questa unione (gli sposi si separano nel 1845), li accomuna un grande amore per l'arte e molto forte e duraturo è il legame del principe russo con la cultura francese, in una situazione ormai ben diversa nel sesto decennio del XIX secolo. L'interesse per il patrimonio vegetale, sempre presente in Toscana, dove la storica cultura del giardino da secoli si era affermata in casa Medici prima del Granducato, aveva già caratterizzato la famiglia Demidov, a partire da Procopio, e con il padre di Anatolij, Nikolaj, sviluppandosi con il figli Pavel e Anatolij nelle varie dimore di famiglia, come la villa di Pratolino e quella di San Donato¹³; a questo interesse si uniscono quelli per le opere d'arte moderne e per le antichità, destinate ad arricchire le collezioni di famiglia e in parti-

¹² Luca MASCILLI MIGLIORINI, *Memoria napoleonica e collezionismo in Anatolij Demidoff*, in *I Demidov...*1996, cit., pp. 227-237; Alexandre TISSOT-DEMIDOFF, *Anatolij Demidov e Matilde Bonaparte*, in *I Demidov fra Russia e Italia...* 2013, cit., pp. 271-274.

¹³ Luigi ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, in *Pratolino*, a cura di Simonetta MERENDONI, Luigi ULIVIERI, Venezia, 2008, pp. 125-135; Simonetta MERENDONI, *Notizie sul fondo Demidoff nell'Archivio Storico della Provincia di Firenze*, in *I Demidov...*1996, cit., pp. 319-332; *L'archivio della Principessa Demidova. Lettere e documenti*, a cura di Simonetta MERENDONI, Firenze, 2000; Gian Piero BONICHI, *Il parco di Pratolino nel Novecento raccontato dai dipendenti della famiglia Demidoff*, Firenze, 2009; Matteo VALERIANI, *The garden of Pratolino: ancient technology breaks through the barriers of modern iconology*, in *Ludi naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, a cura di Natascha ADAMOWSKY, Hartmut BÖHME, Robert FELFE, Paderborn, 2011, pp. 120-141; Petra BŘEZÁČKOVÁ, *Joseph Frotsch giardiniere dei Lorena tra Boemia e Toscana*, Firenze, 2012; Costanza RIVA, *Pratolino: il sogno alchemico di Francesco I de' Medici: miti, simboli e allegorie*, Livorno, 2013; L. ZANGHERI, *Parchi e giardini...* 2013, cit., pp. 51-68; Fabio BISOGNI, *Nota su Nicola Demidoff e la villa di S. Donato*, in *I Demidov fra Russia e Italia...* 2013, cit., pp. 69-88.

colare quelle di Anatolij¹⁴. Il principe si dedica a individuare anche nel contesto romano oggetti artistici e archeologici da collezione con il consiglio dello stesso Luigi Vescovali, antiquario e mediatore molto attivo nel commercio romano artistico e archeologico con il mondo russo, a capo di una «agenzia per gli affari ecclesiastici di Polonia e di Russia», proseguendo le attività di suo padre Ignazio Vescovali (1770-c.1850), archeologo dilettante e antiquario di fiducia di Nikolaj Demidov; dalla sua bottega in piazza di Spagna e dalle sue collezioni deriva gran parte della collezione antiquaria e artistica Demidov, nonché le oltre 300 iscrizioni comprate nel 1826 dalla Commissione Generale Pontificia per i Musei Vaticani¹⁵. A

¹⁴ Tat'jana TROŠINA, *I Demidoff collezionisti e mecenati nella prima metà del XIX secolo, dalle carte dell'archivio di Ekaterinenburg*, in *I Demidov...* 1996, cit., pp. 145-156; Gregorij GOLDOVSKIJ, *Anatolij Demidov e l'Accademia imperiale delle arti di San Pietroburgo*, in *I Demidov fra Russia e Italia...* 2013, cit., pp. 177-188; Natalija SUROCEVA, *Le lettere di Anatolij Demidov ad Auguste de Sainson*, in *I Demidov fra Russia e Italia...* 2013, cit., pp. 189-202. Cfr. anche Lucia TONINI, *Ritratto di collezionista in un interno: Nikolaj Demidov e la sua collezione a Firenze*, in *I Demidov fra Russia e Italia...* 2013, cit., pp. 47-66 [Traduzione russa in: *Demidovy v Rossii i Italii. Moskva*, in «Koncert Media», 2013]; Marco CIAMPOLINI, *Spigolature d'Archivio*, in *L'Accademia di belle Arti di Carrara e il suo patrimonio*, a cura di Lucilla MELONI, Milano, 2015; Dominique Charles FUCHS, *Nicola Demidov e il monumento funebre non realizzato opera dello scultore Adamo Tadolini*, in *Iz Rossii v Italiju. Dalla Russia in Italia. Intellettuali e artisti a Roma (XVIII e XIX secolo)*, a cura di Sergej Olegovič ANDROSOV, et al., Salerno, 2015, pp. 189-206; Wanda GASPEROWICZ, *I Demidov a Roma nel XVIII e XIX secolo*, Ivi, pp. 81-91; Werner LORENZ, Bernhard HERES, *The Demidov ironworks in Nevyansk (Ural Mountains)*, Ivi, pp. 505-516.

¹⁵ Tiziana CECCARINI, Alessandra UNCINI, *Antiquari a Roma nel primo Ottocento: Ignazio e Luigi Vescovali*, in «Bollettino dei musei e gallerie pontificie», X, 1990, pp. 115-185; Lucia TONINI, *Nikolaj Demidov e Ignazio Vescovali: mercato d'arte e committenti russi a Roma (fine XVIII-inizio XIX sec.)*, in *Iz Rossii v Italiju...*, 2015, cit., pp. 57-71. Cfr. Oleg NEVEROV, *Le sculture antiche nella collezione Demidoff*, in *I Demidov...*, 1996, cit., pp. 157-164; Helen A. COOPER, *Prince Demidoff's Greek Slave in Nineteenth century art worldwide*, in «Association of Historians of nineteenth century Art, college Park», vol. 15, 2, estate 2016.

questa consuetudine di acquisti tramite i Vescovali fa riferimento l'accenno, nel documento del 1857 già citato di Luigi Vescovali, alla «personale, antica e molta benevolenza del signor principe verso me», evidentemente per i consolidati rapporti familiari. A ciò si aggiunge l'amore per Roma di Anatolij, riconosciuto dalla magistratura capitolina nel ringraziamento ufficiale, sentimento ben diffuso nell'appassionata attenzione alla cultura romana, antica e moderna, dei colti viaggiatori russi, come Pavel Muratov¹⁶, di letterati, come Gogol¹⁷, e di esponenti di grandi famiglie, tra cui appunto i Demidov nelle diverse personalità, quali Marija Pavlovna Demidova, moglie del principe Semën Abamelek Lazarev, anch'essi amanti del patrimonio naturale romano, delle antichità, delle architetture e della produzione artistica moderna¹⁸. Nel caso del dono in esame, però, non si tratta di offrire ad amici, studiosi e letterati opere d'arte e piante: il principe Anatolij dona alla città di Roma e contribuisce allo sviluppo di una giovane istituzione capitolina in difficoltà, a beneficio della popolazione internazionale che vive nella città e passeggia nel raffinato parco del Pincio: un'offerta che dà fiducia alla città e ne conferma l'accoglienza sempre aperta a uomini e donne di buona volontà.

¹⁶ Pavel MURATOV, *Immagini dell'Italia* a cura di Rita GIULIANI, traduzione di Alessandra ROMANO, con un saggio di Katja PETROWSKAJA, Milano 2019-2021, 2 v.

¹⁷ Rita GIULIANI, *La meravigliosa Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, 2002; EADEM, *Roma di Gogol' e il genius loci della Città eterna*, in *Iz Rossii v Italiju...*, 2015, cit., pp. 167-187.

¹⁸ Carla BENOCCI, *Villa Abamelek*, Milano, 2001; Alexandre TISSOT-DEMI-DOFF, *La principessa Marija Demidova e la villa di Pratolino*, in *I Demidov fra Russia e Italia...*, 2013, cit., pp. 275-284; Carla BENOCCI, *La villa romana dei principi Semën Semenovich Abamelek Lazarev e Marija Pavlovna Demidova Abamelek Lazareva: il fascino di Roma, del contesto fiorentino e dell'arte europea*, in *X Demidov Assembly*, convegno internazionale a cura di Marija Rozanova (Mosca, 4-5 aprile 2019), atti in corso di stampa.

Francesco Villamena (1556 - 1624), *La Baruffa di Bruttobuono**

MAURIZIO BERRI

In memoria di Lee Bimm

Tempo fa, assieme al prof. Lee Bimm, mi sono occupato di Francesco Villamena e del suo quadro più famoso, *La Baruffa di Bruttobuono*, sino allo scorso secolo conosciuto soltanto sotto forma di incisione, (figg. 1-2) che ha sempre riscosso un grandissimo successo ed ancora oggi è grandemente apprezzato da tutti i cultori di storia dell'Arte.

L'articolo, frutto di due anni di lavoro, si intitolava: *Villamena pittore? Un contributo al dibattito alla luce di nuove scoperte* ed era stato pubblicato dal *Bollettino d'Arte* del Ministero per i Beni e le Attività Culturali¹.

Si può quindi capire come abbia letto con grande interesse Il saggio dell'architetto Francesco Petrucci dal titolo: *La Baruffa di Bruttobuono di Francesco Villamena, modello per scene di genere dei Bamboccianti* pubblicato sulla rivista mediatica *About Artonline* del 6 febbraio 2022.

Ho trovato senz'altro apprezzabile l'approccio globale dato alla figura di Villamena ed in particolare all'importanza rivestita dall'incisione sua più nota *La Baruffa di Bruttobuono* (1601) sulla

* Il 20 ottobre del 2005 la Direttrice della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, dott.a Stefania Murianni, aveva fatto tenere a me e a Bimm una conferenza sul dipinto di Francesca Villamena, nella Sala Crociera del Ministero per i Beni e Le Attività Culturali. Coordinava la conferenza il prof. Maurizio Marini.

¹ «Bollettino d'Arte», 2002, Aprile-Giugno, N. 120.



1. - 2. F. VILLAMENA, *La baruffa di Bruttobuono*, incisione (primo e secondo stato). (foto Istituto Nazionale per la Grafica).



pittura degli anni seguenti. Come giustamente dice Petrucci, l'incisione si pone come l'archetipo-programmatico di tutta la pittura di genere popolaresco, che prese piede a Roma nella prima metà del Seicento. Questi pittori vennero chiamati Bamboccianti, in quanto seguaci dell'olandese Pieter Van Laer, detto il Bamboccio per le sue caratteristiche fisiche, documentato a Roma tra il 1625 ed il 1638.

Ma non sono soltanto i Bamboccianti ad essere influenzati dalla *Baruffa di Bruttobuono*. Anche Caravaggio (all'epoca alloggiato presso Ciriaco Mattei) dimostra di conoscere quest'opera di Villamena e da essa prende spunto per la composizione di due quadri famosi. Il primo è *La cattura di Cristo* eseguita nel 1602 su commissione dello stesso Ciriaco. Il Caravaggio riprenderà dal *Bruttobuono* il motivo del mantello ruotato ad arco, per concludere a sinistra la composizione del dipinto (nel *Bruttobuono* il gesto era eseguito a destra). Ma ancora più pervasivo risulta l'influsso di Villamena nel *Martirio di San Matteo* della Cappella Contarelli (1599-1602). Questo accostamento si deve all'intuito di Valerio Mariani².

Qui è tutto l'impianto compositivo del dipinto che ricalca, quasi fedelmente, l'andamento della *Baruffa*. L'uomo caduto a terra è qui San Matteo; Bruttobuono in piedi a gambe larghe è qui il torturatore; il bambino, che col braccio disteso, si china a raccogliere il sasso è qui l'angelo che si china da una nuvola, anch'esso con il braccio disteso, a porgere la palma del martirio; l'uomo a sinistra, in secondo piano, che guarda la scena è qui lo stesso Caravaggio.

Nella sua monografia su Caravaggio³ Maurizio Calvesi rende di fatto possibile l'intuizione del Mariani. Le radiografie hanno infatti attestato che il Merisi ridipinse per ben tre volte la scena del Martirio: «Quella che noi vediamo è la terza versione, completamente diversa dalle precedenti, assai più drammatica e movimentata». Ciò

² cfr. Valerio MARIANI, *Caravaggio*, Roma 1973, p. 29.

³ Maurizio CALVESI, *Caravaggio*, Firenze 1986, p. 42; allegato al n. 1 di «Art e dossier» dello stesso anno.

porta ad attribuire alla tela una datazione vicina alla fine della committenza Contarelli (1602), ad un periodo cioè posteriore all'invenzione del Villamena. Caravaggio che, come detto, viveva nella casa di Ciriaco Mattei avrebbe avuto tutto il tempo di vedere l'incisione della *Baruffa* portata da Villamena allo stesso Ciriaco.

A questo punto vorrei fare una piccola digressione per illustrare la figura del prof. Lee Bimm deceduto pochi anni fa. Grande studioso, il prof. Bimm era conosciuto da tutti i frequentatori delle biblioteche specializzate in storia dell'arte, ma non aveva uguale visibilità nel mondo accademico. Per più di vent'anni Bimm aveva lavorato alle dipendenze di Sir Dennis Mahon. Tutte le importantissime scoperte fatte da Mahon in questo lasso di tempo sono dovute alle ricerche del prof. Bimm (ne citerò una soltanto: era lui ad aver predisposto la documentazione inoppugnabile che il quadro appena riscoperto dei "Bari" andava senza dubbio attribuito a Caravaggio). Mahon gli passava un fisso mensile, le scoperte rimanevano attribuite al Sir inglese.

Questo è il motivo per cui mi sento onorato di averlo avuto al mio fianco e felice di difenderne la memoria.

Dopo la digressione riprendo il discorso per illustrare due quesiti fondamentali, che mi trovano in disaccordo con le tesi sostenute da Francesco Petrucci. Il primo è se Villamena possa essere considerato un pittore, oltre che un incisore; il secondo è se il quadro da noi ritrovato sul mercato antiquario sia o meno l'originale della *Baruffa di Bruttobuono*. Andiamo con ordine.

Villamena era anche un Pittore?

Sono proprio le ricerche fatte sulle fonti documentali che ci hanno portato ad affermare l'esistenza di una pratica pittorica di Villamena parallela a quella di incisore.

La prima fonte, di fondamentale importanza, è quella del pittore Giovanni Baglione, contemporaneo di Villamena, la cui testimonianza nell'articolo di Petrucci è riportata soltanto parzialmente. L'importanza della fonte deriva dal fatto che il pittore conosceva personalmente Villamena e quindi non parlava per sentito dire, né riportava pensieri altrui⁴. Baglione va a trovare Villamena nel suo studio e dopo aver premesso che (Villamena) «imparò il modo di ben disegnare, sì che molto ne' disegni fu lodato; ed ebbe ancora cose di sua invenzione», racconta come rimase colpito da un originale disegno «di una baruffa di sassi capricciosa», dove il termine capricciosa sta per 'accattivante'. Da questa testimonianza apprendiamo: uno, che Villamena aveva nel suo studio tanti disegni di sua invenzione per i quali era stato molto lodato (e come sappiamo bene i disegni "di invenzione" costituiscono assai spesso bozzetti di futuri dipinti); due, che aveva fatto un disegno di «una baruffa di sassi capricciosa», molto apprezzato dal Baglione medesimo.

Orbene il disegno esiste ancora e si trova, assieme ad altri due soggetti del Villamena, nella collezione del Castello di Windsor. Trattasi di tre bellissime sanguigne appartenute a Giorgio IV, due delle quali, come vedremo, si pongono in tutta evidenza come bozzetti della *Baruffa di Bruttobuono*. (fig. 3)

Da vecchio collezionista, avendo visto, grazie a Bimm, l'opera *de visu* posso assicurare che il foglio non solo è molto bello, ma sicuramente non può essere una copia tardiva, per un duplice ordine di motivi. Primo, perché il personaggio chinato a raccogliere il sasso è posto al centro della composizione (in luogo dell'uomo atterrato) e non all'estrema destra, come avviene nel dipinto e nelle successive incisioni. Ora se il foglio fosse una copia, che senso avrebbe disporre le figure in modo difforme dall'originale? Mentre

⁴ Giovanni BAGLIONE: *Le vite de' pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII*, Roma, 1642, pp. 392.393



3. F. VILLAMENA, Studio per il gruppo centrale de *La Baruffa di Brutto buono*, sanguigna su carta. Windsor Castle, Royal collection. (foto Biblioteca Hertziana)



4. F. VILLAMENA, Personaggio con mantello e cane, sanguigna su carta. Windsor Castle, Royal collection. (foto Biblioteca Hertziana)

se fosse un bozzetto starebbe a dimostrare che l'autore non aveva ancora deciso come collocare le figure nella composizione finale. Secondo, perché un copista non copierebbe mai da un bozzetto, peraltro poco conosciuto, quando poteva avere a disposizione una delle innumerevoli incisioni della "Baruffa" circolanti sul mercato. Tanto è vero che la decina di copie sino ad ora conosciute del quadro di Villamena riportano tutte fedelmente l'intera scena, così come dipinta nell'archetipo originale. Aggiungo un terzo motivo. Cosa avrebbe visto il Baglione nello studio di Villamena? Forse la copia di un quadro che ancora non esisteva?

Sempre a Windsor nella Royal Collection vi sono altre due sanguigne. Una riguarda ancora *La Baruffa* e riproduce l'enigmatica figura col cappello piumato, che, all'estrema sinistra del dipinto, nasconde il volto dietro al mantello. Anche questo può considerarsi uno studio, nel quale l'autore mette a fuoco i vari personaggi della sua composizione. (fig. 4)

Ne consegue che, se le due sanguigne della *Baruffa* sono bozzetti preparatori, di mano del Villamena, di un dipinto di analogo soggetto, anche quest'ultimo andrà attribuito al medesimo artista.

L'altra sanguigna è addirittura il perduto autoritratto di Francesco Villamena, (fig.5) di cui sino ad oggi si conosceva soltanto l'incisione (fedele riproduzione della sanguigna) eseguita nel 1624 da Giovanni Battista Costantini. (fig. 6) A Windsor quest'ultima sanguigna è catalogata come *Ritratto di Contadino*.

La seconda fonte, non citata dal Petrucci, è un'interessante figura di erudito fiammingo, Cornelius de Brei che, giunto a Roma nell'1661, include nella sua piccola enciclopedia di arte contemporanea⁵, Villamena nella ristretta cerchia dei pittori all'epoca più famosi come, Guido Reni, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini, Mattia Preti, Giovan Battista Romanelli.

⁵ Cornelius DE BREI, *Het gulden Cabinet*, Antwerp 1661, p.345.



5. F. VILLAMENA, *Autoritratto*, sanguigna su carta. Windsor Castle, Royal collection. (foto Biblioteca Hertziana)

La terza fonte, un secolo dopo, è J. Strutt, che nella sua opera: *A Biographical Dictionary of Engravers*⁶ parla esplicitamente di un apprendistato pittorico di Villamena, prima del suo arrivo a Roma.

La quarta fonte nel 1850 è G. K. Nagler, che afferma l'esistenza di un solo quadro riconosciuto del Villamena, conservato nella collezione di Luciano Bonaparte a Roma, che, per soggetto, si riferirebbe alla nota incisione del 1601⁷. «Scoperta – sostiene

⁶ Joseph STRUTT, *A Biographical Dictionary of Engravers*, London 1785, p. 391.

⁷ Georg Kasper NAGLER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Linz 1913, v. 20, p. 260.

Elena Persico – estremamente significativa, che induceva a ipotizzare una più vasta attività pittorica del Villamena, oltre agli innumerevoli e probabili motivi di confronto con altre opere di dubbia attribuzione»⁸. La serie completa dei *7 Ritratti in piedi* di Villamena è oggi conservata dall'Istituto Centrale per la Grafica a Roma.

Vi è poi l'importantissima testimonianza di Federico Zeri, riferitaci da Mina Gregori in occasione della sua visita a casa mia, nel novembre 2002, per vedere da vicino il quadro in questione. Dopo



Franciscus Villamena deli. die. 12 April, 1624
Johan. Bapt. Costantini. fecit. 1624

6. GIOVAN BATTISTA COSTANTINI, Ritratto di Francesco Villamena, 1624, incisione. (foto Istituto Nazionale per la Grafica)

⁸ Elena PERSICO, *Villamena-I Ritratti in piedi*, Napoli 1980, p. 4.

aver lodato la bellezza del dipinto, si scusava di non potere fare alcuna attribuzione, non avendo mai avuto l'occasione di approfondire la figura di Francesco Villamena. In compenso raccontava di essere andata nel 1978, in compagnia di Federico Zeri, a Siena per vedere la mostra su Rutilio Manetti. In quella circostanza Zeri le confidò come due quadri esposti non fossero di mano di Rutilio Manetti, ma andassero attribuiti a Francesco Villamena. Si trattava di due quadri aventi ad oggetto personaggi ciechi. Il primo è riprodotto nel nostro lavoro del 2002; il secondo più bello ed intrigante (*La parabola dei due ciechi*) non è stato purtroppo riprodotto per la cattiva qualità della foto in catalogo, tra l'altro non rintracciabile essendo in collezione privata. Un'altra figura di cieco è stata poi individuata da noi a Londra, come opera certa di Villamena, dal titolo: *Studio di un uomo cieco*. Trattasi di un olio su carta conservato alla Kate Ganz Gallery ed attribuito ad Annibale Carracci. La certezza dell'attribuzione deriva dal fatto che il dipinto coincide con una delle sette incisioni eseguite da Villamena per la serie dei *Ritratti in piedi* di cui si parlava prima, citando il lavoro di Elena Persico.

Infine credo di aver individuato un altro quadro, con grande probabilità a lui attribuibile, nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma. Trattasi di un dipinto di grandi dimensioni e di bella qualità, attribuito nel corso degli anni ai più diversi pittori (attualmente al pittore spagnolo Giuseppe de Ribera) che raffigura un mendico cieco, dal vestito stracciato, che suona la cetra seduto su di un sasso.

Come mai tanto interesse di Villamena per le figure dei ciechi? Ce lo dice J. Strutt nell'opera sopra citata dove afferma che il nostro incisore faceva parte di una Confraternita che assisteva le persone non vedenti.

Credo con questo di aver esaurito la tesi volta a dimostrare l'attività pittorica di Francesco Villamena, né vale l'argomento che alla sua morte, nell'inventario testamentario, non fossero stati tro-

vati dipinti, ma soltanto disegni ed incisioni. La verità è che la produzione pittorica del nostro artista era assai limitata e che i suoi dipinti, per la loro bellezza, erano stati venduti tutti mentre era ancora in vita.

Prima di passare al secondo quesito vorrei rispondere ad una domanda che si pone l'architetto Petrucci: –Se c'era un quadro della *Baruffa* perché mai Villamena avrebbe offerto a Ciriaco Mattei l'incisione e non il quadro?– La risposta è facile. Il quadro non era dedicato alla famiglia Mattei e nemmeno a Bruttobuono (questi era un “bravo” al servizio dei Mattei, che perse la vita per difendere gli interessi spagnoli del casato). La dedica a Ciriaco, lo stemma dei Mattei sotto la zampa del cane e la triste storia della fine di Bruttobuono appaiono incisi soltanto nel primo stato della stampa. Mentre non c'è traccia di tutto ciò né nel dipinto, né nel secondo stato dell'incisione. Questi venivano spiegati come una battaglia satirica tra Francesi e Spagnoli, individuando nella figura centrale non Bruttobuono, bensì il re di Francia Enrico IV (vi è infatti una fortissima somiglianza). La satira consisteva nel far duellare a colpi di pietra, come volgari gaglioffi, il fior fiore della nobiltà delle due Nazioni.

Ecco perché nel corso dei secoli si è fatta una grande confusione sul significato della scena, che dipendeva sostanzialmente dal tipo di incisione che si aveva sottomano (primo o secondo stato).

Il quadro da noi trovato (fig. 7) è o non è il dipinto originale della Baruffa di Bruttobuono ?

Anche qui esaminiamo le fonti.

Il primo a parlare del quadro è, nel 1808, l'Abbate G. A. Guatani, estensore del primo catalogo della collezione Bonaparte dal titolo: *La galleria del senatore Luciano Bonaparte*. Contiene la descrizione dei singoli quadri della collezione, non accompagnati,



7. F. VILLAMENA, *La baruffa di Bruttobuono*, olio su tela. Roma, Collezione privata.

peraltro, da alcuna illustrazione. L'opera che ci interessa viene descritta come una rissa tra popolani («Una dipinta di gente plebea»).

Vi sono poi altri due cataloghi della collezione Bonaparte:

Il primo in francese, si intitola: *Choix de Graveurs à l'Eaufort d'apres les peintres originales et les Marbles de la Galerie de Lucien Bonaparte*, pubblicato a Londra nel 1812, contenente incisioni fatte da artisti italiani di tutti i quadri della collezione. Il nostro quadro è riprodotto alla tavola n. 65 come «école espagnole» dal titolo: *Caricatura che rappresenta Enrico IV atterrante la Lega*, Pistrucci incisore (l'incisione peraltro è molto brutta). Tutte le incisioni, come specificato, sono tratte da dipinti originali.

Il secondo in inglese: (*Collezione Luciano Bonaparte – Vendita Casa d'Asta Stanley*, Londra 14 aprile 1816), ci informa che il quadro della collezione L. Bonaparte dal titolo: *A Caricatura in wich*

Henry IV of France is represented destroyng the famous League and sending the Spaniard a coup de poing è un olio su tela delle dimensioni di 23 x 27 pollici (all'incirca cm. 58 x 69) e soprattutto che trattasi, a differenza di quanto avviene per altri quadri della stessa collezione, di un originale e non di copia. Più avanti lo stesso catalogo dà una notizia importantissima su questo dipinto. Si parla infatti di un'opera di alta qualità pittorica «Painted with great spirit and bravura by the Spanish artist by whom it has been engraved.» A parte dunque l'equivoco, alimentato dalle antiche fonti, sull'origine spagnola di Villamena, l'estensore del catalogo dà qui una sorprendente notizia. Il quadro della collezione Bonaparte sarebbe stato eseguito prima della versione incisa dello stesso artista. Questa informazione viene ripresa anche da J. F. Champfleury⁹. Quindi senza alcuna ombra di dubbio sappiamo che il quadro della collezione Bonaparte, andato all'Asta nel 1816 a Londra e riprodotto la *Baruffa di Bruttobuono*, è l'originale di Francesco Villamena dal quale è stata poi tratta la famosa incisione.

Abbiamo poi lo scritto di G. K. Nagler, di cui abbiamo parlato in precedenza. Mi preme far notare che, siccome il nostro studioso nel 1850 parla di un unico quadro di Villamena, esistente a Roma nella collezione di Luciano Bonaparte, è evidente che il quadro era rimasto invenduto all'Asta di Londra del 1816.

Nel 1935 è la volta di Augusto L. Mayer. In un articolo apparso sulla rivista *L'Arte* il noto critico comunicava di aver ritrovato a Parigi il quadro raffigurante *La Baruffa*, già appartenente al Bonaparte, che – secondo una tradizione consolidata, riportata come detto dal Nagler – sarebbe stato l'unico dipinto conosciuto del noto incisore Francesco Villamena. Ma Mayer si sbagliava per un duplice motivo: primo, perché ignorava l'esatta dimensione, oggi nota, del dipinto; secondo, perché equivocava sul soggetto. Conoscendo il secondo stato dell'incisione (quello senza dedica, per intenderci)

⁹ Jules François CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature sous le Reforme e la Ligue*, Paris 1880, p. 151.

attribuiva al quadro il significato, già illustrato, della battaglia caricaturale tra Spagnoli e Francesi.

Veniamo ora ad oggi. Per individuare il quadro della collezione Bonaparte diventano quindi decisive le affermazioni contenute nel catalogo della Casa d'Asta Stanley del 1816. Innanzitutto il quadro deve misurare cm. 58 x 69 (rispetto al nostro primo lavoro le misure sono state ricalcolate più esattamente) e poi deve essere quello da cui è stata tratta l'incisione. In altri termini è necessario che l'incisione corrisponda perfettamente al dipinto in esame. Ora tutte e due le condizioni richieste sono presenti nel nostro quadro, che misura 57,5x77 cm. Se l'altezza diverge per soli cm. 0,5 dall'originale, qualche difficoltà faceva nascere la sfasatura di cm. 8 in più di lunghezza. (cm. 77 rispetto a cm. 69). Ma come mi hanno riconfermato i restauratori della Sovrintendenza, la tela presenta sul lato sinistro un'incisione verticale, frutto di una piegatura fatta ai primi dell'Ottocento, della tela medesima, che riduceva la lunghezza del quadro di 8 cm. Ecco così raggiunte le misure esatte del dipinto della collezione Bonaparte. L'architetto Petrucci obbiava che, nel secondo catalogo della collezione Bonaparte (quello per intenderci pubblicato a Londra nel 1812) l'incisione del nostro quadro, fatta da tal Pistrucci, riproduce la composizione nella sua interezza, senza quindi evidenziare alcun taglio, né a sinistra, né a destra della scena. Ora, siccome la riduzione esiste e riporta il quadro alle misure esatte indicate del banditore dell'Asta Stanley del 1816, vuol dire che la piegatura è stata fatta nel tempo intercorrente tra l'incisione del Pistrucci (1812) e la messa in asta del quadro (1816).

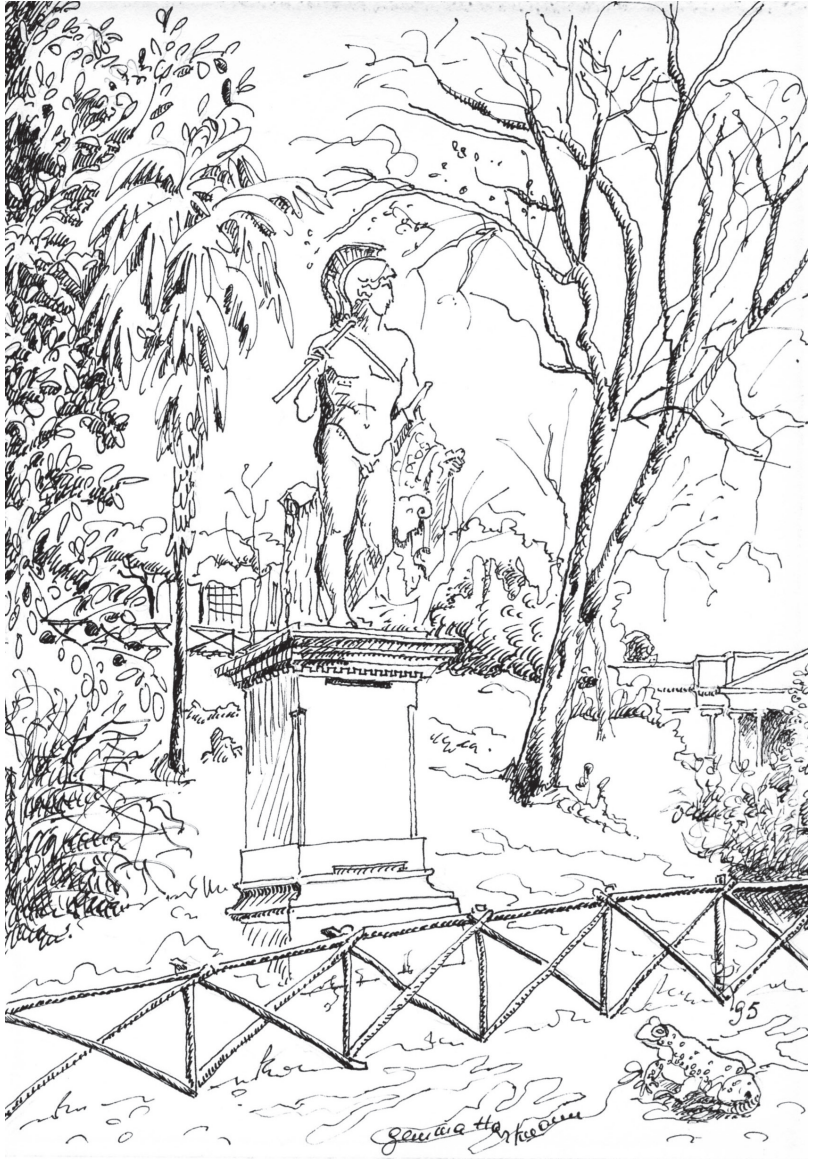
Ma la miglior prova si ricava dall'esame diretto del dipinto. Se prendiamo un'incisione della *Baruffa* e la poniamo a lato del nostro quadro, vediamo che ogni minimo particolare del dipinto è riportato fedelmente nell'incisione, fin nei minimi dettagli. Questo non avviene nelle copie sin qui esaminate, nelle quali – a parte le misure completamente incongruenti – si ravvisano differenze, a volte macroscopiche, tra dipinto ed incisione. (Ne citerò solo alcune: in

una copia manca completamente lo sfondo di Villa Celimontana, in un'altra l'obelisco, donato dal comune di Roma a Ciriaco nel 1582, diventa un cipresso, in una terza Bruttobuono indossa una giacca e non camicia e corpetto, in una quarta scompare la Chiesa di San Giovanni e potrei proseguire a lungo). Inoltre nella maggior parte di queste copie, le figure sono dipinte in modo approssimativo e spesso la scena perde tutta la dinamicità concitata dei movimenti. Ciò sta a dimostrare, qualora ce ne fosse bisogno, il modesto livello qualitativo di questi pittori.

Nel suo articolo, l'architetto Petrucci cita anche alcuni storici dell'arte negazionisti dell'attività pittorica di Villamena. Peraltro nessuno di loro dimostra di conoscere le fonti riportate in questa trattazione. Ciò mi fa sorgere il dubbio che nessuno di loro abbia svolto approfondite ricerche sulla complessa figura di questo validissimo artista.

E per finire una ciliegina sulla torta. Nel febbraio del 2004, approfittando della venuta a Roma di sir Denis Mahon per l'inaugurazione della mostra su Guercino, da lui curata, Bimm ha invitato a casa mia l'illustre studioso, per mostrargli da vicino il quadro della *Baruffa*. Il novantatreenne personaggio si faceva portare una sedia davanti al dipinto e per più di mezz'ora ascoltava quanto Bimm andava dicendo per illustrare la ricerca da noi svolta. Poi si faceva dare una lente e dopo aver esaminato con attenzione la superficie della tela, facendoci i suoi complimenti diceva queste esatte parole: «Non c'è dubbio, questo è il quadro da cui Villamena ha tratto l'incisione.»

Dal comportamento umile di questo grande uomo, qualche storico dell'arte dovrebbe ricavare un grande insegnamento. C'è chi parla senza guardare, invece di guardare per capire, come fanno per fortuna la maggior parte degli studiosi. Soltanto dopo si potrà parlare a ragion veduta.



«Trionfa la Pace in Campidoglio»

MAURIZIO CAMPANELLI

Nei tempi calamitosi che stiamo vivendo sarebbe bello se Roma riscoprisse e rilanciasse un aspetto della propria identità che fu centrale tra Sei e Settecento: essere capitale e centro propulsore della cultura della pace in un mondo dilaniato dalle guerre. La Roma dei pontefici puntò su questa peculiare identità con crescente convinzione man mano che la sua capacità di influenzare lo scenario politico europeo, e di tutelare la sua autonomia, andava declinando, parallelamente alla sempre più grave crisi finanziaria dello Stato della Chiesa. Il tentativo di compensare, almeno in parte, il declino politico col prestigio culturale mise la Roma del Settecento nella condizione di esercitare un antesignano *softpower*, dai confini molto frastagliati, che si configurò come un indiscusso principato nel campo delle arti belle. Fu l'autentica costruzione di un mito, che sarebbe sbagliato considerare soltanto un'operazione politica, dal momento che coinvolse personaggi e ambienti che non erano direttamente, e talora neppure indirettamente, coinvolti nella politica della Curia romana. In realtà fu il pieno compiersi di un processo che era iniziato nel Rinascimento; i più accorti esponenti della Curia ne compresero il potenziale politico, certo perché erano anche uomini di cultura e appassionati delle arti.

Figura esemplare in quest'ottica fu Giovan Francesco Albani, salito – con qualche ritrosia, a quanto si narrò – al soglio pontificio all'alba del nuovo secolo, nel novembre del 1700. Uomo coltissimo, raffinato prosatore, esponente di spicco dell'Accademia di Cristina di Svezia, frequentatore dell'Arcadia, in cui fu annoverato

nel 1695 con il nome pastorale di Alnano Melleo, divenne papa relativamente giovane ed ebbe in sorte un pontificato lungo, quasi 21 anni, costellato di amarezze e di insuccessi, dovuti anche al fatto che era molto più un uomo di cultura che un politico. Ma fra i suoi successi può sicuramente annoverarsi il concorso di pittura, scultura e architettura che da lui prese il nome, celebrato con cadenza annuale a partire dal 1702 sotto l'egida dell'Accademia di San Luca, della quale in quel tempo era principe Carlo Maratti. La premiazione avveniva in Campidoglio con una solenne cerimonia, che prevedeva la recita di un'orazione, letture di poesie e momenti musicali (ricorrono i nomi di Corelli e Scarlatti). Gli atti delle cerimonie venivano annualmente editi in eleganti volumi, che per lungo tempo furono curati da Giuseppe Ghezzi, regista delle premiazioni nella sua qualità di segretario dell'Accademia. Il Concorso Clementino ebbe una parte fondamentale nel rilanciare il ruolo di Roma come capitale europea delle arti, non solo in quanto custode dell'arte antica e rinascimentale (di un Rinascimento che si faceva arrivare fino a Bernini), ma anche, e soprattutto, perché patrocinatrice di un'arte moderna che da quelle due sempre vive radici traeva immediato alimento. Riprendendo motivi già topici, le orazioni e le poesie recitate durante la premiazione plasmarono in forme che diverranno paradigmatiche l'immagine di Roma quale patria e prima promotrice delle tre arti che andavano sotto il sigillo dell'*aequa potestas*.

I primi anni della premiazione coincisero tuttavia con l'infuriare, anche in Italia, della guerra di successione spagnola, un conflitto quasi tutto combattuto tra potenze cattoliche, che per il papa appena eletto e per tutta la Curia fu un'autentica catastrofe. Questo fece sì che in quegli anni il tema di Roma capitale delle arti si intrecciasse con quello di Roma capitale e centro di diffusione della pace attraverso il magistero delle arti. La cerimonia del 1704 fu resa ancora più solenne dal conferimento a Carlo Maratti del titolo di Cavaliere dell'Abito di Gesù Cristo, per cui il pittore ricevè una

collana con croce d'oro, unitamente al breve apostolico di nomina, che iniziava con le stesse parole usate dal Bembo nel breve con cui Leone X aveva nominato Raffaello primo architetto della Fabbrica di San Pietro¹. Annibale Albani, il futuro cardinale, allora poco più che ventenne, rispondendo alle critiche di chi, a Roma, riteneva che in tempo di guerra non si dovessero perder tempo e risorse per promuovere le arti, recitò un'orazione dal soggetto eloquente: «Non possono le buone arti in tempo più opportuno esser promosse che nel presente, tutto che da sì acerbe e da sì pubbliche calamità funestato». Fra i suoi argomenti c'era quello che fosse «debito indispensabile della provvidenza di chi regna allora di più prontamente accorrere alla difesa e al riparo di quei beni che rendon felice la Repubblica, quando più vicina può temersene la perdita. E quando mai può tanto temersi delle buone arti la deplorabil caduta, che quando al distruggimento delle loro opere più belle par che tanto congiurino e l'ire del Cielo e le discordie della Terra? E come non volete poi che io conchiuda che niun tempo può essere più opportuno a promuovere le belle arti che il presente?»². All'orazione dell'Albani segue nel volume un fascicolo di poesie di Arcadi. Vincenzo Leonio, che era stato il primo motore dell'Arcadia, pronunciò a commento dell'orazione dell'Albani un sonetto che rende omaggio alla capacità degli artisti di ridar vita alla bellezza distrutta dalla guerra³:

¹ Gli atti della giornata furono stampati col titolo di *Le Buone Arti sempre più gloriose nel Campidoglio. Per la solenne Accademia del Disegno nel dì 24 Aprile MDCCIV, presidente il Cavalier Carlo Maratti, celebre dipintore, relazione di Giuseppe Ghezzi, pittore e segretario[...]*, Roma, G. Zenobj, s.d. Se ne è occupato Stefano CRACOLICI, *Su Carlo e Faustina Maratti: Disfilo e Aglauro in Arcadia*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana BARROERO, Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, Sebastian SCHÜTZE, Roma 2015, pp. 315-326.

² *Le Buone Arti*, cit., p. 34.

³ *Le Buone Arti*, cit., p. 61, poi in *Rime degli Arcadi*, I, Roma, A. de'

Eccelse Menti ad ornar sempre intese
di bei fregi la terra in ogni parte,
Menti per cui l'umano ingegno e l'arte
a pareggiar l'alma Natura ascese,
mirate quai per tutta Europa accese
vaste fiamme di guerra ha⁴ il fiero Marte,
onde l'opre famose⁵ infrante e sparte
cadono al suol dalla gran vampa offese.
Quanto più adunque in queste parti e in quelle
fa de' vostri lavori alte rapine
e sin dal fondo archi e teatri ei svelle⁶,
altrettanto l'ingegno in voi s'affine
per⁷ riparar con opre ognor più belle
dell'incendio crudel l'ampie ruine.

Durante la prima cerimonia di premiazione, per il concorso del 1702, Leonio aveva già dato prova di analoghi sentimenti in un so-

Rossi, 1716, p. 328, con alcune varianti, certo di Leonio, che registro in nota; in realtà andrebbero messe nel testo, perché rappresentano l'ultima volontà dell'autore, ma poiché questo articolo verte sui testi recitati nel 1704, ho preferito mantenere la prima redazione.

⁴ La forma verbale manca nel volume del 1704, ma si legge nelle *Rime degli Arcadi*; in questo caso credo si tratti piuttosto di un'omissione del primo, avvenuta in tipografia, che non di un'aggiunta d'autore operata nel secondo.

⁵ Al posto di «opre famose» nelle *Rime degli Arcadi* Leonio porrà «altere moli».

⁶ Nelle *Rime degli Arcadi* Leonio rifarà completamente il verso, spostando il fuoco dalle opere d'architettura alle compagini politiche: «mentre devasta e le Province e i Regni»; ovviamente è una modifica che va valutata insieme a quella del v. 7, in cui l'autore era passato da generiche «opre» a «moli» architettoniche.

⁷ Nelle *Rime degli Arcadi* Leonio sostituirà «l'ingegno in voi s'affine / per» con «conviensi a i vostri ingegni / di».

netto che contrapponeva il Campidoglio antico dei trionfi militari a quello moderno, dove si trionfava sul Tempo e sull'Oblio, mentre l'Europa stremata dalla guerra guardava a Roma come a una speranza di pace, parola quest'ultima che Leonio mette a sigillo del sonetto⁸:

Qui, dove un tempo il sanguinoso Marte
ornò di lauro i trionfanti Augusti,
che di gelidi Sciti o Mauri adusti
avean le schiere dissipate e sparte,
ingegnosa Minerva oggi comparte
solo a quel vincitor premj più giusti
che ha doma o in marmi o in moli o in lini angusti
del Tempo e dell'Oblio la forza e l'arte.
Quindi le luci d'alta speme accese
alza Europa dal fondo, ov'egra or giace,
e il fin prevede di sue acerbe offese,
mentre, ove solo di Bellona audace
soleano un giorno trionfar l'imprese,
or vede trionfar l'armi di Pace.

Lo stesso dualismo tra una Roma antica che aveva soggiogato i popoli con le armi e la Roma moderna che li illuminava con i valori della pace, incarnati e difesi dalle arti, si trova in un sonetto di Alessandro Guidi, il poeta dei Farnese e di Cristina di Svezia, divenuto poi il cantore delle leggi dell'Arcadia, in cui fu annoverato il 2 luglio del 1691 col nome di Erilo Cleoneo. Dopo esser stato il più grande lirico della seconda stagione barocca, stentoreo poeta di

⁸ *Le Pompe dell'Accademia del Disegno, solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 Febraro MDCCII, descritte da Giuseppe Ghezzi, pittore e segretario di essa [...]*, Roma, F. Buagni, 1702, p. 66; poi in *Rime degli Arcadi*, I, cit., p. 327.

armi e di eroi, Guidi, considerato dai contemporanei il Pindaro italiano, si convertì ai valori della poesia arcadica, arrivando perfino a disconoscere la sua produzione precedente. Descrisse vita e costumi del Commune d'Arcadia, celebrò il ruolo del poeta nella società e negli ultimi anni si dedicò alla poesia di tema sacro; divenne un punto di riferimento della nuova generazione di poeti e di teorici della poesia. Se Leonio guarda all'Europa, Guidi menziona l'Italia:

Questa, che Noi miriam, mole superba,
sede antica di Marte, onor di Roma,
che vide Africa vinta ed Asia doma,
onde fama tremenda ancor si serba,
a quanti Duci, che ferita acerba
recao a i Regni, inghirlandò la chioma!
Con terror de' Monarchi ancor si noma
ed orme ancor di Maestà riserba.
In placido Teatro or si converse
e della Pace alle virtù risorte
per leggiadre contese i lauri offerse.
Italia spero di cangiar sua sorte:
chi alle bell'Arti il Campidoglio aperse
di Giano ancora chiuderà le Porte⁹.

Nel volume del 1704 compare anche un sonetto di Francesco del Teglia, anch'egli Arcade della primissima ora, essendo stato annoverato il 1 maggio del 1691 col nome di Elenco Bocalide. Fu una figura di rilievo nell'Arcadia delle origini e nelle altre accademie di Roma, dove visse fino al 1705, quando ritornò nella natia Firenze per insegnare filosofia morale nello Studio. Il titolo del suo sonetto

⁹ Ivi, p. 54 (con l'errore «inghirlandar» al v. 6); poi in *Rime degli Arcadi*, I, cit., p. 123.

non ha bisogno di essere commentato: «Trionfa la Pace sul Campidoglio, assistita da Minerva e dalle Muse, le quali, rappresentando le buone Arti e Facoltà, mostransi in ardore di ristorare con nuove imprese e conquiste le perdite da loro fatte per l'Europa in tempo di Guerra». Del Teglià presenta una prosopopea della Pace, che da Roma, di cui il Campidoglio in questi testi è sineddoche, esercita la sua azione di civiltà attraverso le arti¹⁰:

Or che di Marte la tremenda Face
sparge per tanto Ciel fumo e faville,
aer dolce, sereno, ore tranquille
qui gode in sul Tarpeo la bella Pace.
Mirate qual sen va lieta e vivace
a Palla in guardia e qual, tra mille e mille
fregj e ghirlande che la Gloria offerille,
vagheggia il suo trionfo e sen compiace.
Mirate poi le Figlie alme di Giove
sott'elmo d'Oro in treccia e 'n gonna armarsi
e a Lei far vanto d'alte imprese e nuove,
che in ripensar come fur guasti ed arsi
i lor bei Regni, or sì le desta e muove
un leggiadro furor di vendicarsi.

Il volume del 1704 si chiude con un *Carmen* di Alessandro Burgos indirizzato a Pietro Ottoboni, uno dei maggiori mecenati dell'età moderna e grande sostenitore dell'Arcadia, in cui era stato annoverato nel 1695 col nome di Crateo Ericinio. Il Burgos era nato a Messina nel 1666¹¹; minore conventuale, insegnò eloquenza,

¹⁰ *Le Buone Arti*, cit., p. 49.

¹¹ Per la sua biografia rinvio a Giuseppe PIGNATELLI, *Burgos, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XV, Roma, 1972, all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-burgos_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato nel febbraio 2023).

teologia e metafisica negli Studi di Bologna, Perugia, Roma e Padova; ebbe cariche curiali e terminò i suoi giorni come vescovo di Catania nel 1726. Abile controversista, elegante oratore, storicista convinto, trasferitosi a Roma nel 1693, nel 1699 fu annoverato in Arcadia col nome di Emone Lapizio; forse in quello stesso anno partì per Bologna, da dove si trasferì a Perugia; tornò a Roma nel 1703 o 1704, rimanendovi fino al 1713 e partecipando alla vita del Commune pastorale in veste di poeta latino.

Il Burgos ambienta il suo carne in Arcadia, da dove il pastore Emone, rivolgendosi al diletto Crateo, guarda un'Europa dilaniata dalla guerra (descritta con immagini di sapore ancora seicentesco), in cui fa eccezione Roma, solo baluardo della pace, eretto al culto di quelle arti che Annibale Albani nel suo discorso aveva mostrato costituire la tutela della pace. Coloro che ritenevano non fosse il caso di celebrare il concorso in tempi così calamitosi sono espressi dall'immagine di un'Invidia che, nella scenografia del Burgos, viene raffigurata come un'entità guerrafondaia, destinata ad essere respinta dal discorso dell'Albani e soprattutto dall'azione del pontefice. Il campo resta così alle arti, che celebrano sul Campidoglio il loro duraturo trionfo, incarnato nella figura del Maratti. L'ultima parte del carne sembra accennare a una parziale replica dell'evento che l'Ottoboni, entusiasta, aveva organizzato a Palazzo della Cancelleria, sua residenza e palcoscenico di molti eventi culturali, in cui gli Arcadi avevano spesso un posto d'onore (nel teatro del Palazzo non campeggiava lo stemma Ottoboni, ma la siringa di Pan, insegna dell'Arcadia)¹². Il carne si chiude con gli *Arcades*,

¹² Se la parte finale del testo non è stata aggiunta in un momento successivo, questi versi fanno pensare che il carne sia stato composto dopo la cerimonia di premiazione. Del resto sembra troppo lungo per venir recitato in una circostanza come quella, non è menzionato nella relazione introduttiva (neppure le altre poesie lo sono, ma si tratta di testi brevi, perlopiù sonetti), e forse, al netto di un elogio di Alessandro e dello zio, conteneva troppe lodi dell'Ottoboni per esser declamato in un contesto nel quale il palcosce-

che celebrano un *Magnus Pater*, il quale, mentre *virtutibus orbem illustrat*, abbellisce con i suoi *munera* una Roma, nella quale gli uomini di lettere erano sempre più chiamati a farsi cantori della pace e a fare di Roma un simbolo di pace.

Lasciamo ora la parola al Burgos, sia pure tramite una mia traduzione¹³.

L'abate Annibale Albani, nipote di Clemente XI, Pontefice Ottimo Massimo, invoca il patrocinio del Principe per le arti della pittura, della scultura e per le altre analoghe, anche mentre la guerra infuria, tenuto dalla tribuna della Sala del Campidoglio un eloquentissimo discorso, nel momento in cui al celeberrimo pittore Carlo Maratti vengono consegnate le insegne di Cavaliere per volere del Sommo Pontefice. Carme all'eminentissimo e reverendissimo Signor Pietro Ottoboni, cardinale vicecancelliere di Santa Romana Chiesa.

Quel tuo Emone, che te sui sacri Colli, o Crateo,
cantò, e continua a tener serbato nel cuore il tuo nume,
dopo lungo tempo tornando ad aver compagna la Musa,
or cose insolite canta, se nel suo cuor di poeta
da un grande nume pervaso, risuona un che di gioioso.

Dei, che amate render sicuri i trionfi d'Arcadia
e rivestire le alte vette del monte Parrasio
di allori non tocchi da scure e ornarle di cedri in gran numero,

nico doveva essere lasciato al giovane Albani; in verità il carme, per la sua lunghezza e per il suo impegno, avrebbe formato un dittico con il discorso dell'Albani, cosa che forse non sarebbe stata gradita agli organizzatori. Anche la lode finale del papa sarebbe stata contro la prescrizione dettata dal pontefice stesso e ripetuta più di una volta nel volume.

¹³ Il testo latino si legge in *Le Buone Arti*, cit., pp. 80-83; fu riproposto in *Arcadam carmina*, I, Romae, A. de Rubeis, MDCCXXI, pp. 40-43 (2^a ed., MDCCLVII, pp. 41-45).

voi, ve ne prego, voi fate ch'io possa esprimere in versi dell'Albani gli altissimi voti, date carmi degni a chi canta il Pastor, che alle nobili arti rivolge uno sguardo d'affetto e il Tevere allegra, che va di felice sua fama orgoglioso.

Dominare in ogni città d'Europa egli aveva veduto Guerra ingente e atroce Discordia, e questa con mano furente agitando le insegne fatali aveva ordinato alle serpi avvolte ai capelli che vomitasser mortale veleno ed imputridissero i cuori con turpe contagio. Perciò le città han tutte tremato e l'orrore e il timore si è sparso in gran copia nei campi; ogni parte vediamo riempirsi di armati, fremono in armi i Francesi, fremono in armi gli Olandesi, i Belgi e le genti bagnate dalle acque del Reno, e quelli che toccan la Vistola e il rapido Istro, e osserviamo ferver persino i Britanni che stan dell'Oceano nel seno. Te pure, che col corteggio di cento fiumi, nel fondo entravi del mare Adriatico, a cui coronavan le Ninfe con grande abbondanza di fiori le irrigue sponde del delta, te, Padre Eridano, un tempo mia gioia, ora infelice vediamo procedere verso il mar spumeggiante con corso nefando, mentre l'antico pianto negli occhi rinnovi, e scorgiamo le Eliadi sorelle dolersi insieme con te.

Felice e non ancor sazia di tante malvage rovine, allora la Dea crudele andò nei regni d'Averno; fremente la accolser le Eumenidi. Ed ecco la reggia di Dite plaudi giubilante e con essa plaudiron le tristi Sorelle, si gonfiò la fangosa palude, quindi il grande Nocchiero la fosca barca vesti con lungo drappo purpureo e il custode dalle tre teste prese a dar segni di gioia con l'atra coda e fra l'ombre sorrisero le anime ree.

Per le tetre dimore sola mostrava denti ringhianti l'Invidia infelice, alla quale fra tante gioie il veleno, che ferve nel cuore, infligge dolori colmi d'affanno.

A lei non danno allegria i re condotti alla tomba,
né le città distrutte, né i fiumi gonfi di stragi;
la tormenta una rabbia cieca, che disdegna ogni cosa
sorta con lieto presagio, perché lungo l'acque del Tevere
ardendo non va di Bellona l'infausto fulmine e i nobili
Colli dei figli di Romolo ancor non son stati pervasi
da alcun orrore di Marte, né ella ardisce toccare
le sacre mura, dove nel cielo latino benigni
astri risplendon dei fulgidi raggi di papa Clemente.
Egli coltiva con le sue mani gli allori, coltiva
i verdi olivi e dispone che stian sotto ombre serene
le sacre arti e, sottratte che l'ha ai pericoli bellici,
in seno le tiene, le nutre, le premia con splendidi doni.
Gli Arcadi applaudono, e fiori e carmi liberamente
effondono e godono nel proclamar di Clemente le lodi,
salutandolo in veste di Padre e Pastor, buono e pio.

Geme l'Invidia e vien tormentata da un fuoco segreto.
Il cuore suo rattristato spuma, strepita e grida,
poiché non crede che Roma, protetta da tanto gran Principe,
possa venir deturpata da turbine alcuno di guerra.
Arma di adunchi clamori le facce di uomini privi
di requie, sollecitati da mille di nuocere ansie,
in mezzo ai trionfi ella stessa li fa strepitar minacciosi.
Lei dal suo canto aguzza i denti di ruggine scabri,
poi, radunandoli insieme, a loro così si rivolge:
“Che opera vuol realizzare in sì grande discrimine il Principe,
d'intempestivi elogi offrendo ornamento alle arti?
Ora serve la spada, ora è bene munire di armati
gli antichi confini, difendere ora le porte d'Ausonia
con forti bastioni di terra ed espeller col ferro i nemici,
non il soffiar nelle canne leggere, e neppure il cantar
poesie nei giardini, né far uscire dal marmo sculture,

né lumeggiar le figure con bianchi e dorati colori,
mentre i campi schiuman di sangue e i fiumi grondanti di sangue
portano al mare con sé di cavalli e di uomini i corpi
senza vita, mentre d'orribili suoni le trombe fendono
l'aria, mentre impallidiscono ovunque afflitte le facce.
Di guerra, non della Pace in quest'ora s'incensino l'arti”.

Tali parole spargeva, eccitato da un estro malsano,
il Livore, ma invano; s'illuminò nel nobile volto
Annibale e, seguendo le orme del grande suo zio,
ove svetta superbo l'antico Campidoglio, che adesso
sarà esaltato da nuovi trofei, dopo i pubblici voti,
tuona in suo fulgido eloquio e tutti i nemici bandisce,
da incauta brama assaliti d'opporci e di non plaudire
alle belle imprese avviate; ché anzi coltivar l'arti
mentre la guerra infuria e dotarle di premi egli disse
esser opera grande d'un Grande, e a quelle parole i Quiriti
assentirono. Allora il primo Padre del Sacro Senato¹⁴,
che aveva nel cuore assorbito i responsi del Padre supremo,
te, che sei sommo a ritrarre con luminosi colori
il volto e l'animo d'ogni soggetto, te unico sceglie,
Carlo, al quale solo si diano i premi di molti;
poi con la Croce, alla quale splendono intorno oro e gemme,
il tuo petto ricopre e con lungo elogio ti celebra.
O fortunato, a cui nell'epoca nostra toccò
di calcare le vie degli antichi e di meritare quei doni
che furon di loro! Già strepita lieta in gioioso frastuono
l'aula, e la schiera d'Arcadia, coi suoi moltissimi allori,
va moltiplicando le lodi ed Eco alle lodi risponde,

¹⁴ Niccolò Acciaiuoli, cardinale dal 1669, è definito nella relazione del Ghezzi «primo de' Cardinali assistenti all'Accademia» e come tale fu lui a consegnare al Maratti le insegne del cavalierato (*Le Buone Arti*, cit., pp. 16-17).

e solo Maratti all'unisono gridano gli Arcadi. Poi tale voce discesa dal cielo le nostre orecchie sorprese:

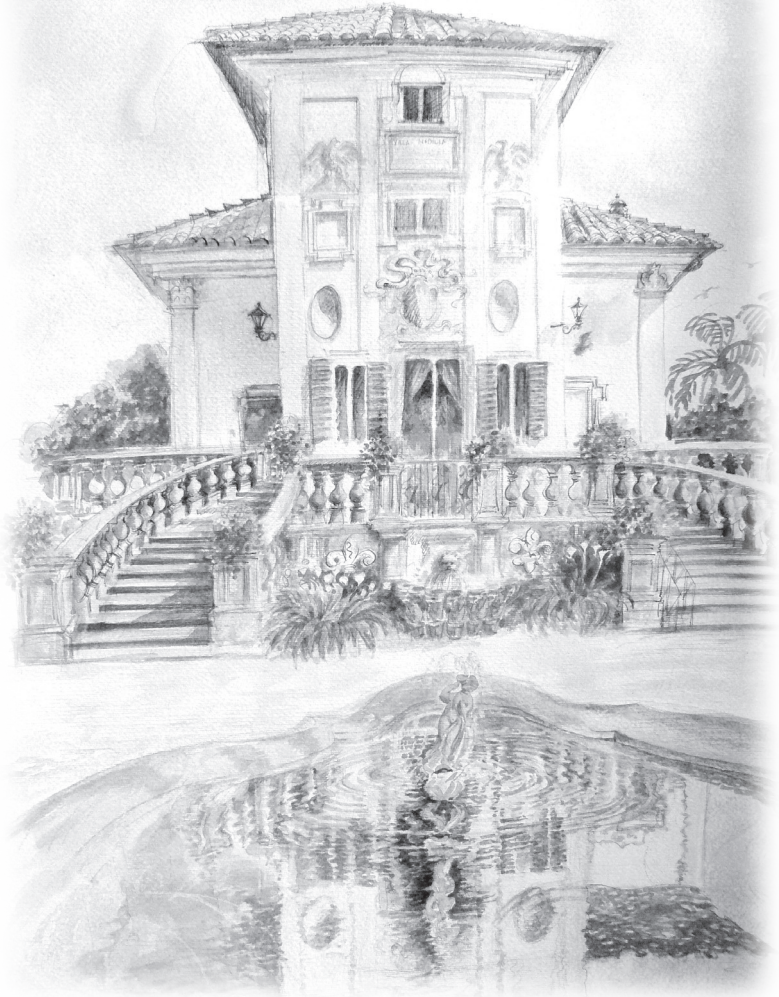
“Godete, voi tutti che delle sacre arti le vie percorrete.
Il tempo, evviva, il tempo ora viene, in cui la virtù
già premi sortisce degni di sé. Ora, sotto sì grande
tutor, di virtù sia intrapreso il cammino”¹⁵. Ciò avevi appena
lietamente udito, Crateo, che, da nuovo ardore infiammato,
(tu che dello zio il genio avito vai già da tempo seguendo),
nelle tue sale di nuovo fai il dotto teatro risplender.
Qua suonano flauti e cetre, da un lato Apelle che ha vinto,
dall'altro Fidia osservan le loro tele e i lor marmi;
stanno d'intorno le Muse e ne segue la schiera con passo
anelante il sacro corteo, recando festive ghirlande.

Oh! Voglia il cielo che sempre le sale del Principe nostro
Crateo rendano un tale onore alle arti celesti.

Udranno gli Arcadi unanimi celebrar Roma con carmi
mai prima uditi, e tutti diranno con una sol voce:

“Salve, magnanimo Padre, che il mondo con tante virtù
illustri ed adorni la tua Città di doni venuti
dal Cielo e la rendi ancora più grande con arti divine.
Secondo l'antico costume, a te consacriam queste canne,
a te auguriam lunghi giorni e che prospera vada ogni cosa”.

¹⁵ Questi versi compendiano la cantata di Pompeo Figari, uno dei fondatori dell'Arcadia, con cui si concluse la cerimonia. Il testo presenta Pallade che premia le virtù; la musica fu di Scarlatti, il canto di Girolamo Bigelli (*Le Buone Arti*, cit., pp. 21-23).



Scrittori a Roma (sulle tracce di Enzo Siciliano: 1934-2006)

ANTONIO CARRANNANTE

Forse più che in tutti gli altri scrittori, che abbiamo cercato di studiare nei loro rapporti con la città di Roma (andando “sulle tracce” di Giorgio Vigolo, di Giuseppe Ungaretti, di Vincenzo Cardarelli, di Ercole Patti, di Carlo Laurenzi...)¹, in Enzo Siciliano pesava la Roma della cultura, dell’università, della facoltà di Lettere da lui frequentata alla metà degli anni Cinquanta del Novecento. Va ricordato infatti che Siciliano s’era laureato in Lettere all’Università di Roma nel 1956, discutendo una tesi di filosofia teoretica (*Sul modo della valutazione estetica*: relatori Ugo Spirito e Guido Calogero) e che insegnò filosofia nei licei, dal 1957 al 1967. L’importanza dell’università e di quel periodo di studi è testimoniata dalle pagine

¹ Cfr. Antonio CARRANNANTE, *Scrittori a Roma (sulle tracce di Vincenzo Cardarelli)*, in «Strenna dei Romanisti», 2006, pp. 129-138; ID., *Scrittori a Roma. Sulle tracce di Giorgio Vigolo*, in «L’Urbe», A.LXII, n.1, gennaio-febbraio 2007, pp.13-17; ID., *Scrittori a Roma (sulle tracce di Giuseppe Ungaretti)*, in «Strenna dei Romanisti», 2010, pp.151-158; ID., *Scrittori a Roma: Carlo Dossi (1849-1910)*, ivi, 2011, pp. 125-136; ID., *Scrittori a Roma (sulle tracce di Ercole Patti)*, ivi, 2013, pp.127-136; ID., *Scrittori a Roma: sulle tracce di Luigi Pirandello*, ivi, 2014, pp.252-262; ID., *Scrittori a Roma. Sulle tracce di Gino Montesanto (1922-2009)*, in «Campi immaginabili», 2016, fasc. I-II, pp.311-318; ID., *Scrittori a Roma. Sulle tracce di Carlo Laurenzi*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 98, giugno 2019, pp.235-250.

intitolate *Campo de' Fiori*, del 1993, in cui Siciliano ricostruisce il fascino che la figura e la poesia di Pasolini esercitarono su di lui. Il periodo dell'università vi è ricordato come un periodo fondamentale per la propria formazione culturale:

Frequentavo l'università, l'istituto di Filosofia. Sul travertino bianco della scala esterna che porta alla facoltà di Lettere, nella luce romana, passavo gli intervalli fra una lezione e l'altra in compagnia di Alberto Asor Rosa, di Lorenzo Tornabuoni, di Mario Tronti, di Tullio De Mauro, di Domenico Parisi, di alcune ragazze, Giovanna, Norma, Marina, delle quali non posso non ricordare lo sguardo bruno che le accomunava e il bel pallore italiano.

Il piazzale della Minerva consentiva pedantissimi percorsi che non superavano la vasca centrale e sfioravano a stento l'edificio limitrofo dell'istituto di Fisica. I maestri si chiamavano Sapegno, Trompeo, Praz, Chabod, Spirito, Nardi, Calogero, Somenzi; seguivo le lezioni di antropologia che Ernesto de Martino teneva a mezzogiorno dei giorni pari. Ungaretti parlava di poesia contemporanea, e disegnava sulla lavagna, alle spalle della cattedra su cui rovesciava cappotto, sciarpa e berretto, dei fili di gesso che diceva di essere i gigli di Mallarmé: lo avrebbe sostituito Giacomo Debenedetti persuasivo, cristallino, sagace².

² ENZO SICILIANO, *Campo de' Fiori*, in *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di Raffaele MANICA con la collaborazione di Simone CASINI, Milano, Mondadori, 2011, p. 1091. Nato a Roma il 27 maggio 1934, Enzo Siciliano morì a Roma il 9 giugno 2006. Dopo la laurea e l'esperienza di dieci anni d'insegnamento, Siciliano cominciò a collaborare alle riviste di cultura e ai giornali e periodici più in vista (*Corriere della Sera*, *L'Espresso*, *la Repubblica*, *L'Europa letteraria*, *Tempo presente*, *Paragone*). Dal 1972 fino alla morte fu condirettore (con Pasolini e Sciascia) di *Nuovi Argomenti*. Fu direttore del Gabinetto Vieusseux di Firenze e della rivista quadrimestrale emanazione del Gabinetto, l'*Antologia Vieusseux*. Dal 10 luglio 1996 al gennaio 1998 fu presidente della

La Roma della cultura, dunque, e la Roma della pittura³.

Da questo punto di vista risulta di innegabile importanza l'articolo firmato da Siciliano per *La Stampa* (del 24 novembre 1971) e

RAI (per la quale fin dal 1961 aveva lavorato organizzando diversi programmi culturali), ed è stato presidente del *Premio Viareggio* dal 1995 al 2000. Come narratore, esordì coi *Racconti ambigui*, del 1963, avviando una produzione narrativa, teatrale e critica di grande rilievo. Tra le sue opere, apparse presso la casa editrice milanese Mondadori, vanno ricordate: *La notte matrigna*, 1975; *La principessa e l'antiquario*, 1980, vincitore del premio Viareggio per il 1981; *Carta blu*, 1992; *Mia madre amava il mare*, 1994; *I bei momenti*, 1997, vincitore del premio Strega nel 1998; *Non entrare nel campo degli orfani*, 2002; *Il risveglio della bionda sirena*, 2004. Fu anche critico acuto ed equilibrato (*Autobiografia letteraria*, Milano 1970; *La letteratura italiana*, Milano 1986-1988; *Romanzo e destini*, Napoli 1992; *Diario italiano: 1991-1996* Milano 1996 e autore di apprezzate biografie (*Moravia*, Milano 1971; *Vita di Pasolini*, Milano 1978). A partire dagli anni Sessanta convogliò il suo interesse per il teatro sia in una intensa attività di drammaturgo, destinata tuttavia a rimanere un poco in ombra (*Vita e morte di Cola di Rienzo*, 1973; *Tazza*, 1966; *La casa scoppiata*, 1987; *Morte di Galeazzo Ciano*, 1997; *Memoriale da Tuciddide. Pericle e la peste*, 2004), sia in un importante impegno organizzativo dando vita, nel 1966, assieme a Dacia Maraini e a Moravia, alla Compagnia del Porcospino, con sede al teatro di via Belsiana, in Roma, in una chiesa sconsacrata. La sua passione per il cinema (Siciliano fu anche regista d'un film ricavato da un suo romanzo: *La coppia* del 1968) è testimoniata dalle tante e tante recensioni di film scritte per «L'Espresso» dal 1990 al 1993, raccolte poi in volume: Enzo Siciliano, *Cinema & film: cronaca di un amore contrastato*, Milano 1999, nonché dalla direzione dell'*Enciclopedia del Cinema*, Roma 2003-2004. Quella per la musica dalla biografia di Puccini, Milano 1976, e dal romanzo *I bei momenti*, del 1997, nonché dal volume *Carta per musica: diario di una passione, da Mozart a Philip Glass*, Milano 2004. Per un inquadramento generale, cfr. Gualtiero DE SANTI, *Viaggio sul filo della coscienza ambigua*, «Nuovi Argomenti», 63-64, 1979; Enrico CHERICI, *Siciliano*, Firenze 1981; Alfredo REICHLIN, *Ricordo di Enzo Siciliano*, «Gli argomenti umani», 2007, n. 5, maggio, pp.97-103; *Quel mare tanto amato. Interventi sulla narrativa di Enzo Siciliano*, Massimo RAFFAELI [et al.], a cura di Mario DESIATI e Mauro Francesco MINERVINO, Catanzaro 2008; Arnaldo COLASANTI, *La stanza chiara. La narrativa di Enzo Siciliano*, Roma 2011.

³ Cfr. E. SICILIANO, *Pittura amata*, Conegliano, Linea d'ombra, 2000.

intitolato *La Roma di Mafai*. Articolo importante, ripeto, sia perché a Mafai Siciliano dedicherà molte altre pagine di narrativa, sia perché noi sentiamo che quando parla di Mafai, Siciliano parla anche di se stesso:

Se Roma gli ha dato l'estro di dipingere i colori della morte e della nostalgia per la vita e per il sogno, non lo ha cacciato dietro le paratie della provincia. Mafai, per via di quella sua personalissima tavolozza, si affaccia su un orizzonte di valori più vasto⁴.

In quell'articolo Siciliano passa senza accorgersene, o senza farcene accorgere, dalla Roma vissuta e rappresentata da Mafai alla Roma vissuta da lui, Siciliano:

Roma infastidisce con le sue fastose cancrene e infastidisce, per cominciare, gli stessi pittori e scrittori che a Roma vivono. Ne è nato un mito negativo, pernicioso quanto qualsiasi altro. Pernicioso perché, in questi particolari casi, Roma mi pare sia appena l'indizio, il punto di fuga di una indebolita coscienza collettiva⁵.

Anche alla luce di quell'articolo del 1971, possiamo leggere il «romanzo storico» intitolato *Il risveglio della bionda sirena* del 2004.

Siciliano vi ricostruisce, basandosi su tutta la documentazione possibile (che poté studiare al Gabinetto Vieusseux, a Firenze, dove sono conservate le carte di Mario Mafai e Antonietta Raphaël)⁶,

⁴ E. SICILIANO, *La Roma di Mafai*, in «La Stampa», 1971, 24 novembre, p. 3. Su questa stessa linea si veda anche l'articolo di Siciliano *Ma Scipione e Mafai sono ancora dei maestri*, «Corriere della Sera» 1985, 20 dicembre, p. 3.

⁵ E. SICILIANO, *La Roma di Mafai*, cit.

⁶ Enzo Siciliano fu, come ho già accennato, direttore del Gabinetto scientifico-letterario Vieusseux di Firenze dal 1995 al 20 novembre 2000. Nel 1996 Siciliano donò il suo archivio all'Archivio contemporaneo.

servendosi anche della memoria delle tre figlie di Mafai e di Antoinetta, una storia d'amore che si intreccia con la storia dell'arte e della vita culturale di Roma. Proprio la città eterna è, a ben guardare, la vera protagonista di questo racconto lungo che oscilla e rimbalza dalla ricostruzione storica al romanzo d'amore.

Ecco la descrizione della casa all'ultimo piano di via Cavour 325 a cui Siciliano dedica un intero capitolo:

Il palazzo di via Cavour dove Antoinette e Mario presero casa non esiste più. Fu abbattuto con gli sventramenti messi in atto per aprire via dei Fori Imperiali e permettere che, dal balcone di Palazzo Venezia, il "Cuce-Cuce" (a dirla con Gadda), guardando a destra verso l'enorme balaustra rosa del Colosseo e dei Mercati Traianei, si ubriacasse di sogni imperiali.

Quella Roma, ormai sparita –ne resta una traccia soffocata, un piccolo reticolo di strade, via del Cardello, via de' Frangipane, via del Tempio della Pace, acquattato sotto lo spallone di San Pietro in Vincoli – era l'estremo lembo della vecchia Suburra che, oltre il budello trasversale di via dei Serpenti, scivolava verso i Fori e la Basilica di Massenzio. Una Roma di vicoli e piazzette, case non troppo alte d'origine medievale e su cui i secoli si sono spalmati uno sull'altro fino all'Unità, con qualche contrafforto di sostegno, e ringhiere e terrazze.

Mario e Antoinette abitarono all'ultimo piano di via Cavour 325.

Era un palazzo di fabbrica umbertina. Dal terrazzo sovrastavano quel che nel retro dell'edificio era racchiuso.

Piccole le camere, abitarono il terrazzo il più possibile [...].

Quella veduta. Sia Antoinette sia Mario l'hanno dipinta a più riprese. Il davanzale, un gatto nero che ci passeggia sopra: di quinta un muro, in fondo a sinistra lo spalto del Colosseo come un'ombra tabacco. Lontano, l'Aventino, e il cielo grigio-magenta attorcigliato, fumante. - un olio su tavola di Mario, datato 1928-1930⁷.

⁷ E. SICILIANO, *Il risveglio della bionda sirena. Raphaël e Mafai. Storia*

In questo saggio-romanzo, parlando della cosiddetta “scuola romana” di via Cavour, cioè della pittura di Mafai e della moglie, a un certo punto Siciliano comincia a ragionare di Roma come lui la vede:

Un torbido furore e un’agonia: - Roma nei giorni della tarda estate, nello stillicidio di settembre, dentro le fasce di un’afa sciroccosa, può esprimere un sentimento che prostra, consuma. In alcuni può determinare rabbia, rivolta, in altri una dolente incertezza, un’atonìa affamata di rapporti (...). Quel clima, quel paesaggio hanno trovato modo di esprimersi nell’arte. Anzi, se sono qualcosa, lo sono proprio perché un segno d’arte si è investito della loro sostanza, ne ha curvato il palpito stranito in una forma.

L’apocalisse che sia Scipione sia Mafai dipingono, con una pannelata all’apparenza indebolita, interrogativa e disperata, è intrisa di quella passione agonica dell’esistenza che Roma esala⁸.

Roma, dunque, per i personaggi di Siciliano, o per lo scrittore (o più probabilmente per tutti e due) è una città dalla bellezza innegabile ma ambigua, intrisa di «passione agonica dell’esistenza», corrotta e corruttrice. I suoi colori e le sue linee, in certi momenti, attirano talmente l’attenzione da far dimenticare i rumori e il frastuono dei luoghi; ma si tratta sempre di qualcosa di artificiale e di artificioso.

C’è a questo proposito un’indicazione di Angelo Ferracuti che in certe sue pagine ricche di memorie rievocava la dimensione culturale (di organizzatore culturale, intendo dire) di Siciliano:

Enzo, adesso voglio chiamarlo affettuosamente così, pensava la letteratura come un luogo largo, accogliente, una comunità di donne

di un amore coniugale, Milano 2004, pp.88-108. Sull’argomento si veda anche Sandra PETRIGNANI, *Addio a Roma*, Vicenza 2017.

⁸ E. SICILIANO, *Clima della Scuola romana: il pensiero e la parola*, in *Opere scelte*, cit., p. 1248.

e uomini toccati dalle ustioni vertiginose della vita, soprattutto per quella che stava solo nel dettato di sé stessa ma raccoglieva gli umori e i fetori della contemporaneità e del paese, senza però mai tradirsi, e che trovava nel corpo di Roma città aperta, plebea e aristocratica al massimo insieme, la sua vitalità⁹.

Fu comunque Valerio Magrelli, all'interno di quello stesso fascicolo di «Nuovi Argomenti» tutto dedicato a Siciliano, ad affrontare di petto il problema dei rapporti di Siciliano con Roma. Dopo aver ricordato la passione di Siciliano per i viaggi nei più diversi paesi del mondo (ed anche questa passione per i viaggi, che accentuava se possibile il radicamento dello scrittore nella città di Roma, accomunava Siciliano a Moravia e a Pasolini...), Magrelli restringeva il campo della fantasia di Siciliano alla Calabria, alla Toscana, al Friuli, e aggiungeva:

Ce ne sarebbe abbastanza per considerare Siciliano come un romano di passaggio. Invece, anche rispetto all'importanza di questi luoghi, Roma ha rappresentato un ganglio vitale nella sua opera. Sarebbe difficile censire le pagine in cui essa diventa lo sfondo di avventure, interventi o rievocazioni: la zona di piazza San Silvestro in cui è ambientato il racconto *Il ricatto*, via della Vite abbozzata in *Cuori e fantasmi*, le borgate descritte nella *Vita di Pasolini*, i Mercati Traianei che occhieggiano dalla pièce teatrale *La casa scoppiata*, viale Mazzini su cui si apre *Carta blu*, oppure la “favella fradicia” della plebe romana esaminata nel saggio *Lo spavento di Giuseppe Gioachino Belli*¹⁰.

⁹ Angelo Ferracuti, *Pesci rossi*, in *Officina Siciliano*, «Nuovi Argomenti», 2006, 35, luglio-settembre, pp. 107-108.

¹⁰ Valerio Magrelli, *Un Siciliano a Roma*, ivi, p.132.

E subito dopo Magrelli precisava:

Fin qui la Roma descritta. Ma se dovessi indicare il vero fulcro della topografia interiore e insieme pubblica di Siciliano, il baricentro della sua figura privata e “politica”, farei un altro nome. Non quello delle case dove visse. La strada a cui penso (e sembra davvero un bisticcio), è via Sicilia, dove trenta anni fa l’avevo incontrato. In quelle stanze di “Nuovi Argomenti”, andava e veniva frenetico, indaffarato, completamente assorbito dal compito di sorvegliare la navigazione della rivista, alimentandone i motori senza tregua, come un fuochista sottocoperta¹¹.

Nella prima parte di *Carta blu*, romanzo di impostazione autobiografica pubblicato nel 1992 da Mondadori, Siciliano rievoca la Roma di quando aveva vent’anni, ma colloca con forza il racconto nel presente e si descrive come un quasi sessantenne,

un narratore che ha dimesso ogni attività. Mi occupo di arte visiva, scrivo sui giornali [...]. Con il pacchetto fra le mani, chiusi la portiera della macchina, ma non avvai il motore. Una mattina fredda e smagliante. Il cielo di Roma, con la tramontana, può farsi di un indaco intenso e trasparente, un cielo da pittura su vetro, un cielo inventato, fittizio, ma profondo. Guardavo il cielo, il colore bruno dei pini di viale Mazzini, e quello stacco di tinte sovrapposte sembrava per miracolo avere annullato ogni frastuono del traffico o altro segno di presenza umana¹².

Sempre percorrendo le pagine di *Carta blu*, si potrebbe addirittura disegnare una mappa molto precisa della Roma frequentata da Siciliano, a cominciare dall’Esquilino:

¹¹ Ivi, p. 133.

¹² E. SICILIANO, *Carta blu*, in *Opere scelte*, cit., pp.665-666.

Pioveva: andammo di corsa dalle vicinanze di piazza Santa Maria Maggiore, dove ci trovavamo, verso il Viminale. I sampietrini brillavano come carbone tra gli schizzi della pioggia, e i tram, lungo la salita dell'Esquilino, lasciavano stridere le ruote con una insistenza dolorosa, straziante. Ricordo la piazza vuota, i portalampade latte che dondolavano sotto le brevi raffiche di vento, e noi che vociavamo contro i finestroni di quello che era stato fino a poco tempo prima il mio liceo, il "Pilo Albertelli".

Proprio là, con la parete della chiesa sormontata da una cupola che si perdeva contro il cielo basso in un riflesso petrolio, quasi spingendomi contro il portone chiuso della scuola, Umberto mi disse...¹³

Soprattutto il cielo di Roma attira lo sguardo dello scrittore:

Il cielo di Roma, con la tramontana, può farsi di un indaco intenso e trasparente, un cielo da pittura su vetro, un cielo inventato, fittizio, ma profondo. Guardavo il cielo, il colore bruno dei pini di viale Mazzini, e quello stacco di tinte sovrapposte sembrava per miracolo avere annullato ogni frastuono del traffico o altro segno di presenza umana¹⁴.

Ma tanti e tanti sono poi i luoghi e gli scorci di Roma che appaiono descritti quasi con puntigliosità, in questo romanzo che parla di pittori e d'artisti: via della Purificazione, piazza della Rotonda, via Margutta, e la passeggiata che da Trinità dei Monti porta verso villa Medici e il Pincio; e sempre il cielo coi suoi colori e le sue sfumature campeggia, come in un dipinto:

¹³ Ivi, pp.716-717.

¹⁴ Ivi, pp. 665-666. Sulla presenza della città di Roma nella narrativa di Siciliano, e soprattutto in *Carta blu*, è interessante leggere Paolo Di PAOLO, *Enzo Siciliano scrittore/1*, «Nuovi Argomenti», 2014, 65, gennaio-marzo.

Arriviamo a trinità dei Monti senza dire una parola.

Il cielo verso occidente era di un oro moribondo, tagliato da strisce di nuvole viola.

L'intensità della luce slittava sui tetti, le terrazze, la cupola di San Carlo e le altre, che si allineano fra Monte Mario e il parapetto del viale di Villa Medici. Il grigio ardesia della città si spegneva in un morbido chiaroscuro: l'aria profumava, e un glicine fiorito si attorcigliava lungo la parete di una casa tesa come una quinta scenografica oltre la scala di piazza di Spagna. Ho memoria nitida di quei pomeriggi, di quei tramonti: Roma, il suo volto, mi si cristallizzava nella retina, stampava dentro di me un'impronta indelebile da cui non mi sarei mai più liberato; si sarebbe sciolta come sostanza nutritiva nel mio sangue. Quel cielo spiegava i propri trionfi luministici non su improbabili porti di mare come in un Poussin, né su delicatissimi campi Elisi come in un Lorrain, ma sulla cattolicissima Roma – era una luce dolorosamente irreligiosa, straziata da conflitti senza rimedio, e in quella bellezza potevi avvertire ferite non rimarginate e tracce di una pena consumata in segreto.

Lampi sulfurei schizzavano fra quei tetti, fra quelle linee segmentate senza saldatura – la città vociante, belluina, sempre palese nelle pagine degli scrittori satirici, sembrava raccogliersi in una convulsa coscienza di sé, soffrire in silenzio per i segni inequivoci, sfacciatamente narcisistici, della propria forma. Una vecchia Balilla sfiatava in salita verso il Pincio, e la sua apparizione, l'affanno del suo respiro, la ruggine che trapelava fra le sue scrostature, diedero il senso di tutto quel simulato dolore, di tutta quella nascosta sofferenza.

Il gran discorso che il sole tramontando teneva fra nuvole, cupole e terrazze – sfumandosi in nebbietta sulla sinistra, nel presentimento del mare lontano, di là dalla leggera ragnatela grigio ferro del gasometro, - diventava agonico nello scoppietto degli scalibrati cilindri sporchi della Balilla. La bellezza era un fantasma che le occasioni correggevano via via in modi imprevedibili¹⁵.

¹⁵ Ivi, pp. 725-726.

Basterebbe tener presenti queste pagine, con tutta la loro carica «pittorica» e «scenografica», per comprendere l'amore profondo, vissuto da Siciliano quasi come una condanna, per la nostra città.

C'è però una pagina in cui Siciliano affronta il nodo dei suoi rapporti con Roma, quella pagina del *marzo 1995*, in cui lo scrittore si difende dall'accusa di aver parlato male di Roma; e converrà leggere con molta attenzione:

Sono accusato di aver parlato male di Roma. Ho detto soltanto che Roma è indifferente alla cultura, e che lo è non per albagia intellettuale, ma per fisiologia. Sono cose dette e ridette da tutti.

Quelli che mi accusano perché non rileggono *Il fauno di marmo* di Hawthorne, a esempio? O *Daisy Miller*? O Belli? Roma è una città che ammala, una città miasmatica. Solo amandola se ne capisce, e se ne ama, il veleno – che è un veleno indifferente a ogni forma di riflessione e conoscenza. L'amore per Roma non può prescindere dalla denuncia. Perché il sindaco Rutelli non riflette su questo?

Secoli di potere pontificio non si smaltiscono in tempi brevi¹⁶.

Un altro dei romanzi «storici» di Siciliano, intitolato *La principessa e l'antiquario* (apparso per la Mondadori a Milano nel 1980), è stato giudicato il suo romanzo migliore¹⁷ e descrive l'arrivo a Roma del giovane protagonista (anche qui converrà citare con una

¹⁶ E. SICILIANO, *Diario italiano 1991-1996*, Milano 1997, p. 142.

¹⁷ Giacinto SPAGNOLETTI, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, 1994, p. 821: «Il suo romanzo migliore, *La principessa e l'antiquario* (1980), nasce da un "climax" romantico, tipico di certi autori post-moderni, per i quali ogni fatto culturale del passato può essere assunto e "rivisto" con sensibilità attuale, mescolato ad altri ingredienti. Così è il caso della Roma "arbitraria" di questo romanzo, con dei fondali di maniera, dove lo sforzo dell'autore è teso a ritrovare nella "antica saggezza cinica" della città, nella sua ebbrezza di ripercorrere il passato, in sostanza nel suo "doppio isolamento", un'alternativa di annullamento e di oblio assai vicini alla morte».

certa larghezza, perché siamo sì all'epoca della Rivoluzione francese, alla fine del Settecento, ma chi legge sente di essere nella Roma di Siciliano):

Era una giornata ventosa, con nuvole che correvano per un cielo tanto diverso da quello largo e basso che è steso sulla pianura del nostro ducato. Questo è un cielo profondo, dentro il quale, oltre la porta del Popolo, andavano a pigiarsi due mammelle di negra, le cupole delle chiese gemelle all'uscita del Corso, la strada che voi, mi diceste, conoscete così bene.

C'era, nella piazza, fango di pioggia recente: canti strampalati uscivano dalle bocche di certi omazzi stesi sui gradini dell'obelisco messo a regola delle tre strade che vi convergono (sapete? Il Babuino, dicono, e Ripetta, senza contare il Corso). Ebbene, su quella piazza c'era uno strepito che mi felicitava, e quando mi avvicinò una sorta di coboldo guercio, ma ridente, a offrirmi una locanda di là a due passi, dissi subito di sì, e mi trovai, qualche momento dopo, in una soffitta che puzzava orrendamente di gatta. Con le mie borse mi scaraventai giù per le scale e senza dire nulla, col guercio che mi vocitava dietro...¹⁸.

La principessa e l'antiquario è, ripeto, del 1980, ed è ambientato sul finire del Settecento, ma affonda le sue radici non nel passato, bensì nel presente. Ci aiuta a capire questa circostanza l'ultima risposta data da Siciliano ad un'intervista di Enrico Chierici del 1981:

Anche se “romanzo storico”, sia pure immaginario, *La principessa e l'antiquario* è «figlio» del presente. È nato da un rifiuto angosciato della Roma di oggi, della obliqua Roma in cui vivo. Forse nutro una ammalata nostalgia per la mia giovinezza: - ma la Roma della *Prin-*

¹⁸ E. SICILIANO, *La principessa e l'antiquario*, in *Opere scelte*, cit., p. 502.

cipessa è poi un qui e ora per me lancinante. Ho voluto sognare, ma il sogno mi riportava di continuo a certi delitti, a certe morti incongrue, a certe disperazioni la cui medicina è ancora più disperante... Sognavo e non riuscivo a chiudere gli occhi. Nella *Principessa* c'è Roma, ma c'è, come un'eco, la Germania; c'è il Settecento, ma ci sono i recenti anni Settanta; c'è la pittura e c'è un po' di musica; c'è la scrittura ossessiva e uno due tre personaggi. Non lo dico per vezzo, ma conosco pochissimo questo romanzo¹⁹.

Il rapporto del giovane protagonista del romanzo con la città di Roma è insomma complesso, quasi inafferrabile, proprio come il rapporto di Siciliano con Roma e con la sua stessa opera di scrittore.

Roma è una città magica, ma magica in senso negativo, perché appare come una città «stregata e stregante»:

Ancora la vita di questa città stregata mi eccita, ma la vivo circondato da un impalpabile velo, un velo di colore abbrunato che si va facendo sempre più scuro, sempre più nero.

Città stregata e stregante. La gente è sempre ossessionata dallo spettro della fame²⁰.

Enzo Siciliano, personalmente, non frequentava, come Pasolini, le borgate e i ragazzi che vi brulicavano, ma, come accennavo all'inizio di questo mio contributo, subì profondamente il fascino dello scrittore “maledetto”, dello scrittore che intendeva confondere il

¹⁹ Siciliano, di Enrico Chierici, «Il Castoro», 1981, nn.175-176, luglio-agosto, p.9. Il corsivo è nel testo.

²⁰ E. SICILIANO, *La principessa e l'antiquario*, in *Opere scelte*, cit., pp. 549-550.

più possibile la vita e la poesia, la vita e la letteratura²¹. E non è certo un caso che proprio a Siciliano si deve la biografia più appassionata e attendibile di Pasolini²².

Inevitabilmente, nella *Vita di Pasolini*, Siciliano parla di Roma e delle sue delle borgate:

Roma trepidante e vitale di quegli anni [...].

Tutto sembrava chiaro, chiaro fino ad abbacinare: il bene, il male. Quel bene e quel male potevano scambiarsi il posto a seconda del punto di prospettiva da cui ci si metteva: fissato questo, tutto era bene di qua e male di là.

Tale manicheismo non poteva essere culturale: ma la cultura, non soltanto a Roma, sapeva fare uso di quel semplicismo, forse annientarsi in esso, e insieme sfuggire miracolosamente alla sua astrattezza e povertà²³.

In questa sua biografia di Pasolini, com'è ovvio, spesso e volentieri Siciliano parla del rapporto di amore-odio fra lo scrittore friulano e la città eterna; e noi sentiamo che in quelle pagine si parla sì di Pasolini, ma si parla anche di Siciliano, e del suo rapporto con Roma.

²¹ Rimane nella memoria di tutti quell'annotazione, di valore lucidamente profetico, con cui Pasolini chiudeva una sua famosa pagina autobiografica: «Amo la vita così ferocemente, così disperatamente, che non me ne può venire bene: dico i dati fisici della vita, il sole, l'erba, la giovinezza: è un vizio molto più tremendo di quello della cocaina, non mi costa nulla, e ce n'è un'abbondanza sconfinata, senza limiti: e io divoro, divoro... Come andrà a finire, non lo so» (*Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di Elio Filippo ACCROCCA. Venezia 1960, p. 321).

²² E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano 1978. Oltre a numerose edizioni successive (l'ultima presso la milanese Mondadori, 2012), questa biografia è stata tradotta nelle maggiori lingue di cultura.

²³ *Ivi*, p. 181.

All'arrivo di Pasolini a Roma, nel 1950, il giovane scrittore (Pasolini non aveva ancora trenta anni) viene subito «catturato» dalla città:

Ma Roma lo ha già catturato. Roma, con tutta la sua eternità, è la città più moderna del mondo: moderna perché sempre al livello del tempo, assorbitrice di tempo²⁴.

La Roma descritta da Siciliano nella *Vita di Pasolini*, dunque, non è diversa da quella «stregata e stregante» del romanzo «antiquario».

Non è ovviamente solo la Roma delle borgate, ma è anche la Roma barocca, la Roma di Caravaggio quella che irretisce Pasolini e ne irretisce e ridimensiona perfino lo stile di scrittore:

La scrittura pasoliniana si fa turgida, screpola la sua cadenza classicistica: gli ossimori, le anfibologie si infittiscono, si accavallano [...]. La città barocca per eccellenza sembra irretire nelle proprie spire lo scrittore – lo stordisce, lo possiede, più che attraverso il formicolio e il vociare dei suoi abitanti malandrini, attraverso la complessità del proprio stile: la voluta e la serpentina borrominiana, l'opalescenza marmorea berniniana. Al fondo trapelano funebri supplizi²⁵.

Quel mio riferimento a Caravaggio non deve sembrare astruso o immotivato, perché è proprio Siciliano ad indirizzarci per questa via interpretativa, sulla scia di indicazioni di Cesare Garboli²⁶.

Torniamo ora, per concludere questo nostro contributo, al romanzo *La principessa e l'antiquario*, dove Siciliano descrive il suo

²⁴ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze 1995, p. 214. Sull'arrivo a Roma di Pasolini, cfr. anche S. PETRIGNANI, *Addio a Roma*, cit.

²⁵ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano 1978, p. 217.

²⁶ Ivi, p. 159 e p. 214.

personaggio (che è, sia detto fra parentesi ma a scampo di equivoci, decisamente eterosessuale) alla ricerca di un giovane modello maschio per i propri disegni di nudo. Ebbene, la descrizione di questo modello sembra la trascrizione di pagine ed appunti pasoliniani che rinviano al *Bacchino malato* di Caravaggio:

Decisi, dunque, per il modello maschio. Ed è facile trovarne: la piazza di Spagna accoglie giovani che arrivano di proposito là, poiché sanno che nelle vicinanze vi sono studi di artisti, e che gli artisti hanno bisogno di soggetti da ritrarre.

Pochissima moneta, il pane, magari una verdura: quei ragazzi stanno con voi più giornate. Hanno corpi non stretti nelle vesti. Winckelmann soffriva che i corpi maschi fossero stirati dentro le inquisite. Loro, giovani di campagna, pecorai di vocazione, sciogliono due lac-ci, - via la camicia e le brache, sono già nudi.

Il mio nudo, Paolo o Pavolo come lui dice, è vignarolo di Castello: - oltre il Tevere zappa in una vigna e pianta la lattuga. [...] Ha una testa nera e ricciuta che cura con vanità tirandosi i ciuffi verso le tempie alla moda francese. Ha le spalle piene, il petto ancora di più, il ventre liscio, ma le gambe corte, lievemente divaricate alle ginocchia: grossi i polpacci²⁷.

È una descrizione di personaggi «caravaggeschi» e «pasoliniani», non c'è dubbio, ma, dobbiamo aggiungere, anche «rivissuti» e «filtrati» dalla maestria, dall'ironia e dall'eleganza di Enzo Siciliano.

²⁷ E. SICILIANO, *La principessa e l'antiquario*, in *Opere scelte*, cit., pp. 533-534. Cfr. anche Pier PAOLO PASOLINI, *La luce di Caravaggio* [1974], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, tomo II*, a cura di Walter SITI e Silvia DE LAUDE con un saggio di Cesare SEGRE. Cronologia a cura di Nico NALDINI, Milano 1999, pp. 2672-2674.

Roma nel web

LETIZIA CECCARELLI APOLLONI

MARCO MUCCIO

«Troppo vasta è la rete che tutto assomma e nulla trattiene!»¹

Questa è l'affermazione iniziale del libro *Lì dentro* scritto da un giornalista che se ne intende, Filippo Ceccarelli, proprio perché tratta appunto delle piattaforme digitali, per noi abbastanza misteriose, e del mondo di internet poco comprensibile ed estraneo alla generazione degli ultra sessantenni.

Non si può pensare che nel nuovo, sconfinato, caotico mondo del web, proprio Roma, un argomento che ha suscitato sempre grande interesse a livello nazionale e internazionale, non trovasse spazio, *Lì dentro*?

Ma certo... Innanzitutto bisogna tener conto che la magnificenza della città di Roma è talmente vasta che non basta – come scrive Silvio Negro – una vita intera² per scoprirne tutti i segreti. Eppure la curiosità ci spinge ad indagare riguardo agli aspetti storici, artistici, culturali e sociali di questa eterna metropoli.

Per questo motivo qui di seguito viene fornita una indicazione dei principali siti internet istituzionali, seguiti da altri che analizzano aspetti particolari dell'Urbe con finalità più aneddotiche e di costume o con indicazioni pratiche rivolte al visitatore occasionale o al turista. Vale in tutti i casi l'avvertenza di confrontare le notizie riportate per una verifica sulla loro attendibilità: purtroppo non è raro nel web incontrare informazioni di qualsiasi genere scorrette, riprese da altre fonti senza controllare.

¹ Filippo CECCARELLI, *Lì dentro. Gli italiani nei social*, Milano, 2022, p. 11.

² Silvio NEGRO, *Roma, non basta una vita*, Vicenza, 1962.



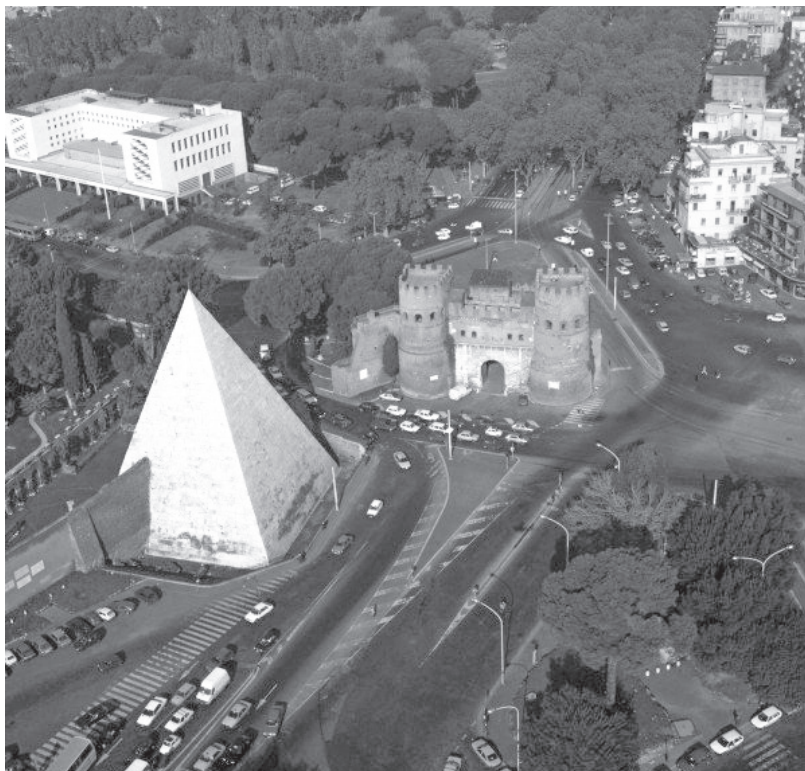
1. Vista di Castel S. Angelo con il Tevere senza muraglioni.

La prima scelta è senza ombra di dubbio il sito del Comune di Roma – www.comune.roma.it – il portale web principale, rivolto ai cittadini, tramite il quale, grazie ad alcune macrosezioni, si possono trovare informazioni importanti per quel che riguarda l'amministrazione della città, i servizi offerti, le segnalazioni sulla mobilità, fornendo anche notizie particolari sulle iniziative dei vari municipi, e non mancano ovviamente preziose notizie sulla vita della città, sui diversi eventi in svolgimento o in programmazione e gli immancabili preziosi consigli per il cittadino e per il turista.

Altro sito che bisogna assolutamente menzionare è quello della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – www.sovrintendenza.roma.it –, che offre oltre a un vasto repertorio di servizi al cittadino e informazioni utili, anche una ricchissima scelta di approfondimenti, sotto la voce Patrimonio, e di appuntamenti museali, prenotabili anche via web, tra i quali è anche ben evidenziata la mostra al Museo di Roma in Trastevere, in corso dal 4 giugno 2023, dal titolo *I Romanisti, Cenacoli e vita artistica da Trastevere*

al Tridente (1929 – 1940), organizzata da Zetema Progetto Cultura e a cura di Roberta Perfetti e Silvia Telmon, in collaborazione con il Gruppo dei Romanisti.

Per un flusso d'informazioni più enciclopediche su Roma, non si può non citare il sito di *Wikipedia* – <https://it.wikipedia.org/wiki/Roma> –. Anche se presenta una struttura più diffusamente descrittiva, fornisce un elenco didascalico d'informazioni e collegamenti ipertestuali ai più disparati contenuti, ad esempio la geografia, il clima, le origini del nome, la storia divisa nelle varie ere, i monumenti, la demografia, le tradizioni e molto altro. Ogni link rimanda,



2. Visione dall'alto della Piramide e dintorni.



3. Piazza Montanara demolita per la costruzione di via del Mare.

a sua volta, ad altre pagine di Wikipedia, dando al lettore la possibilità di una navigazione informatica a tutto tondo.

Un altro sito che tratta le informazioni su Roma in modo enciclopedico è naturalmente quello dell'*Enciclopedia Treccani* – www.treccani.it/enciclopedia/roma –. Il testo si sviluppa completamente nella pagina e i collegamenti ipertestuali a tutti gli argomenti non sono evidenziati direttamente tra i paragrafi, ma vengono elencati nell'indice che si trova lateralmente. Anche qui si trattano moltissimi argomenti che offrono informazioni sulla geografia, sulla popolazione, la storia, il diritto, la religione, l'archeologia, l'arte, e molto altro.

Un sito che punta più in modo particolare all'attualità, ma che racchiude una bella classificazione di tanti argomenti, artistici e culturali, è sicuramente *Roma.com* – www.roma.com –. Un portale ben strutturato che, oltre alle notizie in primo piano riguardanti per lo più attività in corso di svolgimento, mostre, eventi e quant'altro,

è arricchito da alcuni video e nasconde nel proprio menù delle belle sorprese. Ad esempio, alla voce *Arte & Cultura*, si accede ad una pagina che possiede sul lato destro una serie di collegamenti alla scoperta della città, che uniscono ad una informazione stringata ma essenziale sulla ricchezza architettonica ed artistica della città, dalle chiese alle fontane, dai ponti alle piazze.

Per essere aggiornati costantemente su tutto ciò che accade in città, con notizie che spaziano dalla politica alla cronaca, dagli eventi più vari allo sport, si può consultare anche il sito internet di *Romatoday* – www.romatoday.it –. Il portale, classico nella sua impostazione, è d’impatto immediato e si occupa di molti aspetti della vita quotidiana, talvolta fornendo spunti davvero particolari ed attraenti, specialmente per chi si trova a visitare Roma per la prima volta. In pochi minuti, infatti, consente di farsi un’idea delle mille opportunità che offre la città eterna giorno per giorno: dalla cultura in generale, al teatro, alla musica, al cinema, fino agli intrattenimenti per bambini ed alla gastronomia, con particolare attenzione per quella tipica romana.



4. G.L. BERNINI, *Fontana delle api*, distrutta e ricostruita in fondo a via Veneto dal sindaco Adolfo Apolloni.

Per indicazioni rapide circa le visite in tempi ristretti, si può consultare anche il sito web di *Get Your Guide, Cose da fare a Roma* – www.getyourguide.it/roma/attività –. Da questo pratico portale si possono selezionare delle soluzioni per dei tour mirati. Infatti vengono fornite tutte le informazioni necessarie, dalle descrizioni dettagliate del programma, al prezzo, talvolta con offerte interessanti, ai punti d'incontro, agli orari. Perciò le scelte possibili



5. Vita a vicolo del Leopardo a Trastevere: "Se scallavano ar callaro".

sono moltissime e tengono in considerazione le svariate necessità o richieste: i tour a piedi in solitaria, le visite guidate di gruppo ma anche i percorsi accessibili per i disabili, o quelli particolari nei sotterranei e nelle catacombe. Infine non sono trascurate le attività da fare in coppia, fino al tour prettamente gastronomico.

Stesso tipo di offerta è quella fornita dalla pagina *Civitatatis Roma* – www.scopriroma.com – che, attraverso una griglia di intuitive icone, consente di scegliere cosa visitare, come arrivarci, dove mangiare e anche dove dormire, dato che dal menù in alto si accede anche alla sezione dedicata agli hotel.

Per un approccio più moderno c'è anche l'ottimo lavoro presente nel sito web *Enciclopedia su Roma* – www.info.roma.it –. Possiede un'interfaccia grafica di colore scuro e si caratterizza per la visualizzazione delle mappe, ma anche d'immagini rare. Tramite il comodo menù a tendina posto sul lato destro della schermata (o nelle icone in basso), si possono trovare molti contenuti, come ad esempio la storia, dalla quale si accede alla sezione riguardante i monumenti, con la loro esatta posizione sulla mappa della città e con relativa scheda descrittiva. Molto particolare e di grande interesse per i cultori di Roma, è anche la sezione *Gallerie fotografiche di Roma*, alla quale si accede da *Gallerie*, ed è fornitissima di foto d'epoca, ben descritte e documentate con un ricco apparato storico relativo.

Di assoluta affidabilità è il sito di *Turismo Roma* – <https://www.turismoroma.it> –, direttamente collegato al sito del Comune di Roma, che offre servizi turistici e offerta culturale, con riferimento al noto recapito telefonico 060608, con una vasta scelta di itinerari per ogni gusto e per soddisfare ogni curiosità, unita ad una abbondante quanto valida quantità di informazioni pratiche utili al turista, non ultima la mappa della città, scaricabile in pdf. Nella pagina di apertura del sito, cliccando su *Roma sito turistico ufficiale*, è possibile accedere ad approfondimenti storici dettagliati su singoli monumenti, come su tradizioni e curiosità dell'Urbe, ma anche

iscriversi alla *newsletter* per essere sempre aggiornati sugli eventi in corso.

Un sito assolutamente da consultare è quello di *Rome and Art* – <https://www.romeandart.eu/it> – che, con una impaginazione e una grafica impeccabile, invita a scoprire i 3000 anni di storia, arte, architettura e cultura di Roma con un occhio particolare all’archeologia: approfondimenti specifici possono informarci sugli ultimi ritrovamenti a Pompei come a Roma e nel Lazio, come su monumenti e personaggi romani o su Roma sparita, ma anche riguardanti miti e leggende, segreti e misteri.

Sul web comunque non esistono solamente i siti internet, ma anche i *social networks*, primo tra tutti Facebook e proprio attraverso questo si può accedere alla pagina *Memorie di Roma*. Le fotografie che vengono qui postate dagli utenti di questo gruppo sono di rara bellezza e molte di queste raccontano momenti storici importanti o significativi, o anche vicende e aneddoti davvero insoliti. Grazie alle fotografie conosciamo illustri personaggi ma anche i volti di gente comune o spesso opere d’arte ormai scomparse o trasformate. Per tutti gli appassionati, la pagina di *Memorie di Roma* è indubbiamente fonte di interessanti scoperte ed ha poi il merito, non trascurabile, di essere in continuo aggiornamento.

Purtroppo questa grande, importante, meravigliosa metropoli ha anche alcuni lati negativi, come succede per molte altre grandi città del mondo, inevitabili quanto fastidiosi disservizi a livello organizzativo, logistico e sociale. Oggi però, grazie al web molte di queste problematiche possono essere messe in luce direttamente dai cittadini, attraverso il blog di *Roma fa schifo* – www.romafaschifo.com – nel quale è possibile trovare pubblicate critiche e notizie di attualità documentate da foto e descrizioni, che vanno dalla mobilità alla cartellonistica, dal degrado ad alcuni disservizi, comprese la raccolta dei rifiuti e l’invasione dei cinghiali.



6. Il teatrino dei burattini al Gianicolo.

Andiamo adesso ad esaminare altre tipologie di informazioni reperibili in rete, specialmente puntando l'attenzione su curiosità particolari di cui Roma è ricca e che risultano talvolta difficili da reperire.

Aneddoti, curiosità e leggende si possono trovare sul sito web di *Orizzonte Cultura* – <https://orizzontecultura.com> – che offre non solo notizie dedicate ad esempio alle statue parlanti, oppure alla

cripta dei frati Cappuccini, alla storia dell'asso di coppe a fontana di Trevi, ma anche molti altri itinerari a Roma, nel Lazio e in tutta Italia alla scoperta di luoghi particolari, come la serra moresca a villa Torlonia o la *street art* del museo condominiale di Tor Marancia.

Esperienza certamente particolare è quella che offre invece *Welcome to Rome*, citiamo le prime righe che leggiamo ad apertura del sito: «Un'emozionante “macchina del tempo” per ripercorrere le tappe fondamentali che hanno portato Roma a diventare la città che oggi conosciamo e per scoprirne i segreti»: il progetto di Paco Lanciano offre infatti, per scoprire Roma, uno spettacolo interattivo che conduce lo spettatore in un viaggio attraverso le epoche che hanno costruito nel tempo l'identità della Città Eterna.

Tra i siti che preferiscono raccontare curiosità, segreti e leggende possiamo ancora citare *The Womtravel* – <https://travel.thewom.it/italia/lazio/roma/curiosita-roma.html> – che in una schermata iniziale offre una sorta di indice di argomenti riguardanti la Roma fuori dalla grande storia o dalla grande arte ma non per questo meno privi di interesse. Ad esempio il fatto che vi siano sparse per la metropoli più di 2500 fontanelle chiamate “nasoni”, la presenza di molte strade con i sampietrini, il ponte Quattro Capi (ponte Fabricio) che riporta le teste dei quattro litigiosi architetti di questa che è la struttura più antica che collega l'isola Tiberina alla città o la storia della costruzione della chiesa di Santa Maria del Popolo, la quale pare sia stata edificata esattamente sopra al ritrovamento della tomba di Nerone (identificata anticamente da un albero di noce).

Altre curiosità si possono trovare anche sulla pagina web di *Caldana Europe Travel* – <https://www.caldana.it/blog-it/tra-storia-e-magia-10-curiosita-su-roma-da-scoprire-nel-nuovo-anno.html> – tra gatti, sampietrini, illusorie visioni prospettiche, sortilegi per gli innamorati o la magia del cupolone di San Pietro visto attraverso il buco della serratura del portone del Priorato dei Cavalieri di Malta

sul colle Aventino dove infatti la fila è sempre interminabile, nei giorni caldi, freddi o piovosi.

E ancora a proposito di curiosità c'è il sito *I'll Brightback* – <https://illbrightback.com/itinerario-insolito-di-roma> – dove si narra del serpente giunto sull'Isola Tiberina, per volontà del Dio greco Esculapio, consacrandola all'arte medica. Lì possiamo leggere un suggerimento a proposito del nome antico di Roma (dall'etrusco arcaico *Ruma*: mammella) e un altro, alquanto curioso, a proposito del nome Aventino. Oggi il colle, come il resto di Roma, è popolato di uccelli esotici: qui in particolare si sono stabilite, infatti, numerose colonie di pappagallini (non merli!) verdi che confermerebbero con la loro scelta la preferenza di quel colle da parte degli uccelli e ricondurrebbero al latino *Aves* il nome di Aventino. C'è anche la storia della statua dell'Angelo del Dolore che si trova nel cimitero acattolico di Roma e la descrizione della suggestiva prospettiva del Borromini a palazzo Spada.

Poteva mancare una *Roma Pop* – <https://www.romapop.it> –? E lì tra l'altro troviamo la porta Alchemica di piazza Vittorio Emanuele II e la Sedia del Diavolo di piazza Elio Callistio, luoghi soffi di magico mistero.

Questo *excursus* mediatico nel mare digitale è soltanto una panoramica indicativa di ciò che si può scoprire sulla città eterna, un punto di riferimento, o se vogliamo, di partenza per iniziare a renderci conto dell'importanza e della vastità della sua cultura e della sua storia. Per ognuno di questi singoli argomenti, poi, è possibile svolgere ulteriori ricerche per andare ad approfondire nel dettaglio ciò che maggiormente ci interessa.

A proposito di archeologia, ad esempio, basta digitare le “parole magiche” Roma scoperte archeologiche ed ecco che appaiono, ad esempio e tra tanto altro, interessanti video (*you tube*) che con dovizia di particolari ci accompagnano sui percorsi dei più recenti scavi ed è solo l'inizio! Insomma *Lì dentro* ci si perde!

Forse la bellezza di Roma sta proprio nelle sue molteplici vite storiche, negli aneddoti, negli avvicendamenti che hanno segnato le sue stesse mura antiche, un intero mondo da scoprire oggi fortunatamente con molta più facilità grazie a internet.



7. Nasone romano.

La lunga treccia della giornalista Berenice

GIUSEPPE CIAMPAGLIA

Agli inizi della seconda metà del secolo scorso era già trascorso più di un lustro dalla fine della seconda guerra mondiale e l'Italia stava cominciando a lasciarsi alle spalle le tristi e dolorose conseguenze del catastrofico conflitto e a dare inizio a quello che, una decina d'anni dopo, sarebbe stato definito "il miracolo economico italiano" e avrebbe cambiato il volto del Paese.

Il mondo dell'informazione era ancora basato sulla carta stampata, poiché i quotidiani dell'epoca erano più completi e diffusi dei giornali trasmessi dai pochi canali radiofonici della RAI allora esistenti e, pure se alcuni anni dopo quest'ultima avrebbe dato vita a un primo e unico canale televisivo, che avrebbe trasmesso i nuovi telegiornali, la loro diffusione su ampia scala sarebbe stata ritardata dallo scarso numero dei costosi televisori disponibili.

I giornali italiani indipendenti o di partito fornivano, quindi, un ampio e dettagliato ventaglio di notizie sui principali avvenimenti nazionali e internazionali della politica, dell'economia e delle altre attività di rilievo, insieme alla cronaca delle vicende accadute nelle città in cui operavano, ma non contenevano le altre informazioni che riguardavano la vita quotidiana delle personalità più in vista degli stessi ambienti politici ed economici e di quelli del cinema, del teatro, delle arti e dello sport.

In Italia, infatti, non era ancora entrata in uso la particolare forma di giornalismo basata sui pettegolezzi, anche malevoli, espressi nei confronti dei personaggi più noti, i quali continuavano invece a circolare solo verbalmente tra i frequentatori dei salotti e degli ambienti cittadini più importanti ed esclusivi.

Negli anni che seguirono, sarebbe stata invece introdotta dalle riviste illustrate settimanali e qualche tempo dopo pure dai quotidiani nazionali e locali, e fu ben presto chiamata gossip, adottando il relativo termine anglosassone, poiché la diffusione mediatica di questo tipo di notizie era già iniziata diverso tempo prima negli Stati Uniti, dove avevano raggiunto il successo alcune giornaliste specializzate, che conoscevano bene come dovevano essere scritte e pubblicate. La più nota e importante era Elsa Maxwell (1883-1963), la quale organizzava pure fastosi ricevimenti e feste mondane.

Ponendo fine alla mancanza pressoché assoluta di questo tipo di notizie, alla fine degli anni Quaranta cominciò a operare a Roma la giovane scrittrice Jolena Baldini, la quale avrebbe dato inizio, insieme a poche altre, come Camilla Cederna a Milano, a questo nuovo genere d'informazioni e sarebbe diventata famosa con lo pseudonimo Berenice.

Jolena Baldini era nata a Montepiano, frazione del Comune di Vernio (Prato) il 16 gennaio 1921, ed essendo rimasta orfana, a 4 anni, del padre Dario Baldini e della madre Angiolina Chiaramonti, fu prima allevata dalla nonna e in seguito, con grande affetto a Pistoia, dalla zia Emma Fagni, moglie dello zio paterno Menotti.

Si era poi trasferita a Roma agli inizi degli anni Trenta, dove aveva frequentato la scuola d'avviamento professionale che non aveva terminato per motivi di salute.

Sarebbe stata, perciò, una capace autodidatta in campo letterario e artistico e, dato che era dotata di un talento naturale per la scrittura, cominciò a metterlo in pratica a 16 anni, pubblicando alcune favole in versi sul periodico: *Primarosa. Il giornale delle bambine*.

Cominciò poi a fare pratica di giornalismo presso il quotidiano romano *La Tribuna*, collaborando con Arnaldo Frateili, e a lavorare presso l'Art Club che era stato creato da una piccola libreria d'arte chiamata La Margherita, situata in via Bissolati, aperta poco tempo prima dalla giornalista Irene Brin, al secolo Vittoria Maria Rossi e dal marito, l'esperto mercante d'arte Gaspero del Corso.

Questi due noti esponenti del mondo letterario e artistico romano avevano poi fondato nel novembre del 1946 la galleria d'arte l'Obelisco, con sede in Via Sistina 146, e lavorando in quest'ambiente moderno e stimolante, la Baldini entrò in contatto con un gran numero di appartenenti al mondo della pittura e della grafica, che stavano ricominciando a creare le loro opere in quel difficile dopoguerra, e ad esporle con successo nella stessa galleria¹.

Riuscì in tal modo a formarsi un buon bagaglio di conoscenze sul mondo dell'arte e, quando l'Obelisco organizzò una prima mostra delle opere di Picasso, che il celebre pittore spagnolo aveva spedito nella Città Eterna, fu lei ad andarle a ritirare alla dogana.

Nel 1949 entrò a far parte della redazione dei quotidiani romani *Il Paese* e della sua edizione pomeridiana *Paese Sera*, fondati nel 1948 e 1949 dall'editore Terenzi e dal giornalista Tomaso Smith, che prima della guerra era stato caporedattore de *Il Messaggero* e poi suo direttore dopo il 25 Luglio 1943 e nel primo dopoguerra.

Il secondo di questi quotidiani, molto diffusi nella Capitale e nel circondario poiché superavano la tiratura di centomila copie, aveva come caporedattore e poi condirettore Fausto Coen e come redattore Marco Cesarini Sforza, i quali si avvalsero delle competenze artistiche maturate dalla Baldini e le affidarono una rubrica di cronaca mondiale e artistica, che fu intitolata *Appunti al fulmicotone* e in seguito *Settevolante*.

Furono i suoi stessi dirigenti a chiederle che questa rubrica fosse da lei firmata con lo pseudonimo Berenice, preso dal mondo antico, poiché la lunghissima treccia di capelli che Jolena Baldini portava abitualmente ricordava la bella chioma appartenuta alla moglie del Faraone Tolomeo III, che aveva portato lo stesso nome. Durante una spedizione militare in Siria contro l'impero seleucide, lo sposo dell'antica Berenice II era stato sconfitto e fatto prigioniero e, per

¹ Girolamo DIGILIO, *Irene Brin, Gaspero del Corso e la galleria dell'Obelisco*, «Strenna dei Romanisti», 77 (2016), p. 187-200.

ottenere dalla dea Arsinoe Zefiride la sua salvezza e il suo ritorno, lei si era tagliata la lunga chioma e gliela aveva offerta in sacrificio. Dopo la sua morte a Berenice II fu intitolata un'intera costellazione.

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta questi due giornali romani di sinistra continuarono a manifestare le stesse idee politiche de *L'Unità*, organo ufficiale del P.C.I., ma con un taglio meno ideologico e più popolare. Tra i collaboratori c'erano alcuni giovani scrittori e autori che sarebbero diventati famosi, come Maurizio Costanzo e Dario Argento, i quali presentavano e commentavano gli spettacoli cinematografici.

L'autore di questo breve ricordo della Baldini era all'epoca ancora molto giovane, ma leggeva con attenzione i loro articoli, insieme a quelli pubblicati su *Settevolante* dalla stessa Berenice, che gli consentirono di ottenere una prima conoscenza dei personaggi più in vista della Roma di quel periodo e dei luoghi caratteristici dell'Urbe che frequentavano abitualmente.

Nel corso degli anni che seguirono il disegno della sua lunga treccia sarebbe stato tratteggiato da pittori famosi come Renato Guttuso, Renzo Vespi gnani e Corrado Cagli, e avrebbe formato a lungo il logo grafico della sua rubrica; mentre le sue immagini fotografiche erano rare e le poche messe in circolazione la ritraevano sempre di spalle, per metterne in risalto l'acconciatura che rappresentava in realtà la sua firma.

Avrebbe pertanto stimolato la fantasia dei suoi lettori, i quali si chiedevano quale fosse il suo vero aspetto, e sarebbe diventata famosa tra gli esponenti del mondo intellettuale e artistico romano, che stavano cominciando a conoscerla di persona, ma in realtà Berenice li conosceva bene dagli inizi della sua carriera e avrebbe continuato a citarli e raccontarli in più di diecimila articoli.

La sua rubrica *Settevolante* non era basata solo sui pettegolezzi, che erano in ogni caso più raffinati e riguardosi di quelli oggi espressi per via informatica dai cosiddetti social, ma costituiva un contenitore di notizie interessanti di ogni genere, molte delle quali



GUIDO RENI
(1575-1642)

San Pietro penitente

Olio su tela, 62,5 x 48 cm

Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti



GUIDO RENI
(1575-1642)

Gesù Bambino addormentato sulla Croce

Olio su tela, 76 x 64,5 cm

Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti



Testa femminile velata

Marmo pario

alt. 18,5 cm

fine IV secolo a.C.

Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti



Lekythos attica
Marmo pentelico
alt. 83 cm
375-350 a.C.
Roma, Fondazione Sorgente Group

erano dedicate al mondo dell'arte, considerato nel suo complesso. Spaziavano, infatti, dai resoconti delle prime rappresentazioni al teatro dell'Opera di Roma, a quelli sui più importanti concorsi letterari, come il Premio Strega e parlavano spesso delle mostre tenute dai pittori in voga di quel periodo, delle presentazioni dei nuovi libri e delle altre iniziative di carattere culturale.

Molta attenzione era dedicata ai due mondi complementari del cinema e del teatro; poiché nel corso della sua carriera professionale Berenice riuscì a incontrare, intervistare e a fare spesso amicizia con numerosi registi e attori in quella felice epoca di queste due forme d'arte, tanto che Alberto Sordi la chiamava con affetto «A' treccetta...»

Intervistò Anna Magnani, Luchino Visconti, Cesare Zavattini e Mauro Bolognini, e attori teatrali, come Eduardo de Filippo. Incontrò pure poeti e letterati, come Eugenio Montale, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini; e le sue interviste più importanti furono poi raccolte in un libro intitolato *Presi al volo*.



1. Berenice ripresa di spalle mentre Sta intervistando Federico Fellini

Molti artisti che vivevano o lavoravano a Roma in quel periodo, si vedevano spesso, prima o dopo cena, nei ristoranti e nei caffè di via Veneto e continuarono a farlo durante l'intero periodo della Dolce Vita, cioè fino alla fine degli anni Cinquanta.

Berenice era sempre presente in quest'ambiente e raccontava al pubblico dei lettori i suoi incontri con quei personaggi famosi e, qualche tempo dopo pubblicò anche la notizia che ormai tutte quelle celebrità avevano smesso di andare a Via Veneto, che nel frattempo era diventata nota in tutto il mondo, grazie al film che gli era stato dedicato nel 1960 da Federico Fellini.

Quella strada, un tempo così esclusiva, era diventata troppo frequentata dalle automobili e dai pedoni, i quali la percorrevano ogni sera in un affollato andirivieni, fino a tarda notte, passando accanto ai tavolini di Doney e del Cafè de Paris disposti lungo i suoi larghi marciapiedi, sempre pieni di gente, lasciando le strade circostanti deserte e silenziose.

Quei "frequentatori famosi" di un tempo avevano perciò deciso di trasferire i loro incontri notturni nei meno affollati e più tranquilli caffè di Rosati e Canova a piazza del Popolo, e Berenice, che si era subito resa conto di questo "epocale cambiamento" lo aveva comunicato ai suoi lettori.

Nella sua rubrica non mancavano altre semplici notizie che fornivano, ad esempio, ai lettori interessati, il nuovo recapito di qualche attore o pittore che aveva cambiato studio o casa insieme a preziose informazioni che sarebbero servite a chi doveva riconsegnare un oggetto o un pacco smarrito al suo legittimo proprietario.

Negli anni successivi, la sua agenda quotidiana *Settevolante* continuò a essere seguita solo dai lettori di *Paese Sera*, poiché *Il Paese* aveva chiuso i battenti nel 1963, ma non venne meno il successo tra i personaggi da lei citati; tanto che Indro Montanelli cercò di accaparrarsi i servizi giornalistici dell'ormai celebre Berenice perché iniziasse lo stesso tipo di rubrica sul nuovo quotidiano milanese *Il Giornale*, che aveva fondato nel 1973, offrendole carta

bianca sugli argomenti che avrebbe trattato. Non le pose, infatti, alcuna condizione di carattere politico, ma sia per i motivi ideologici che qualificavano la Baldini come militante di sinistra, sia per l'assoluta libertà d'espressione di cui godeva presso il quotidiano romano *Paese Sera*, dov'era ormai attiva da parecchi anni, Berenice non volle mai lasciare la sua redazione romana, situata di Via dei Taurini 19.



2. Jolena Baldini in compagnia dell'artista Gian Paolo Berto, suo grande amico, e di Giorgio De Chirico.

Jolena Baldini era stata, perciò, un'intelligente antesignana dello stesso genere di gossip che viene oggi largamente praticato dai social informatici e dai numerosi canali radiofonici e televisivi, ma non sempre con lo stesso livello di correttezza e competenza.

Andò in pensione nel 1985, abbandonando per sempre il *Settevolante* firmato da Berenice, ma questo pseudonimo le restò impresso per tutta la vita. Continuò a collaborare con altre testate di carattere locale o aziendale, come quella ricca di riferimenti cultu-

rali pubblicata dalla banca di Credito Cooperativo di Roma. Di lei ricordiamo, tra l'altro, non solo i libri frutto delle sue esperienze di giornalista, il già citato *Presi al volo*, una biografia di Mauro Bolognini e due libri-intervista, su Giorgio De Chirico e su Anna Magnani, ma anche due romanzi *L'innamorata* del 1965, e *Tevere d'oro* del 1994.

Jolena Baldini aveva avuto due figli maschi: Guido e Jacopo e abitava a Roma a pochi passi di Porta Latina. Trascorreva le sue vacanze estive nel suo borgo natio di Montepiano, con il quale aveva mantenuto un profondo legame affettivo, nella nuova casa che si era fatta costruire nel 1974, stando spesso in compagnia del pittore Gian Paolo Berto (1940-2022), suo devoto amico, il quale era stato allievo e apprezzato collega di Carlo Levi, Renato Guttuso e Giorgio De Chirico.

Fu poi colpita da un ictus nel 2002, che la costrinse a vivere gli anni successivi su una sedia a rotelle, e scomparve a Roma il 3 settembre del 2009, quando aveva ormai raggiunto ottantotto anni². Come aveva stabilito, le sue ceneri furono portate a Montepiano e sparse sui terreni che erano appartenuti ai suoi nonni.

La sua vita così ricca di risultati che qui abbiamo ricordato brevemente, ci induce ad affermare che, benché non avesse mai adoperato nei suoi scritti le parole femminismo o femminista, Berenice/Iolena Baldini era sempre vissuta secondo quei principi e tutto ciò tanto tempo prima che essi si affermassero.

² Pochi mesi dopo la sua scomparsa, il figlio di Berenice, Guido Baldini, pubblicò un suo ricordo sul fascicolo n°4 del 2009 del trimestrale aziendale e culturale edito dal Credito Cooperativo di Roma.

Giuseppe Trois y Barba. Scultore, cospiratore, affarista e quant'altro

ALBERTO CRIELESÌ

a Gregorio

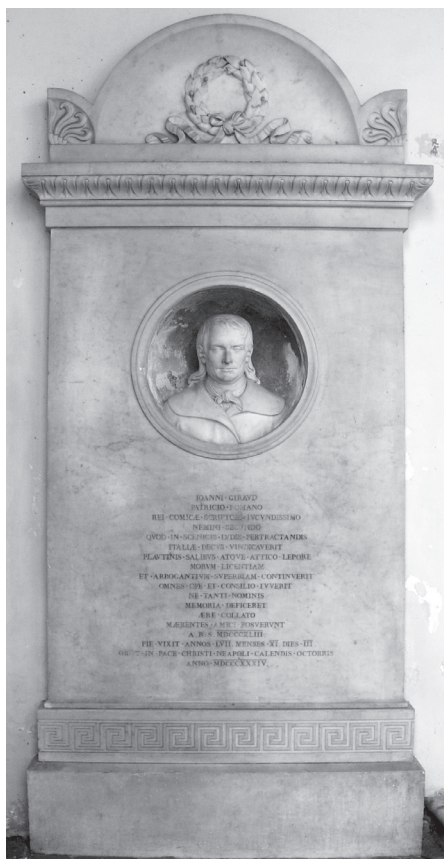
A chi diletta il girovagare per il centro storico di Roma suggerisco una pausa: soffermarsi per un attimo nell'atrio di S. Eustachio a Roma. Rimarrà incuriosito della presenza, in sì breve spazio, di *memorie*, accomunate come in un salotto letterario, d'importanti personalità della Roma ottocentesca. A destra dell'ingresso, noterà quella di Filippo Maria Renazzi, storico dello *Studium Urbis* (1898); del filologo Gian Francesco Cecilia (1787-1839) e, vicino all'edicola con la *Vergine col Bambino*, incorniciata da festosi angioletti in marmo, quella di Michelangelo Mondani, studioso e viaggiatore (1815). A sinistra, invece, il marmo del medico e poeta Filippo Chiappini (1836-1905) sormontato da un ritratto a medaglione, e, in basso, il cenotafio di Giovanni Giraud col busto dello stesso.

Indugio, perdonatemi, su quest'ultimo.

Ebbene, è opera dello scultore Giuseppe Barba, personaggio sbrigliato e pronto a tutte le avventure, e pressoché dimenticato, che, al paro del destinatario del cenotafio, ossia il Giraud, ricalcò un modello di vita fatto di arte, di ribellione e sregolatezza, rasentando, nelle vesti di spigliato uomo d'affari, il limite della legalità delle cose.

È una stele anticheggiante, con un prominente timpano centinato e decorato da una corona lemniscata. Il busto, inserito frontalmente entro una nicchia tonda, ha il volto incorniciato da una zazzera

spiovente, tipica del Conte: «Leon di crine, satiro d'aspetto». Il suo atteggiamento è serio e vagamente stizzoso, come, d'altra parte, si auto-describbe sempre il Giraud: «Riso in volto, estro in mente e fiele in petto». E talmente reale è questo ritratto da far supporre che sia stato ricalcato dalla maschera funeraria del defunto commediografo. Ed anche quel cravattino, un po' scomposto, che in parte fuoriesce dai baveri del pastrano, vuol ricordare il modo nel vestire del Giraud: non molto curato, anzi, negletto.



1. G. BARBA. *Cenotafio di Giovanni Giraud* (1839-1841), marmo, Roma, portico della Basilica di S. Eustachio.

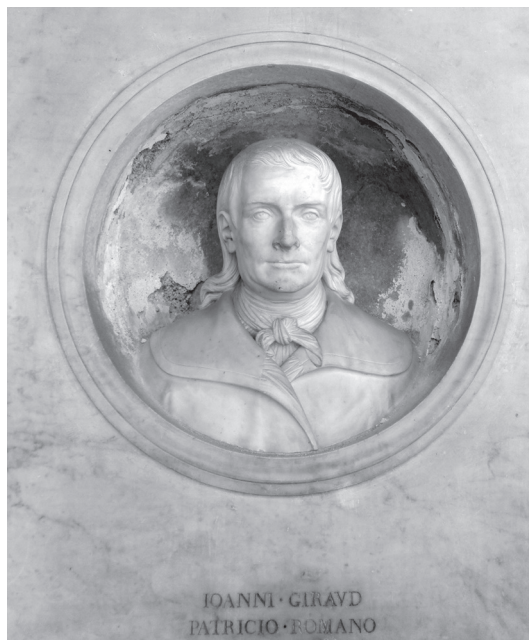
Completa il monumento, l'alto zoccolo con l'altisonante epigrafe in latino¹ redatta dagli amici Giuseppe Vannutelli e Gian Francesco Cecilia, suo "vicino" d'epigrafe, in cui si legge l'elogio al «patrizio romano, piacevolissimo scrittore di commedie 'NEMINI SECVNDO' che con sali plautini e 'ATTICO LEPORE', sferzò la superbia degli arroganti e la rilassatezza dei costumi»².

Suggella l'epigrafe una formula «OBIIT IN PACE CHRISTI» che attesta come il Giraud, dopo una vita alquanto indocile e disinvolta, avesse reso l'anima a Dio munito di tutti i conforti religiosi.

Già, il Giraud: personaggio geniale e dotato di grande ironia, faccia tosta e spirito bizzarro. Nato da una famiglia comitale e divenuto noto e apprezzato a Roma per la sua arte, nel dare ulteriore sfogo al suo spirito libero (troppo angusta e soffocante per lui era l'atmosfera romana), varcò la frontiera dello Stato Pontificio dimorando saltuariamente oltre che nel Regno Italico, anche negli altri Stati. Giraud fu molto franco nel biasimare, ma anche nel celebrare i potenti: incensò, così, le varie Altezze Imperiali e Reali dei Granduchi di Toscana, e, caduto Napoleone, inneggiò a Luigi XVIII, per poi rinnovare l'ossequio al Bonaparte quando, dopo i *Cento Giorni*, questi tornò. E proprio in quell'occasione, a Lione, si racconta un curioso aneddoto. Presentato al Bonaparte, questi si congratulò con lui ripetendo il suo nome con pronuncia francese (Girò) quasi compiacendosi come di una pecorella smarrita tornata all'ovile di madre Francia. «Gira-ud», oppose subito il poeta: «Sta bene, dunque,

¹ «JOANNI GIRAVD / PATRICIO ROMANO / REI COMICAE SCRIPTORI IVCVNDISSIMO / NEMINI SECVNDO / QVOD IN SCENICIS LVDIS PERTRACTANDIS / ITALIAE DECVS VINDICAVERT / PLAVTINIS SALIBVS ATQVE ATTICO LEPORE / MORVM LICENZIA / ET ARROGANTVM SVPERBIAM CONTINVERIT / OMNES OPE ET CONSILIO IVVERIT / NE TANTI NOMINIS / MEMORIA DEFICERET / AERE COLLATO / MAERENTES AMICI POSVERVNT / A.R.S. MDCCCLIII / PIE VIXIT ANNOS LVII MENSES XI DIES III / OBIIT IN PACE CHRISTI NEAPOLI CALENDIS OCTOBRIS / ANNO MDCCCXXXIV».

² L. P. LEMME, *Giovanni Giraud, commediografo e banchiere*, Roma 1999, p. 5.



2. G. BARBA. *Cenotafio di Giovanni Giraud* (1839 - 1841), marmo, Roma, portico della Basilica di S. Eustachio, particolare.

Girò», insistette Napoleone. «Gira-ud», corresse monotonamente il conte, cui l'Imperatore volse, infine, le spalle.

Caduto l'Imperatore, dati i suoi trascorsi filo francesi, si stabilì a Firenze ove tornò a organizzare spettacoli e, sempre nella capitale granducale, iniziò a esercitare l'attività finanziaria, perché, oltre la passione letteraria, Giraud aveva anche l'ancestrale pallino per gli affari, indotto dal demone del lucro e della speculazione: aprì una fabbrica di saponi, commerciò in vini, oli e cereali e, a Firenze, volle ritentare inutilmente le attività finanziarie; anche se continuò invano a inseguire i suoi sogni di ricchezza. Estromesso, solo e abbandonato da tutti, di quest'emarginazione volle vendicarsi con la commedia: *Il Galantuomo per transazione*, rappresentata, però,

postuma. Fu allora che, nel giugno del 1834, si ritirò per una breve parentesi nel suo palazzo in Albano³, per poi rifugiarsi a Napoli dove alloggiò all'Hotel de Russie et Rome, nella strada di S. Lucia.

Mori d'apoplezia «nell'età di cinquantotto anni». Fu sepolto nel Monastero di Santa Teresa degli Scalzi il giorno 1° ottobre 1834 e nessuno più reclamò le sue spoglie. Nel 1841, per ricordarlo, l'ingegnere incisore Giuseppe Girometti ne disegnò, in una bellissima medaglia, un nobilissimo e vivace busto di profilo – cui s'ispirò, di certo, il Barba – con, nel rovescio, la musa Talia. Soltanto nel 1843 i pochissimi amici gli eressero, nel portico di S. Eustachio, questo cenotafio. E, a proposito, anche tramite il monumento, il Giraud volle vendicarsi con una beffa: il 25 settembre 1871 alcune popolane romane che si trovavano nel portico della chiesa cominciarono a gridare al miracolo, avendo visto Giraud che muoveva... un braccio, o forse una spalla, visto che il busto è privo di arti...

GIUSEPPE BARBA

Tuttavia, non è il Giraud, il soggetto di queste note: è Giuseppe Barba, l'autore del cenotafio. Il perché di questo interesse è dovuto al fatto che, nonostante il rinnovato interesse per la scultura italiana di Otto e Novecento, di lui non si conosceva, sin ora, nessun dato anagrafico, ad eccezione che era figlio adottivo dello scultore spagnolo Ramon Barba (1767-1831). Ebbene, fratello di Giuditta (n.1798 ca.) madre del noto pedagogista Ottavio Gigli (1816-1876), Giuseppe era nato a Roma nel 1806 da Caterina Rossi⁴ e Domenico Trois, congiunto di quell'Ascenzo, antiquario in via del

³ Alberto CRIELES, *Il Casino Bartolini Giraud: la casa natia dei pittori Blaas*, in *Le dimore storiche di Albano*, Albano Laziale 2015, vol. I, p. 211.

⁴ Vedi note successive.

Babuino⁵. Ad adottare Giuseppe, insieme alla sorella, fu, dunque, il Barba, che gli lasciò, oltre al cognome (da qui: Josè Trois y Barba o Troyse-Barba), anche i primi rudimenti dell'arte.

All'epoca dell'adozione dei fratelli Troys, lo scultore spagnolo già risiedeva a Roma, ove si era trasferito nel 1797, a sue spese, per un soggiorno di studi, e questo fino al 1801, quando gli fu concessa una pensione dal Re di Spagna, goduta fino al 1808. Dal 1812, Ramon Barba fece parte degli artisti preferiti di Carlo IV e Maria Luisa di Borbone-Parma in esilio, tant'è che lavorò per loro sia nella residenza dell'ex convento dei SS. Alessio e Bonifacio sull'Aventino (1813), sia nel palazzo di villeggiatura di Albano (1816)⁶. Ammesso all'Accademia di S. Luca, come Accademico di merito (1816), rimase un fedelissimo dei Regnanti borbonici, manifestando pure contro Napoleone, tant'è che fu imprigionato insieme alla maggior parte dei suoi colleghi e rinchiuso in Castel Sant'Angelo. Fu sicuramente questa "religiosa" devozione verso la Corona che favorirà le tante opere commissionategli. Di tante, ricordiamo un fastoso retablo in marmo (1816), con la *Vergine in Gloria tra i SS. Alessio e Bonifacio*, destinato all'omonima cappella a Sant'Alessio⁷.

Tornando sui sovrani spagnoli in esilio, il loro soggiorno nella Città Eterna – senza più rivedere la madre patria – si sarebbe protratto fino alla loro morte, avvenuta nel 1819, a distanza di qualche giorno l'uno dall'altro. Quantunque ciò, il Barba rimarrà in Roma, e tornerà sì a Madrid, ma nel 1822. Qui, il 18 marzo del 1831, avvicinandosi l'ora della dipartita da questo mondo, dettò il suo testamento in cui, «vedovo di Maria Matilde Viduesco e senza figli»,

⁵ ASR, Camerlengato, IV, 2956, 19 aprile 1839.

⁶ Alberto CRIELES, *Palazzo Corsini. Dai Borboni di Spagna e di Napoli ai Feoli*, in *Le dimore storiche...*, cit., vol. II, pp. 138-140.

⁷ «Diario di Roma», 1821, n. 23, mercoledì 21 marzo.

designava erede universale il suo figlio adottivo, a Roma, l'allora venticinquenne José Trois y Barba; morirà d'idropisia nella Capitale spagnola il 2 aprile 1831 e sarà sepolto nell'ex cimitero di Puerta de Fuencarral.

L'EREDITÀ DI RAMON BARBA

Con la sua partenza da Roma, lo scultore Ramon aveva lasciato incompiuto e giacente nel suo studio, «posto dietro la tribuna di S. Carlo al Corso», il già citato bassorilievo di Sant'Alessio. E quest'opera – in cui, a dire dell'Hubert, aveva lavorato anche il figlio adottivo, il troppo giovane Giuseppe⁸ – diventerà oggetto di tante e inutili richieste di risarcimento da parte dello stesso Ramon:

ma il giudice decise che gli fossero pagati 50.000 reales e trattenne la opera, una sentenza che doveva suscitare nuovi reclami da parte dello scultore, nel 1826, 1827 e 1830, chiedendo il pagamento di 170.000 reales che, a suo avviso, gli erano dovuti⁹.

Barba morì senza ottenere ciò che voleva¹⁰.

Subentrato nelle proprietà e nei diritti del padre adottivo, anche Giuseppe Troys Barba, non mancò di inviare le sue suppliche, nel 1832 e nel 1833¹¹, indirizzate alla Giunta Testamentaria in cui chiedeva il corrispettivo per quel lavoro mai completato. Un contegno che suscitò lo sdegno dell'allora ambasciatore spagnolo a Roma, Pedro Gómez Labrador, che indirizzò:

⁸ Gérard HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, 1964, p. 428.

⁹ Enrique PARDO CANALJS, *Escultores del siglo XIX...*, p. 93.

¹⁰ *Ibidem*, p. 93.

¹¹ *Ivi*, pp. 92, 93.

al Segretario di Stato una lettera in cui esprimeva il suo parere in un modo tanto sgradevole per Barba quanto per lui stesso, per l'audacia strappata da alcune sue affermazioni¹².

Riguardo al bassorilievo, l'ambasciatore precisava che non era conveniente portarlo in Spagna in quanto:

si trattava di una massa immensa, il cui trasporto sarebbe costato più di detto rilievo, poiché il suo prezzo da Roma a Madrid non scenderebbe da otto a diecimila duros¹³ e, in termini di valore artistico, è inferiore ad altri lavori eseguiti da Barba a Madrid¹⁴.

LA COOPERAZIONE CON GIUSEPPE CHIALLI

Tornando su Giuseppe Trois Barba – che all'epoca (1822) dell'addio di Ramon da Roma aveva sedici anni – divenne, secondo il Tesan,¹⁵ previa raccomandazione dello stesso padre adottivo, allievo dello scultore danese Thorvaldsen. Tuttavia, il suo nome non compare nei tanti documenti giuntici del *Fidia* nordico. Fu, invece, di certo, collaboratore (diciamo: socio in affari) dello scultore tiferinate Giuseppe Chialli (1800-1839), condividendone lo studio in via S. Giacomo 20. Cooperazione che ebbe inizio verso il 1825, quando il Chialli, al rientro dall'esperienza perugina, si dedicò «all'esecuzione di ritratti, statue, monumenti funebri e opere decorative, in gran parte non ultimate e oggi quasi tutte disperse»¹⁶.

¹² Ibidem.

¹³ Moneta d'argento spagnola del valore di 8 reali.

¹⁴ José Luis MELENDERAS GIMENO, *Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrid*, Murcia 1985, p. 252.

¹⁵ Harald TESAN: *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Köln, Weimar og Wien 1998, p. 164.

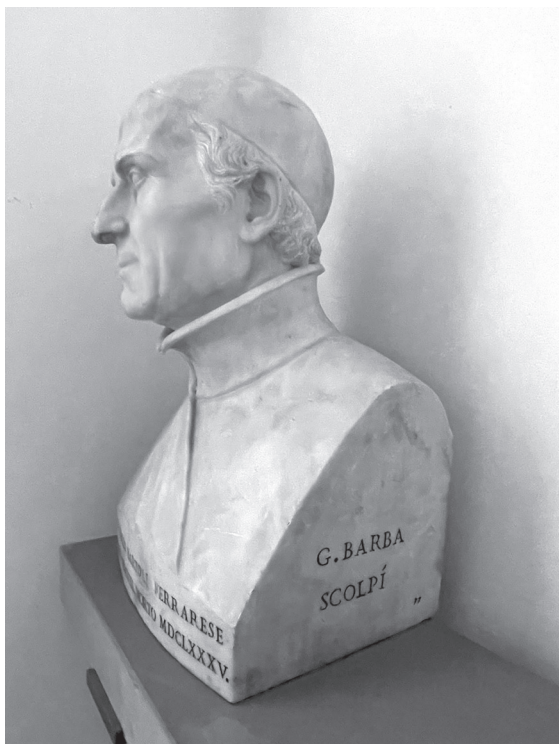
¹⁶ Cfr.: «Giornale scientifico-agrario-letterario-artistico di Perugia», vol. VI (1861).

Ma non mancarono opere affidate esclusivamente al giovane Barba, e questo dal 1830 – se si esclude una *Venere* del 1811¹⁷ con un inverosimile scultore di appena sei anni – quando realizzò l'erma del gesuita Daniello Bartoli, commissionatagli da Carlo Emmanuele Muzzarelli. Lo testimonia il Bianchini che sottolinea la maestria dell'autore:



3. G. BARBA. *Erma di Daniello Bartoli*, marmo. Roma, andito Protomoteca del Campidoglio.

¹⁷ Cfr. «Almanachus Roma», II, 1811, p. 34.



4. *Idem*. Da notare la firma dell'autore.

dico del sig. Giuseppe Barba romano, giovine da sperarne assaissimo. Nulla o poco di più si potrebbe desiderare in quest'erma, se lo troviamo rassomigliante al ritratto che dicono il più verace nella biblioteca del Collegio romano. Inoltre, è condotto di buono stile, ben atteggiato, carnosio: talché ci parve spediante di rammentarlo come lavoro non indegno del P. Bartoli¹⁸.

¹⁸ Antonio BIANCHINI, *Erma del P. Daniello Bartoli, collocato nella Protomoteca del Campidoglio, scolpito da G. Barba Romano*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», 1830, vol. 46 (n. 46), aprile-maggio-giugno, p. 115.

A mettere fine alla cooperazione con il Chialli fu la morte di quest'ultimo, avvenuta a Roma, il 23 dicembre del 1839: con lui si dipartiva un grande artista, anche se lasciava un numero di opere d'arte ultimate alquanto miserello.

I contemporanei – dal Bianchini al Mancini – attribuivano quest'esigua quantità¹⁹ al suo continuo:

“spendersi” per gli amici, dei quali sembra correggesse le composizioni, e allo sfruttamento cui era sottoposto da altri scultori *“specialmente oltramontani”*²⁰.

L'anno dopo la morte, la bottega del Chialli, in via S. Giacomo 20, fu affidata alla gestione del Barba, insieme a ciò che rimaneva:

Resta a documentarne l'attività l'inventario di quanto si trovava - a un anno dalla morte dello scultore - nel suo studio sito in vicolo S. Giacomo, n. 20, affidato alla tutela di Giuseppe Barba, anch'egli scultore²¹.

E il Barba beneficiò sicuramente di «materiale lavorato, semilavorato e rustico» che completò e cedé a terzi come opere sue; è il

¹⁹ Giuseppe BIANCONI, *Giuseppe Chialli e le sue opere scultorie*, in «L'Album, giornale letterario e di belle arti», 1850, vol. 17, p. 241; vedi anche: Antonio BIANCHINI, *Dell'ultimo lavoro e degli studi di Giuseppe Chialli* ..., Roma s.d. (1840?).

²⁰ Cfr.: «Giornale...», cit.; vedi anche: Roma, Archivio Storico Capitolino, *Notaio Ghilardini*, atto 4782, 23 dic. 1840, registrato a Roma il 2 genn. 1841: *Descrizione di oggetti e stigli ad uso di scultura fatta a istanza della signora Maria Chialli* [sorella del Chialli].

²¹ Cfr.: «Giornale...», cit.

caso della *Venere* finita nella collezione del Gigli, come ricorda il Dizionario: «Molti modelli in creta di lui pure ci avanzano, tra gli altri una Psiche posseduta dal sig. Ottavio Gigli di Roma»²².

IL MONUMENTO CALABRINI

Posteriore al 1839, a morte avvenuta del Chialli, è, invece, il suo intervento sul monumento al marchese Vincenzo Calabrini, del quale lo stesso scultore tifernate aveva preparato il bozzetto su incarico (1832) della vedova, Anna Maria Cortesi:

Fra i bozzetti immaginati dal valente scultore [Chialli] piacque sopra ogni altro il cosiddetto *Angelo del Giudizio* da porsi sopra nel sepolcro del Calabrini: pensiero poetico, che a sommo suo onore artefici di nominanza commendarono altamente, e non hanno sdegnato farne oggetto di belle imitazioni nell'opere loro²³.

Ma la versione definitiva, dicevamo, fu realizzata in seguito dai suoi collaboratori, per cui:

per la sua lagrimata partita dal mondo furono presi a continuare dai suoi amici Pietro Galli e Giuseppe Barba, i quali non potevan dare maggior segno di caldo assetto al defunto²⁴.

E fu sicuramente con l'intervento del Barba, che *L'Angelo del Giudizio* venne sostituito con *L'Agricoltura*, che già il Chialli aveva

²² *Dizionario biografico universale contenente le notizie più...*, Volume 1, voce Chialli, pp. 1027-1028. vol. I, 1840.

²³ Gaetano SORGATO, *Memorie funebri antiche e recenti*, vol. 3, Padova 1857, pp. 230, 231.

²⁴ *Dizionario biografico universale...* cit. p. 1028.



5. G. BARBA – G. CHIALLI (attrib.), *Sepolcro del marchese Vincenzo Calabrine* (post 1839), marmo, Civitavecchia, chiesa di S. Giovanni Battista. Foto su concessione del Ministero della Cultura - Vittoriano e Palazzo Venezia, Neg. Sop. 43506.2.

stimata «più analoga a denotare la virtù che precipuamente distinse il defunto».

E così può ancora vedersi nella chiesa di San Giovanni Battista a Civitavecchia.

LE COMMISSIONI TORLONIA E CHIAVERI

Tra le opere più importanti affidate al Barba, o, se vogliamo, alla sua bottega, non dobbiamo dimenticare il monumento funebre al duca Giovanni Torlonia. Commissionato dai figli allo scultore Luigi Mainoni²⁵ e destinato a San Pantaleo, fu realizzato, in seguito, in San Giovanni in Laterano, nella cappella Torlonia, divenendo un «bel concorso di svariati scarpelli l'uno a correzione dell'altro»²⁶. Già, perché il Mainoni, scappando per debiti, e «lasciando in balia degli stessi creditori la casa e lo Studio»²⁷, del completamento del monumento ne divenne titolare lo stesso Barba, come attesta, con disappunto, il biografo del Tenerani, il Raggi:

Difatti rammenterà il lettore che, parlando del monumento al padre dei Torlonia, abbiamo detto come, fuggitosi il Mainoni, e lasciata l'opera incompiuta, venisse questa affidata ad un Giuseppe Barba poco noto per l'Arte, molto per disonestà²⁸.

²⁵ Barbara STEIDL, *Una committenza Torlonia, la cappella Torlonia a. S. Giovanni in Laterano*, in Patrick KRAGELUND - Thorvaldsen. *L'ambiente, l'influsso, il mito*, a cura di Mogens NYKJAER, Roma 1991, vol. 18, p. 82. Vedi pure: *Giornale degli architetti*, 1846-47, p. 7.

²⁶ *Delle sculture del commendator Pietro Tenerani* (CS) in «Rivista Contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura...», 1857, vol. 9, p. 280.

²⁷ Oreste RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Firenze 1880, pp. 166-67.

²⁸ Ivi, p. 216.

Per la verità, secondo una prassi divenuta abituale nel laboratorio di via S. Giacomo, più che il Barba, protagonista dell'opera pare che sia stato, maggiormente il Chialli:

Il Torlonia si mostrava [...] inclinato di affidare l'opera così lasciata interrotta dal Mainoni a qualche scultorello e farla compiere alla mercantile, non lasciandosi ispirare né dall'amor dell'arte né dalla perfezione.

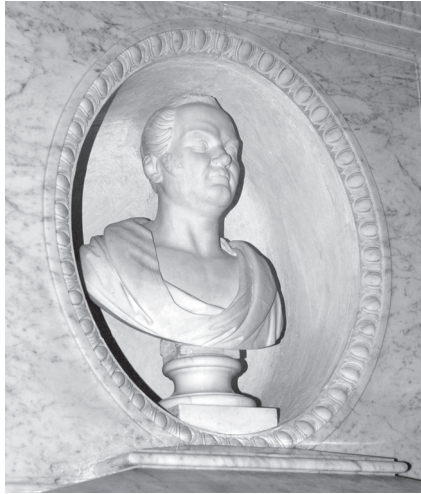
E così fu; gli venne proposto un Giuseppe Barba che dicevasi scultore, ma più noto per corruttela di costumi e per disonestà che non per valore che non aveva punto nella scultura. Pure il monumento andò innanzi a suo nome, ma per buona fortuna non vi mise egli le mani ch'è chiamò a lavorarvi, consentente il Principe, un valentissimo giovane, Giuseppe Chialli da Città di Castello²⁹.

L'incarico, che era stato affidato ufficialmente al Barba dai Torlonia nel 1835, prevedeva correzioni al monumento iniziato dal Mainoni; senonché il gran numero di studi e bozzetti inventariati dimostrerebbero, invece, che il Chialli stesse mettendo mano all'intera composizione e non a semplici modificazioni, e che al Barba toccarono alcuni ritocchi e varianti.

Sempre nell'ambito delle commissioni Torlonia, del 1837, è la tomba di Luigi Chiaveri, figliastro del Duca, commissionata per la chiesa dei Riformati in Castel Gandolfo da Agostino Chiaveri fratello del defunto. Qui, se autore del progetto architettonico fu sicuramente Quintiliano Raimondi³⁰, il busto del defunto e la lunetta trovano la paternità proprio nel Barba o nel suo laboratorio con il Chialli.

²⁹ Ivi. p. 166.

³⁰ Vedi: «L'Album, giornale letterario e di belle arti», 5 (1838). n. 19, 14 luglio, pp. 145 -146.



6. G. BARBA – Q. RAIMONDI, (1837), *Tomba di Luigi Chiaveri*, particolare, *Ritratto di Luigi Chiaveri*, marmo, Castel Gandolfo, chiesa di S. Francesco di Assisi.

IL MONUMENTO A GIOVANNI GIRAUD

Del 1839-1843 è il già citato monumento a Giovanni Giraud, ordinato, come accennato, da una commissione presieduta dal principe Borghese di cui facevano parte amici e sottoscrittori per la ristampa dell'opera letteraria del defunto commediografo, e l'erezione del suo monumento. Questa, avendo preso in esame i vari disegni presentati, prescelse quello del Barba «fortunato giovane»:

di cui fu scelto il disegno, e giudicato abilissimo per lavori eseguiti e stimati dai più reputati maestri in quest'arte. Fortunato giovane che potrà far presente ai posteri l'immagine d'un tanto letterato, e insieme il suo nome con questo perpetuare (O.G.)³¹.

³¹ *Monumento sepolcrale al conte Gio. Giraud* in «La Pallade, giornale

IL SEPOLCRO GUICCIOLI

Del 1843 è il deposito nella chiesa di San Domenico di Ravenna di Alessandro Guiccioli, scolpito dal Barba nel 1843 ma innalzato solo nel 1885³². Il destinatario è alquanto conosciuto per essere stato il marito – a cinquantasette anni, due volte vedovo e padre di sette figli – di Teresa Gamba, l'amante del Byron³³, da lui sposata all'età di diciotto anni (1818). Riguardo al monumento funebre, nel restaurare la chiesa ravennate, dopo i danni della guerra, fu smontato e trasportato a Monteleone, già feudo dei Guiccioli, piccola frazione del Comune di Roncofreddo. Ora di questo monumento, che si componeva anche di un ritratto a busto del Guiccioli, rimane soltanto la cimasa, accantonata nel giardino del castello.



7. G. BARBA *Sepolcro Guiccioli*, cimasa, marmo, castello di Monteleone, (Roncofreddo).

IL GRUPPO SCULTOREO DI GIUSEPPE E LA MOGLIE DI PUTIFARRE

Degli anni antecedenti al 1845 è il «gruppo marmoreo del Giuseppe Ebreo allogatogli dal signor Marchese [Filippo] Ala

di belle arti», 1, (1839), n. 30, 7 settembre, p. 240; cfr. pure: *Notizie d'Opere di Belle Arti, Monumento sepolcrale al Conte Gio. Giraud* in «Il Tiberino foglio ebdomadale artistico», 5 (1839), n. 48, 28 settembre, p. 192.

³² Corrado RICCI, *Guida di Ravenna*, Bologna 1904, p. 110.

³³ Maria BORGESE – Maria Pia FRESCHI, *L'appassionata di Byron, con le lettere inedite fra Lord Byron e la contessa Guiccioli*, Milano 1949, p. 432.

Ponzoni (sic) di Milano»³⁴ il quale sarà fonte dell'ennesima e logorante diatriba legale³⁵ che percorse tutti i gradi di giudizio, fin alla Sacra Rota. L'opera in questione era stata commissionata già prima del 1839 al Chialli. Sennonché:

Morto lo scultore Chialli, cui erasi ordinato dal Marchese Filippo Ala-Ponsoni un gruppo in marmo rappresentante Giuseppe che fugge dalle mani dell'impudica moglie di Putifarre, venne commesso il lavoro all'altro scultore Giuseppe Troyse-Barba, senza però che se ne stabilisse il prezzo. Questi si pose tosto ad eseguire la datagli commissione; e fatto un nuovo bozzetto e incominciato il modello del gruppo, ricevè dal marchese Filippo, per mezzo d'un Baldini, il pagamento della prima rata del prezzo in sc.1000. Trovandosi, in seguito, presso a compire il lavoro, dimandò al suo committente il pagamento della seconda rata; quando se la vide negare, significandogli inoltre dall'Ala Ponsoni ch'egli avea dato opera a cosa che non gli era stata commessa.

Il Troyse ricorse ai Tribunali, onde ottenere ragione; la quale in prima accordata in A.C. e di poi dalla Sacra Rota³⁶.

IL MONUMENTO AD ANNA MARIA SCHULTHEISS TORLONIA (M. 1840)

Commissionata, in origine, al Tenerani, per la cappella Torlonia al Laterano, dal figlio don Alessandro³⁷, l'opera (ancora completamente da realizzare), dopo la rinuncia dello scultore toranese, fu

³⁴ «Diario di Roma», 2 (1845), n. 2, giovedì 9 gennaio; *Notizie del giorno*, p. 7.

³⁵ Archivio Cremona, b. 664, *Milano, Miscellanea Scaffale 9*, Vol. 13, n. 43.

³⁶ Luigi CERROTTI, «L'astrea giornale teorico pratico di giurisprudenza con varietà ed annunzi» 1 (1847), pp. 271-72.

³⁷ «Diario di Roma».... cit. p.7.



8. G. BARBA – Q. RAIMONDI, (1837), *Tomba di Luigi Chiaveri*, particolare, lunetta con la Vergine ed il Bambino, tra i Santi Luigi Gonzaga e Francesco di Assisi, marmo, Castel Gandolfo, chiesa di S. Francesco di Assisi.

affidata nel 1845 al Barba, definito dal Raggi «intrigante artista da dozzina». Per la verità, già prima della rinuncia del Tenerani, il Barba anelava, anzi bramava a quest'incarico, tant'è che:

questi, mentre il Tenerani era assente, si recò nello Studio di lui per osservare il bozzetto del monumento a donna Anna Maria, frattanto che insinuavasi con raggiri presso del Torlonia per togliere al Tenerani la commissione ed averla egli il Barba³⁸.

In *pendant* con quello del marito, il monumento è composto, maggiormente, dalla statua della Duchessa, con ai lati del piedistallo, le statue allegoriche della *Benignità*, a sinistra, ed un *Genio della Storia*, a destra, coronato di alloro. Il bassorilievo sullo zoccolo rappresenta una *Opera di beneficenza di Anna Maria*, probabilmente, la donazione di un convento a suore francescane.

La scultura di Anna Maria Torlonia fu terminata nel 1849 e per molti fu erroneamente ritenuta opera del Galli. Ma l'iscrizione sul basamento della statua, in basso a destra, smentisce

³⁸ Oreste RAGGI, *Della vita ...* cit. p. 216.

l'attribuzione rivelandoci il nome del vero artefice «G. TROYSE BARBA F. 1849»³⁹:

qui l'argomento m'invita a toccare degli altri due depositi Lateranesi che l'autore dell'articolo dice essere lavori del Galli, altro insigni scultore in Roma. Signor no. Nel plinto, dove posa la statua della duchessa Torlonia e che sta sull'alto del monumento è scritto: G. Troyse Barba 1849. [...] Del Galli adunque non sono i mausolei, ma egli fece bensì nei peducci della cappella i quattro Evangelisti, e i quindici misteri del Rosario, nelle due volte a botte che fiancheggiano la cupola della cappella, oltre un bassorilievo di Cristo messo nel sepolcro che si vede in sagrestia⁴⁰.

IL SATIRO GIACENTE

Conclude questa breve lista, che non ha certo la pretesa di tracciare un esauriente catalogo delle opere del Barba, una scultura rappresentante un *Satiro giacente* – forse lo stesso per il Torlonia lasciato incompiuto dal Chialli – «firmato e datato nel 1849 che si trova nella Biblioteca di Lòdz»⁴¹, ossia nella Biblioteca dei Conti Baworowski di Leopoli, ora Biblioteca dell'Accademia Ucraina delle Scienze. Opera che, vista pure l'attuale situazione del Paese, ci è difficile ubicare con precisione.

³⁹ Cfr. Alberto RICCOBONI, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, Roma 1942, p. 381.

⁴⁰ «Rivista contemporanea: filosofia, storia, scienze, letteratura»...cit. p. 280.

⁴¹ Maria Sofia LILLI, *Aspetti dell'arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma 1991, pp. 46-47; cfr. Ulrich THIEME – Felix BECKER, *Allgemeines lexicon der bildenden künstler...*, vol. II, p. 459.



9. Federico DE MADRAZO Y KUNTZ, *Ritratto di Beatrice Barba y Troyse*, (1842), Mercato antiquario, già in casa Barba poi nella collezione Gigli, Firenze.

LA REPUBBLICA ROMANA E L'ESILIO

Ai barlumi dei moti rivoluzionari, nel dicembre del 1847, il Barba si arruolò nella neonata Guardia Civica, ricoprendo il grado di Capitano⁴². Fu una svolta drastica della sua vita che avrà per conseguenza l'abbandono dell'arte scultorea da lì a qualche anno. E il 16 novembre del 1848, giorno successivo all'accoltellamento a morte di Pellegrino Rossi, quando un suo parigrado, Filippo Cagiati, lo menziona nelle vesti di comandante del IV battaglione Campo Marzio (quello di Ciceruacchio e del pittore Caffi), intento ad unirsi, per le proteste contro Pio IX, alle truppe dei Carabinieri e marciare in direzione del Quirinale:

Vidi avanzarsi una compagnia di carabinieri comandati dal colonnello Calderai, mentre dalla parte di Fontana di Trevi avanzavasi pure

⁴² «La Pallade, giornale quotidiano», 1847, n. 134, 31 dicembre.

una compagnia di guardie civiche del IV battaglione Campo Marzio, avente alla testa il capitano Giuseppe Barba-Troysen, romano⁴³.

Con la proclamazione della Repubblica Romana (9 febbraio 1849), e tramutata la Guardia Civica in Guardia Nazionale, il Barba, di quest'ultima, ne percorse tutta la carriera; così, da capitano, divenne maggiore, fino al grado di colonnello.

Grande sostenitore delle idee politiche del nipote Ottavio Gigli, fu uno degli scrutinatori nelle elezioni del gennaio del 1849. Ma, proprio in queste votazioni non mancò di mostrare la sua indole levantina:

È impossibile narrare gl'imbrogli e le trappole usate negli scrutini per ottenere la maggioranza. Noi ci contenteremo narrare un fatto solo. Giuseppe Barba Troyse, cognato (sic) di Ottavio Gigli, era scrutatore, e nel prender le Schede, chiamava dei nomi, ma aggiungendo sempre Gigli e Barba⁴⁴.

Ed entrando nel dettaglio:

fu osservato da molti e specialmente dai squittinatori presenti della sala che il nome di Giuseppe Barba ed Ottavio Gigli venivano chiamati in quasi tutte le schede che si aprivano, e quantunque in realtà i suddetti due nomi esistevano in moltissime di queste, pure si rilevò che il Barba, il quale dal mezzo giorno fino alla chiusura ne faceva lettura, in una delle tavole, chiamasse i due nomi in questione più volte di quello che si doveva⁴⁵.

⁴³ David SILVAGNI, *La Corte pontificia e la Società romana, nei secoli XVIII e XIX*, vol. III, Napoli 1967, p. 481.

⁴⁴ Luigi LANCELLOTTI, *Diario della rivoluzione di Roma dal 1 Novembre 1848 al 31 Luglio 1849*, Napoli 1862, p. 72.

⁴⁵ David ARMANDO, *Costruire la sovranità popolare. Le commissioni municipali romane e le elezioni per la Costituente del 1849*, in «Laboratorio dell'ISPF», IX, 2012, 1/2, p. 149.



10. G. BARBA – G. CHIALLI, *Monumento funebre* (1835) al duca Giovanni Torlonia, Cappella Torlonia, Basilica S. Giovanni in Laterano.

Interrogato, Barba respinse le accuse mosse nei suoi confronti, lasciando però «l'animo de' suoi Colleghi molto inquieto e poco persuaso sul di lui conto». Lo spoglio si concluderà la sera del 22: a Gigli e Barba furono attribuiti 3.348 e 3.243 voti, rispettivamente.

Fu in quell'anno 1849 che, stretta Roma nell'assedio delle truppe francesi, il Barba trovò, persino, il tempo di portare a termine la statua della duchessa Torlonia imprimendole sul basamento, a mo' di un suggello, data e firma. Fu un tentativo di tornare nella "normalità" dopo l'entrata delle truppe francesi in Roma? Forse.

Di certo, fu l'ultimo colpo di scalpello, perché «lo scultore ed ex-Colonnello», il 26 agosto dell'anno successivo, fu costretto a lasciare, suo malgrado, sia il vecchio studio, sia la residenza in via Capo le Case nn. 71-79, e a «sparire da Roma»:

Giuseppe Barba, scultore, già ufficiale civico, caldo repubblicano, essendosi compromesso bastantemente, all'entrata dei francesi spari da Roma ed il suo nepote Ottavio Gigli, già redattore dell'Artigianello, divenuto poscia demagogo, assicurava che trovavasi a Genova. Però per ordine espresso del Ministero dell'Interno e di polizia, nella mattina del 23 gli agenti di polizia si recarono a Via Felice n. 121 in casa del Gigli stesso per cercare il Barba colà rifugiato. In casa del Gigli trovasi alloggiato il colonnello francese Blanchart comandante il 36. [...]. Gli agenti di polizia osservarono nella contigua stanza altro letto che si vedeva di recente lasciato, e benché convinti che il Barba fosse nella camera del colonnello, pure non osarono entrare. Intanto fu carcerato Ottavio Gigli, cui fra le altre cose fu trovata una corrispondenza segreta⁴⁶.

⁴⁶ Nicola RONCALLI, *Cronaca di Roma 1844-1870*, a cura di Maria Luisa TREBILIANI – Anna Franca TEMPESTOSO, Roma 1972, vol. II (1848-1851), p. 282.

Nel 1851, enumerato tra i più accaniti cospiratori contro il Papato, il suo nome figura tra le «persone obbligate a partire dallo Stato Pontificio ed alle quali non è dato il farvi ritorno».

Trovò asilo a La Spezia, ove si era rifugiata una moltitudine di esiliati politici. E, nella cittadina ligure, il Barba si occupò di trasporto ferroviario: del 1862 è suo il progetto per la ferrovia Parma-La Spezia; quindi, fu titolare, con privativa di 15 anni, di una cava di sabbia (ossido di manganese) nel comune di Rocchetta (Calice). Successivamente il «19 settembre 1866 Giuseppe Troyse - Barba di Roma, sperimentato affarista» - come fu definito nella zona:

fece domanda al Comune di Carrara per ottenere la concessione di costruzione di una ferrovia per il trasporto del marmo [dalle Cave al mare].

Successivamente, si trasferì a Firenze, ove «con sospetto» morì, il 20 novembre 1870, nella sua casa di piazza dell'Indipendenza n. 5. Fu tumulato a San Miniato, «nel quadrato 29, cella 2714» (non più esistente). Sua moglie, Carmina Crespo de Villa y Vico, lo aveva preceduto nel 1866.

Questo è l'infelice epilogo del Barba, su cui, ironia del destino, al momento della morte (a due mesi precisi dalla «presa di Porta Pia») pendeva ancora il divieto di rientrare nella sua Roma.

Lasciava nei marasmi dell'ennesima causa giudiziaria i quattro figli: Giulia (1830-1899); Edoardo (1833-1885); Beatrice (1840-1894); ed Emilia.

Quest'ultima, inabile per infermità mentale, fu costretta a intentare...(anche lei) una causa contro il fratello e le sorelle, accusandoli di essere:

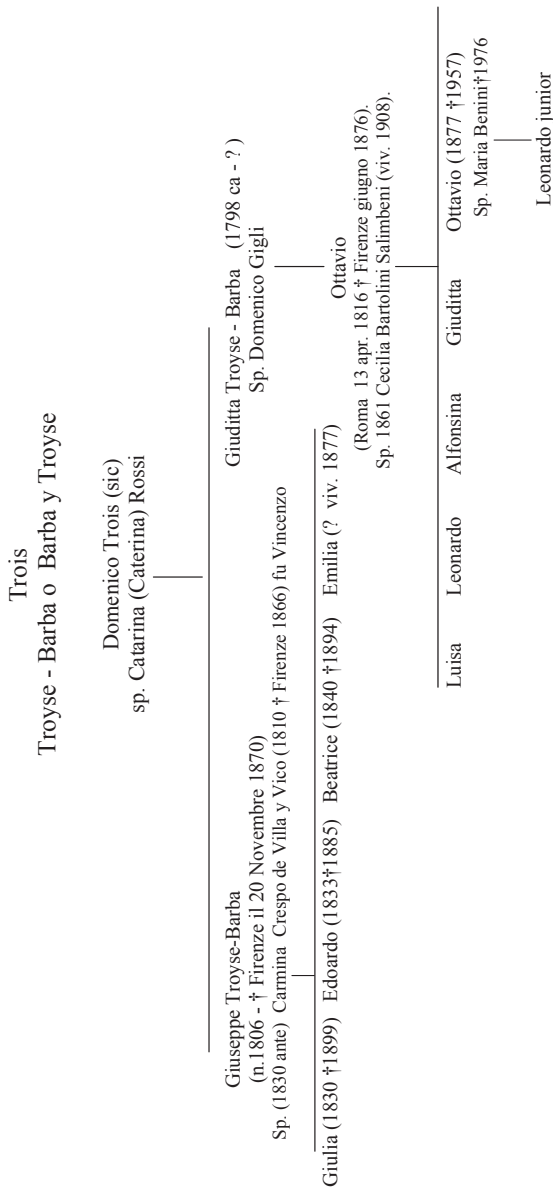
stata abbandonata a sé stessa nella più straziante miseria; e che la sorella Beatrice le carpi, o, come dicono i capitoli, le surrepi, la procura generale del 1873, valendosene ampiamente col vendere, cedere, esigere e disporre delle cose dell'eredità paterna e materna⁴⁷.



11. Elmo della Guardia Civica, Quarto Battaglione Campo Marzio, analogo a quello del Barba, collezione privata.

⁴⁷ «Annali della giurisprudenza italiana: raccolta generale delle decisioni delle Corti di cassazione»..., vol. XI, 1877, p. 57.

GENEALOGIA DELLA FAMIGLIA TROYSE - BARBA





Giuseppe Valadier architetto teatrale

ELISA DEBENEDETTI

Il restauro del teatro Valle curato dalla Sovrintendenza Capitolina, con la consulenza di Giovanni Carbonara (la cui perdita recente non finiamo di rimpiangere) e la relativa mostra programmata all'Argentina dal Teatro di Roma, con la consulenza di Giovanni Carbonara (la cui perdita recente non finiamo di rimpiangere), ci invitano a riparlare del grande architetto Giuseppe Valadier e della sua passione per il teatro: passione che lo accomuna al suo maestro Carlo Marchionni. Con il quale (e apro una parentesi che non mi pare trascurabile) ha in comune il merito di essere autore di tre Taccuini, di cui si segnala soprattutto l'importanza del terzo, risalente al 1832, e consistente in "ricordi" delle opere eseguite, con date omesse nelle didascalie o a volte falsate nella memoria. Qui Valadier, ormai vecchio, riflette sulle cose da lui compiute nel passato, dandoci nelle scritte delle spiegazioni, relative a volte alle scelte definitive già operate, scelte che hanno anche comportato dei notevoli problemi tecnici di realizzazione. I tre Taccuini di Marchionni contengono invece progetti relativi a importanti dimore patrizie marchigiane e romane, fra cui Villa Albani Torlonia¹.

¹ I tre *Taccuini Torlonia*, custoditi presso l'omonima Fondazione, sono databili fra il 1763 e il 1778. I tre *Taccuini* di Giuseppe Valadier, in deposito presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II risalgono, il primo, a fra il 1773 e il 1775; il secondo, a fra il 1799 e il 1806; il terzo al 1832. Per i disegni di Valadier si veda la nota 11, quelli di Marchionni sono invece in fase di pubblicazione da parte di chi scrive nei tipi Electa Mondadori: dalla medesima sono stati già studiati alcuni dei disegni relativi al teatro Argentina, (Elisa DEBENEDETTI, *Il Teatro Argentina e i disegni di Carlo Marchionni*, in: «Studi sul Settecento Romano», 36 (2020), (N. mon.:

Ma soffermiamoci soprattutto sull'opera teatrale di Giuseppe, figlio del grande orafo Luigi e padre di Luigi Maria, suo aiuto.

Dal 1768 la famiglia Valadier si era trasferita da piazza di San Luigi dei Francesi in via del Babuino 89 e, strana coincidenza, proprio dove era l'ingresso dell'Alibert². E la prima opera teatrale del Nostro è consistita appunto nel porre in salvo detto teatro: accortosi del pericolo in cui esso versava, intervenne riducendo a stabile muratura il passaggio di legno che, dalla casa limitrofa dove abitava, conduceva all'Alibert.

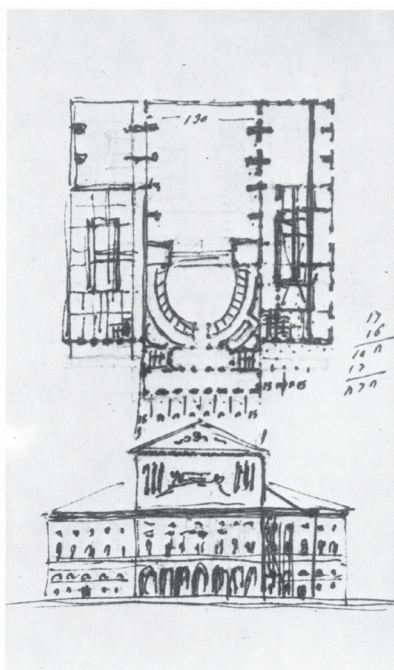
Il suo primo interesse per i teatri si rivelò al momento del restauro del Tordinona (divenuto Apollo al termine di un rifacimento nel 1795), in collaborazione con Filippo Mochi, restauro iniziato nel dicembre 1808 e proseguito l'anno successivo per incarico di Joseph Marie de Gerando, uno dei membri della Consulta Straordinaria di Roma. Si tratta di un celeberrimo teatro ubicato sulla sponda del Tevere opposta a Castel Sant'Angelo, mentre uno dei suoi lati dava direttamente nelle acque del fiume³.

Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti I, a cura di Ead, pp. 209-22, e a Villa Albani, (cfr.: EAD, *Villa Albani nei Taccuini Torlonia*, ivi, 37 (2021), (N. mon.: *Cardinal Alessandro Albani Collezionismo, diplomazie e mercato nell'Europa del Grand Tour* a cura di Clare HORNSBY Mario BEVILACQUA, pp. 261-275.

² Il Teatro, commissionato da Antonio d'Alibert nel 1718 a Francesco Galli Bibiena, fu restaurato da Ferdinando Fuga agli inizi degli anni Trenta del Settecento e denominato delle Dame nel 1732. Scomparve nel 1863. Si veda A. GONZALEZ PALACIOS, *Giuseppe Valadier nella bottega di via del Babuino*, in *Valadier. L'album dei disegni del Museo Napoleonico*, catalogo della mostra (Museo Napoleonico, dicembre 2014-maggio 2015), Roma 2015, pp. 34-38 e note pp.41-42.

³ Per una breve e concisa ricapitolazione dell'opera dell'Architetto, si rimanda, tra i vari contributi che lo riguardano da parte di chi scrive, a E. DEBENEDETTI, *Giuseppe Valadier*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Accademia Nazionale di San Luca, aprile-maggio 2007), a cura di Angela CIPRIANI – Gian Paolo CONSOLI – S. Pasquali, Roma 2007, pp.476-481.

Uno degli episodi più importanti e meno noti è che nel 1811 l'architetto Scipione Perosini ideò un progetto di Palazzo Imperiale per accogliere a Roma Napoleone Bonaparte: questo prevedeva un vasto complesso che avrebbe dovuto sorgere sull'area che da piazza Venezia si estendeva fino a piazza del Gesù, opportunamente regolarizzato fino al Colosseo, comportando la demolizione del Campidoglio e di buona parte del Foro Romano. Vari disegni valadieriani si riferiscono a questo progetto, fra cui quello della demolizione di una parte di palazzo Venezia per ingrandire la piazza, dove gli verrà per l'appunto ordinata, il 1° marzo 1814, la costruzione di un teatro: il disegno della pianta e del prospetto del quale, conservato presso la Collezione Lanciani (fig.1), si richiama alle tavole



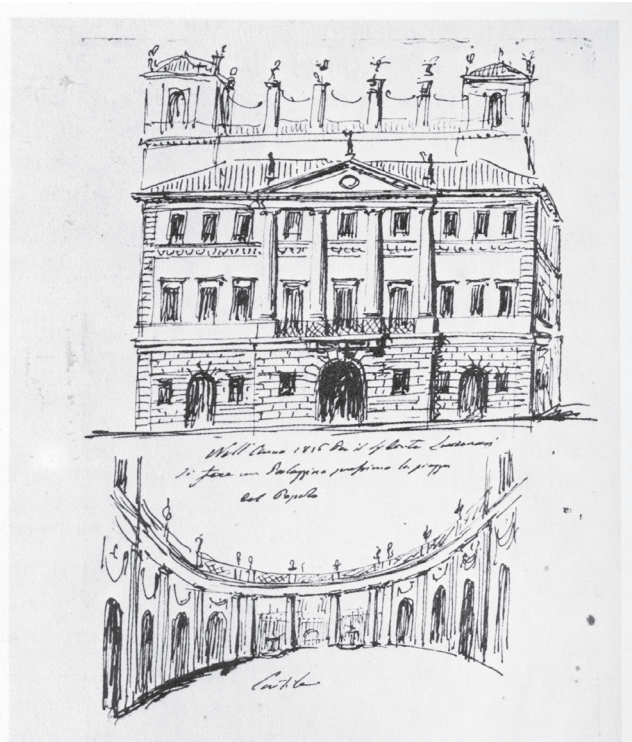
1. Giuseppe VALADIER, *Pianta e prospetto di un Teatro*. Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte (=BiASA), Roma VI.100, vol. II, n. 35. Inchiostro bruno su carta bianca macchiata.

XX e XXI dei *Progetti architettonici per ogni specie di fabbrica*, del 1807. La facciata può essere stilisticamente avvicinata a Palladio: il piano inferiore deriva da modelli antichi, mentre la parte alta centrale culmina a frontone, con schizzi o iscrizioni nella zona sottostante e raccordi con le ali laterali; è possibile un avvicinamento, per quanto alla lontana, con il più tardo prospetto dell'Argentina di Gerolamo Theodoli, del 1826. Va sottolineato però come l'intero piano venne poi scartato perché troppo dispendioso, e quindi anche il progetto di teatro era destinato a rimanere sulla carta.

Nel 1812 Valadier aveva ricevuto dal Consiglio d'Arte la delibera di esecuzione e il preventivo delle opere che si sarebbero dovute realizzare alla Cancelleria per adattarla a tribunale della Corte Imperiale, mentre la chiesa di San Lorenzo in Damaso avrebbe dovuto trasformarsi in Camera d'accusa. I lavori ebbero inizio nel 1818 e furono di breve durata, tanto che nel 1819 il tutto ritornò nell'assetto precedente; anche se purtroppo da tempo non esisteva più il celebre teatro juvarriano fatto costruire da Pietro Ottoboni (1667-1740) agli inizi del Settecento e distrutto alla morte del Cardinale.

Ed è solo nel 1821 che Valadier inizia a occuparsi della vera e propria ricostruzione del teatro Valle, la cui facciata presenta analogie stilistiche con il contemporaneo palazzetto Lucernari in piazza del Popolo, verso il Babuino, come si può notare in un altro foglio conservato ugualmente presso la Lanciani (fig. 2): ove compare un ordine gigante ionico e uno schema tripartito che accentua il centro, sormontato da un timpano poi demolito per effettuare l'attuale sopraelevazione⁴. Il Valle in particolare, riprodotto nelle *Opere di Architettura e di ornato* (I volume, unico uscito, 1833), è legato all'episodio «della ruina del secondo arcone di palco scenico e sui danni da questa prodotti»; all'incidente occorsogli è dedicata dal

⁴ Per questi disegni si rinvia al contributo di chi scrive, *Giuseppe Valadier e la genesi di Piazza del Popolo*, in «Ananke», n.s., 87(2019), pp. 35-40.



2. Giuseppe VALADIER, *Palazzo Lucernari a via del Babuino*. Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II (=BNC), ms. VE 408 (*Taccuino III*), f. 55. Inchiostro bruno.

Valadier la dissertazione *Sulla improvvisa caduta di un arco nel palco scenico del Teatro Valle in Roma*, senza data e senza editore.

Fin dal 1802 il nostro architetto aveva preventivato l'opera di copertura dell'anfiteatro di Corea (il nome è legato a quello del marchese portoghese Benedetto Correa de Sylva, che aveva acquistato l'area nella prima metà del secolo), anfiteatro consistente in una fabbrica circolare edificata nel 1780 sui resti del Mausoleo di Augusto. Nel 1815 il progetto di un velario di copertura risulta concluso, come appare in un disegno di apparato festivo in collabora-

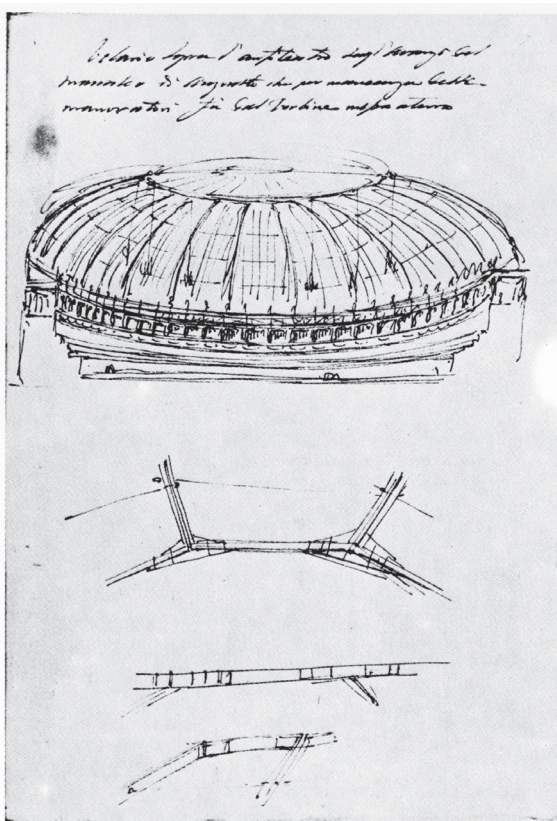
zione con Giuseppe Camporese (fig.3)⁵, e nell'aprile del 1819, in occasione dei festeggiamenti di Francesco I imperatore d'Austria, dove era previsto anche l'incendio di una girandola, esso fu messo in opera. Senonché era destinato a crollare nel 1825⁶: infatti, non essendo posto su un'armatura in ferro retta da catene infisse al muro, fu messo a terra da un turbine di vento; e questo «per mancanza di alcuni manovratori e avarizia dell'impresario Giovanni Paterni, che non permise che la copertura fosse in ferro, ma la volle mista a legno». ⁷ Tale episodio, che si inserisce tra un apparato fittile e una trovata ingegneristica e che amareggiò molto l'autore in quel momento malato, permette di riconnettere ancora una volta la sua opera a quella del Marchionni, le cui decorative architetture effimere hanno certamente esercitato sul Valadier grande influenza, anche se le numerose prove del suo maestro che si susseguirono negli anni in questo campo non sono ancora state messe sufficientemente in luce. Il Corea, trasformato in Politeama Umberto I nel 1870 e divenuto Augusteo nel 1901, fu demolito nel 1934 per ottenere l'isolamento della Mole di Augusto.

Infine, nel 1830, Valadier rinnovò il Teatro Apollo, per Alessandro Torlonia che lo aveva acquistato nel 1820, teatro dove, come abbiamo visto, aveva già operato un ventennio prima. Tale intervento si può considerare l'ultima opera teatrale dell'architetto, ed

⁵ Il 1802 corrisponde all'anno in cui il Mausoleo di Augusto venne acquistato dalla Camera Apostolica. Vale la pena ricordare come l'album di disegni di G. Camporese e G. Valadier per i festeggiamenti in onore degli Asburgo (ora conservato presso l'Accademia Americana) contenga alle tavole 4 e 7 gli interventi di copertura e decorazione dell'anfiteatro sul Mausoleo di Augusto e il progetto di decorazione per il teatro d'Alibert: si veda O. ROSSI PINELLI, *L'Apparato come progetto urbano*, in «Quaderni sul Neoclassico» 3 (1975), pp. 97-109 e figg.27 e 28, pagine non numerate.

⁶ Claudio PARISI PRESCICCE, *Il Mausoleo di Augusto*, in «Il Giornale dell'Arte», 28 febbraio 2021.

⁷ A. RAVÀ, *I Teatri di Roma*, Roma 1953, pp. 99-101, *passim*.



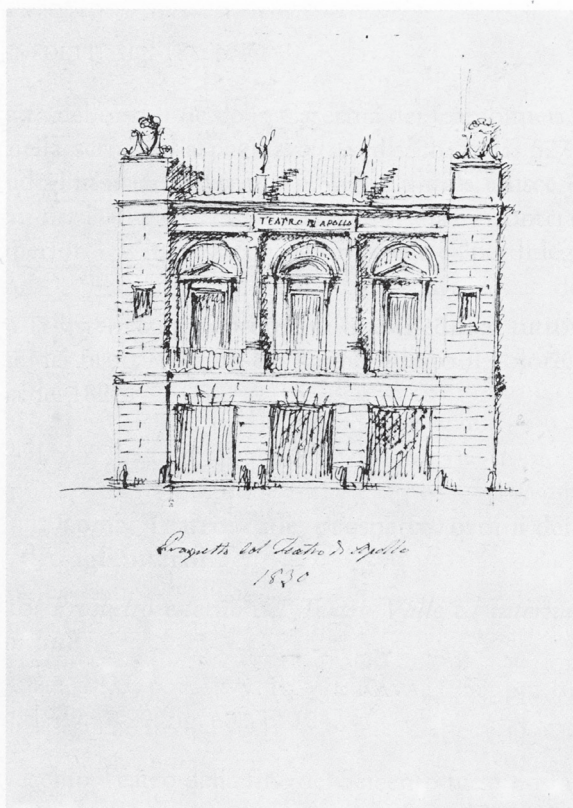
3. Giuseppe VALADIER, *Velario sopra l'Anfiteatro sui resti del Mausoleo di Augusto*, e schizzi dell'armatura di ferro retta da catene infisse al muro. Roma, BNC, ms. VE 408 (*Taccuino III*), f. 9. Inchiostro bruno.

è anche quella di cui si occupò di più. Era poi forse la maggiormente rispondente ai dettami del Milizia, che così si esprimeva nei *Principi*: «Una cosa è veramente bella, quando il suo piacere da principio è mediocre, ma si sostiene, cresce, e finalmente ci porta all'ammirazione [... che] andrà crescendo tanto in bellezza come le pitture di Raffaello, le quali da principio non sorprendono, ma

più si mirano più incantano»⁸. L'antico teatro era stato eretto da Carlo Fontana nel 1695 sul sito delle carceri vecchie trasferite in via Giulia e fu riedificato a partire dal 1793 da Cosimo Morelli, con la partecipazione di Felice Giorgi dopo un devastante incendio che lo aveva raso al suolo nel 1781. E poiché il teatro all'esterno non aveva facciata, somigliando il suo prospetto a quello di una grande casa, al Valadier fu commissionata una fronte architettonica verso il Ponte Sant'Angelo, divisa in due da una balconata nella quale si aprivano tre archi a tutto tondo separati da colonne, ove trovavano posto tre grandi porte-finestre rettangolari. Alla sommità dell'arco centrale campeggiava la scritta *Teatro Apollo*, e il tutto era coronato da due statue e dallo stemma della Casata che ne era divenuta proprietaria (fig.4). Le due colonne in marmo cipollino al piano nobile erano quelle trovate nel 1828 negli scavi della Villa dei Quintili sulla via Appia, e sono tuttora conservate⁹. Le porte davano in uno spazioso vestibolo, dal quale si passava a un'altra sala dove si trovava la scala nobile, che, abbellita con statue e lavori in stucco, conduceva al salone di trattenimento che precedeva la platea ed era arricchito da statue, alcune copiate da esemplari antichi. La sala del teatro, tutta rifatta con marmi e dorature, era costituita da palchetti di sei ordini che furono inframmezzati da specchi in tinta azzurra con ornati bianchi, mentre il palcoscenico venne ampliato aumentandone la profondità (dato che non poteva modificarsi nel senso della larghezza, limitato come era dalla strada e dal fiume). Il tutto era rischiarato da un grandissimo lampadario di cristallo. La demolizione di questo Teatro, ricordato da scrittori e poeti, già prevista dal piano regolatore di Roma del 1883, venne sollecitata

⁸ Francesco MILIZIA, *Principi di architettura civile*, Bassano 1783, I, p. 259.

⁹ Nel 1797 la tenuta era passata ai Torlonia e così si spiega l'utilizzo delle colonne ivi rinvenute da parte del Valadier, e ora conservate una nei Musei Vaticani e l'altra nella Gliptoteca di Monaco.



4. Giuseppe Valadier, *Teatro Apollo*, prospetto. Roma, BNC, ms. VE 408 (*Taccuino III*), f. 37. Inchiostro bruno.

da uno straripamento del Tevere nel 1888, in seguito al quale nel 1889 esso fu raso al suolo. Risale al 1925 la stele marmorea che lo ricorda, disegnata da Cesare Bazzani, figlio dello scenografo Luigi.

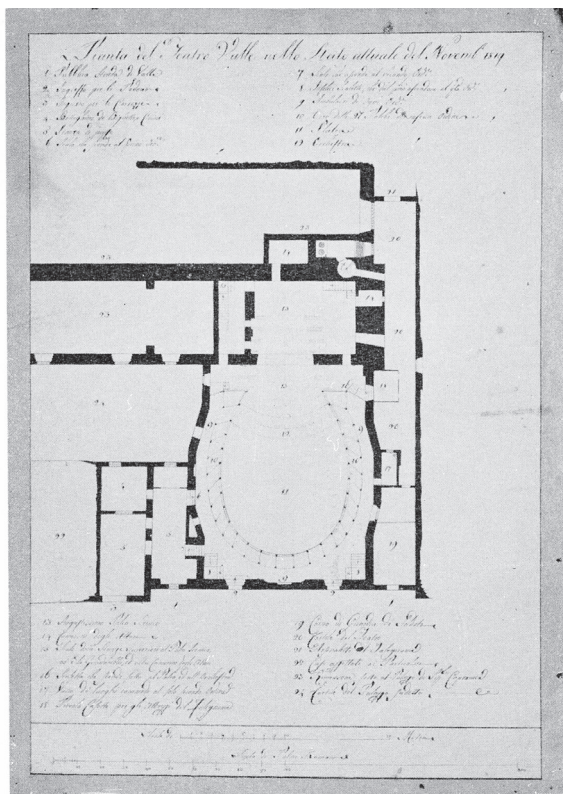
Ma torniamo adesso al Valle e ai disegni che lo riguardano, soprattutto quello contenuto nel terzo Taccuino, da mettere in rapporto con le prove conservate presso l'Accademia Nazionale di San Luca. Il maestro di Valadier, Carlo Marchionni, come documentano alcuni fogli del secondo Taccuino Torlonia databili non molto dopo

il 1755, si era occupato soprattutto della scala nobile e dell'ampliamento dell'imboccatura dei palchi nel teatro Argentina: tali disegni, rimasti "teorici", corrispondono sorprendentemente a quelle che saranno le più avanzate elaborazioni del tempo sulla costruzione dei teatri. La struttura teatrale era infatti destinata a divenire, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, una delle fabbriche più importanti della città e su di essa fiorirà una ricca letteratura, tra cui soprattutto il *Trattato completo formale e materiale* di Francesco Milizia, edito a Venezia nel 1794¹⁰.

Il vecchio Valle, costruito parzialmente in legno a cura di Tommaso Morelli, inaugurato nel 1727 e rammodernato nel 1765 da Mauro Fontana e Giovanni Francesco Fiori, versava ormai in pessime condizioni, per cui fu imposta ai Marchesi Capranica, che ne erano proprietari, l'opera di consolidamento e restauro, affidata dunque al nostro architetto nel 1819¹¹. Questi, certo non ignorando gli insegnamenti del Marchionni, già al tempo della dominazione francese ne aveva suggerito alcune riparazioni, come appare dalla pianta n. 2729 dell'Accademia di San Luca (fig. 5): dove la sala

¹⁰ Si tratta di una ristampa dell'opuscolo miliziano *Del Teatro* edito a Roma nel 1771, nel quale l'autore si ispira ai principi illuministi di razionalità, chiarezza, ordine, decoro, moralità e funzionalità per delineare l'immagine di un nuovo teatro, la cui forma architettonica ideale è esemplificata in un progetto, da lui stesso illustrato e difeso, dell'architetto Vincenzo Ferrarese: si rimanda ad Antonio PINELLI, *La riforma teatrale di Francesco Milizia*, e inoltre *La tesi del Patte sulla pianta della sala teatrale (1782)*, in ID. *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze 1973, pp. 60-64.

¹¹ Pier Luigi PORZIO, *Teatro Valle*, in: *Il teatro e la festa. Lo Spettacolo a Roma tra Papato e Rivoluzione*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 13 giugno-30 settembre 1989), a cura di Sergio GUARINO, Rossella MAGRI, Roma 1989, pp. 56-57; P. MARCONI, *Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera giovanile di Giuseppe Valadier*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", serie X, fascicolo 55-60, anno 1963, pp. 75-139.



5. Giuseppe Valadier, *Teatro Valle, trasformazione del Teatro, planimetria*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, n. 2729 (da P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di Architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*(=ASASL), vol. II, Roma 1974. Penna.

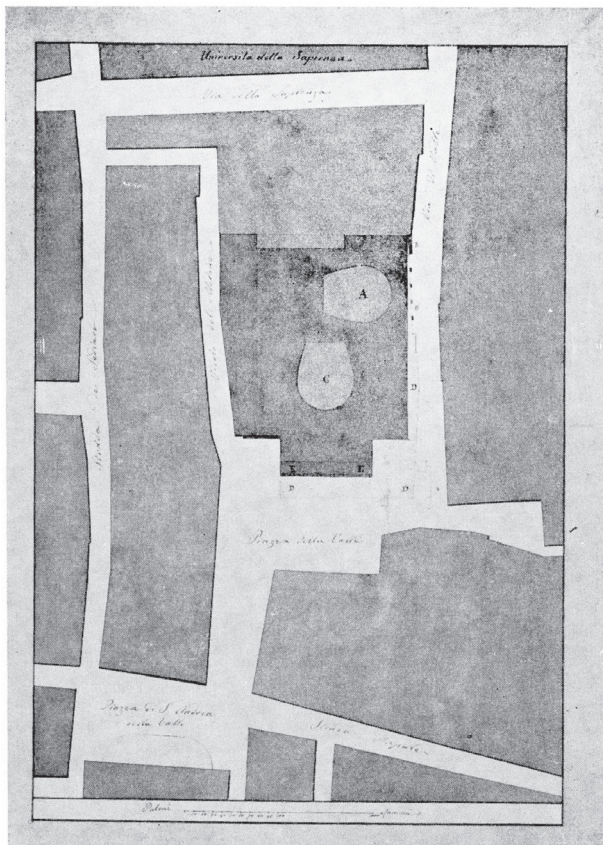
a ferro di cavallo più piccola dell'attuale possedeva cinque ordini di palchi, mancavano gli ambienti per il soggiorno del pubblico, il palcoscenico era quasi inesistente data la piccola profondità e il boccascena appariva meschino. Valadier, come risulta dai progetti e dalla citata pubblicazione apparsa poi nel 1833, si accinse con impegno, due anni dopo, a una vera ricostruzione dell'edificio, presentando i suoi primi elaborati relativi alla planimetria e all'isolato

in cui si trova il Teatro n. 2739 (Fig. 6) e al suo prospetto n. 2740 (fig. 7), custoditi presso la San Luca¹². È utile forse constatare come la facciata, poi realizzata nel 1822 e presente nel terzo Taccuino della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (fig. 8), varia rispetto al progetto della San Luca, poiché le colonne di ordine ionico, sporgenti dal muro per due terzi del loro diametro, divengono otto sopra l'alto bugnato. La trabeazione è senza frontespizio, per non attribuire un carattere di eccessiva imponenza, e con mediocre aggetto, data la strada angusta posta davanti; la facciata si conclude con timpano triangolare, nel quale è aperto il finestrone termale; aumentano le aperture laterali; le porte sono in numero di cinque e le due più grandi all'estremità corrispondono alle scale principali. La sala, senza proscenio, ha conservato la curva a ferro di cavallo¹³; la platea ha guadagnato, sulle vecchie dimensioni, in larghezza e in lunghezza; il palcoscenico raggiunge i quindici metri di profondità. L'ultimo ordine è ridotto a galleria sostenuta da colonnine, come si vede nello schizzo in basso nella pagina del Taccuino. I dipinti del soffitto sono di Giani, e lo si legge nelle citate *Opere*, p. 9, tav. VII, come altri particolari decorativi. Lo schizzo in alto nel foglio del Taccuino, al quale si avvicina il disegno della San Luca n. 2736 (fig. 9), coincide ancora con le *Opere*, p. 4, tav. II, ed è conforme alla realizzazione; ciò che ora non corrisponde più è dovuto a un restauro completo avvenuto nel corso del terzo decennio del nostro

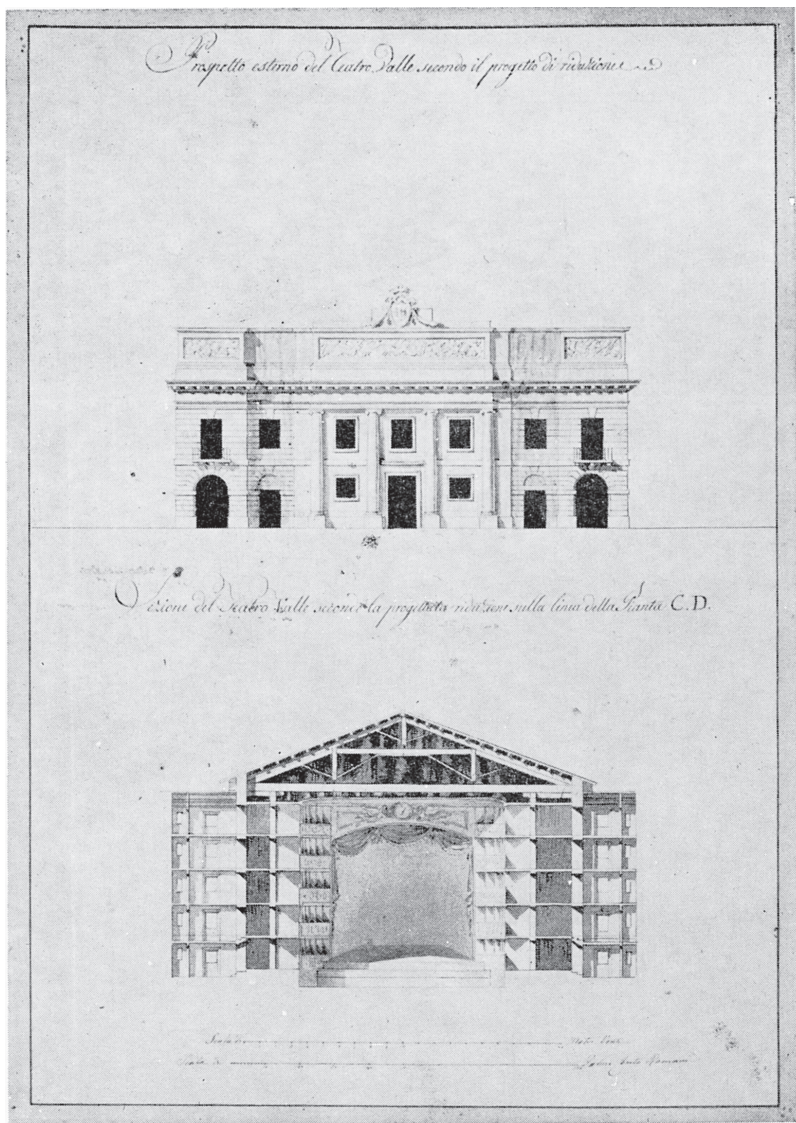
¹² Per i disegni della San Luca si veda anche Andrea ZANELLA, *Fatti di architettura e decorazione al Teatro Valle*, in Alessandro D'AMICO, Mario VERDONE, IDEM, *Il Teatro Valle*, Roma 1998, in part. pp.231-236, con ampi riferimenti al catalogo di chi scrive: *Valadier segno e architettura* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. Calcografia, 15 novembre 1985-15 gennaio 1986), Roma 1985, catalogo che include anche tutti i documenti d'archivio relativi alle opere prese in considerazione.

¹³ Pierre PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Parigi 1782, testo molto familiare agli architetti europei della fine del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento, riteneva che la pianta ottimale della sala teatrale fosse di forma ellittica.

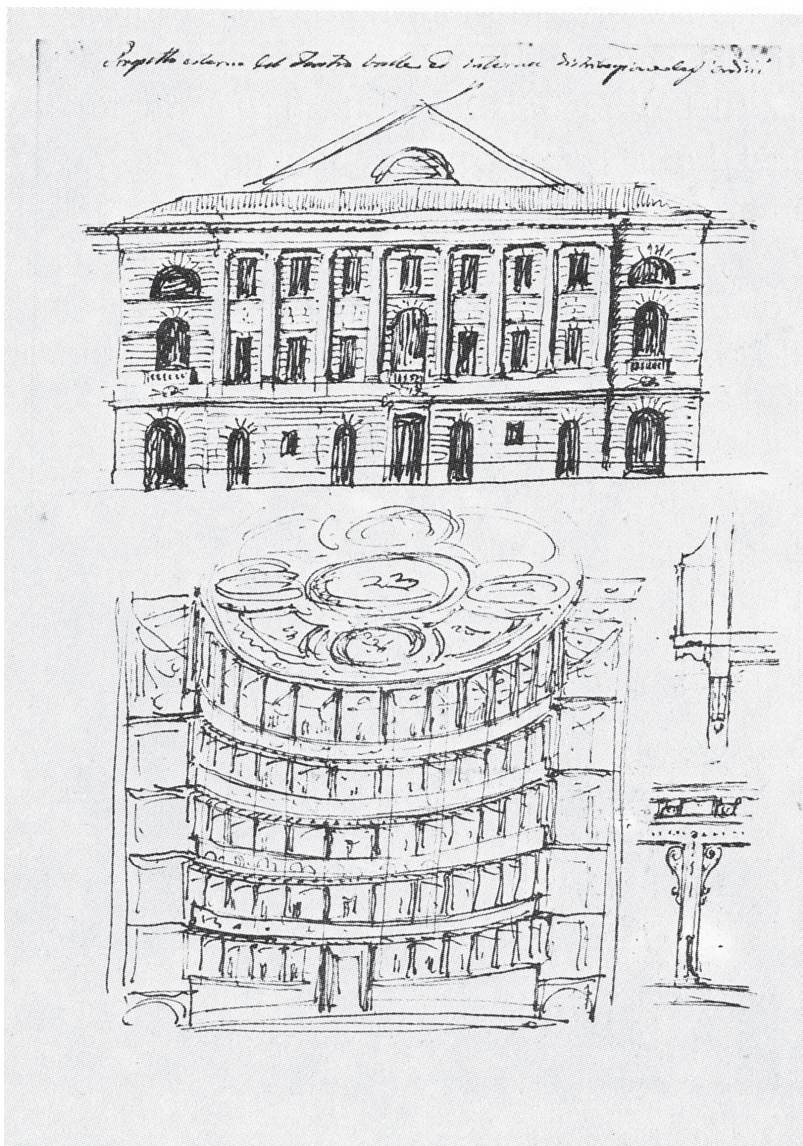
secolo. Il prospetto originale era tinto in giallo nelle membrature architettoniche e in rosso mattone nella parte piena, per quanto i colori valadieriani siano piuttosto il rosa e il paglierino, che sono anche i colori di Roma. E proprio con il richiamo alla Città Eterna vogliamo chiudere questo purtroppo breve *excursus* sul lavoro teatrale di uno dei più celebri architetti neoclassici!



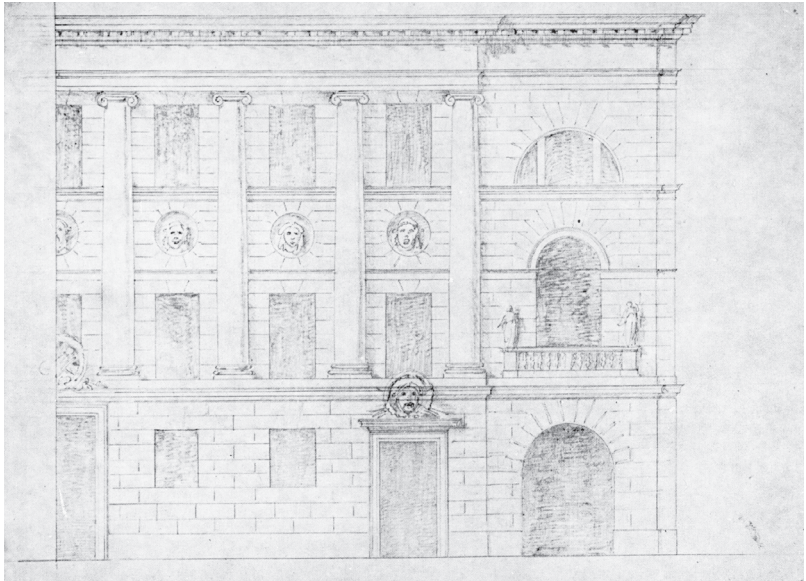
6. Giuseppe Valadier, *Teatro Valle, progetto di trasformazione dell'isolato, planimetria*, ASASL n. 2739 (da P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, vol. II, 1974). Penna e acquerello.



7. Giuseppe VALADIER, *Teatro Valle, prospetto e sezione*, ASASL n. 2740 (da P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, vol. II, 1974). Penna e acquerello.



8. Giuseppe VALADIER, *Teatro Valle, prospetto, ordine dei palchi e soffitto, dettagli interni*. Roma, BNC, ms. 408 (*Taccuino III*), f. 61. Inchiostro bruno.



9. Giuseppe VALADIER, *Teatro Valle, prospetto, disegno preparatorio*, ASASL n. 2736 (da P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, II, 1974). Matita.

Acqua a via Margutta

FRANCESCA DI CASTRO

Guttamaris – Maris gutta. Letteralmente goccia di mare espressione evocativa del sole, della luce, dell'aria salmastra e profumata di un litorale, di una scogliera, l'infrangersi dei flutti su una banchina o il ritirarsi dell'onda su una spiaggia... tutto, meno che "cosa sudicia e brutta". Eppure qualcuno molto tempo fa ha deciso che il nome di via Margutta derivi proprio da *maris gutta* con la pretesa di voler essere un eufemismo per ricordare «un rigagnolo maleodorante che scendeva dalla villa dei Pincii»¹. Alcuni fanno riferimento ad «un rivolo di scolo di acque non proprio limpide e pulite»², altri perfino ad una cloaca naturale a cielo aperto.

Chi sarà stato il buontempono che per primo ebbe questa illuminazione non si può sapere, ma è certo che nel *Dizionario delle strade* di Alessandro Rufini datato 1847 non se ne parla, mentre lo *Stradario romano* di Benedetto Blasi del 1933 già suggerisce la derivazione da un torrentello o marrana, assieme tuttavia all'altra ipotesi di derivazione dal vocabolo *margutto* «che significa cosa brutta e sudicia»; invece il Lanciani opina il nome derivare da «un barbiere Margut che primo qui abitò»³. Notizia questa riportata anche nella *Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna* di Umberto Gnoli che non accenna affatto a *maris gutta*.

¹ www.associazionecoolturess.wordpress.com.

² <https://www.tuttieuropeaventitrenta.eu/2021/09/20/via-margutta-la-strada-degli-artisti/>.

³ Rodolfo LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma 1902-1912, III, p.102.

Dopo quasi un secolo e molte pubblicazioni serie, basate su documenti d'archivio che hanno confermato le affermazioni di Rodolfo Lanciani, il quale attingeva direttamente dalle fonti, ancora viene ripetuta questa poco onorevole falsità.

Purtroppo la facilità di diffusione delle notizie e la superficialità di chi naviga sul web, causa il propagarsi dell'ignoranza e dell'errore. Ricercare su internet “*maris gutta*, via Margutta” fa scoprire che molti siti hanno copiato più o meno alla lettera quello che scrive la regina dell'informazione informatica, ossia Wikipedia, che aggiunge all'etimologia del nome, già citata, diverse inesattezze e una pura invenzione secondo la quale «nel Medioevo un ignoto artista istituì la prima bottega dove si facevano ritratti, fontane e ringhiere, dando il *la* ad una fiorente industria che attirò la migrazione di artisti». Purtroppo su Wikipedia può scrivere chiunque e soltanto l'impegno di coloro che hanno la possibilità di accorgersi degli errori e quindi di farli correggere potrebbe cancellare qualche assurdità.

Facendo questa ricerca su internet e verificando che tale interpretazione errata del nome è presente persino in libri su via Margutta di recentissima pubblicazione, ho voluto accedere anche ad un sito “al di sopra di ogni sospetto”: quello del Museo di Roma, il quale, certamente per arricchire i suoi contenuti con qualcosa di piacevole e originale, ha creato una sorta di invito ai luoghi meno noti della città «per dare risposte [...] alle domande dei viaggiatori, come se fossero frasi scritte su un immaginario Libro degli Ospiti: *Guest book* infatti si chiama la scelta del menù che conduce a «John Staples, viaggiatore del Grand Tour ed elegante aristocratico del Settecento», personaggio realmente vissuto che guida il visitatore «tra le sale del Museo e fuori nella città, alla scoperta delle molte curiosità e delle bellezze di Roma». Sicuramente una simpatica idea per avvicinare soprattutto i giovani all'arte ed alla storia, ma

persino in questo caso la nostra guida d'eccellenza per spiegare l'origine del nome di via Margutta ha ripetuto la nota interpretazione, aggiungendo anche la storia del celebre artigiano medioevale «dedito a ritratti, fontane e ringhiere»!⁴

Possibile che per trovare la giusta definizione bisogna andare all'estero? Sul *Bollettino trimestrale dell'Università di Chicago* del 3 luglio 1963, ora *online*, in un articolo dal titolo *Artisti americani a Roma*, dopo una breve storia del Tridente, per quanto riguarda via Margutta si limita a ricordare «Some poetic tradition saw its name as deriving from maris gutta, sea water-drop» senza ulteriori commenti, riportando poi correttamente il nome di Giovannino alias Margutte barbiere⁵.

Ripeteremo qui brevemente alcune delle notizie tratte da fonti d'archivio che confermano l'esistenza di questo famoso barbiere che a metà del Cinquecento aveva la sua bottega sulla via dei Nari e che per facezia, simpatia, aspetto o goliardia doveva essere talmente noto da lasciare il suo soprannome legato per sempre alla strada. Già nel 1575 in un atto di morte viene citata la «contrada nova di M.o Margutto barbiero»⁶. In un atto del notaio Saccoccia del 21 agosto 1581, si nominano «Marta et Martia sorores germane filie Joannini alias Margutte barberj»⁷, lui presente all'atto, che acquistano una casa di proprietà di Ascanio Massimi. Altri documenti ci forniscono anche il vero cognome di Giovannino, ossia Lupati. Tra questi un contratto di affitto del 1599 a nome della figlia Marzia Lupati «seu Margutti» per una casa donata dal Cardinal Antonio Maria Salviati all'Arciospedale di San Giacomo degli Incurabili⁸.

⁴ www.museodiroma.it - Home> il Museo>Guestbook: le storie di John Staples>*Una goccia nel mare*.

⁵ <https://www.journals.uchicago.edu/toc/quarbullarchamer/1963/3/3>.

⁶ A.S.V.R., Parrocchia S. Maria del Popolo, *Liber Mortuorum*, 1575.

⁷ A.S.R., *Atti del notaio Saccoccia*, vol. 1556, p.97.

⁸ A.S.R., *Fondo San Giacomo degli Incurabili*, b. 228, b. 5, Istrumenti, f. 13.

Stabilita con certezza l'origine del nome della strada, indaghiamo sulla possibilità dell'esistenza di un corso d'acqua a via Margutta.

Dal punto di vista geologico possiamo attingere notizie recenti grazie ad alcuni sondaggi geognostici effettuati sulla sommità del Pincio in occasione del completo restauro della Casina Valadier, conclusosi nel 2004. La ricostruzione della stratigrafia di tutto il sottosuolo del colle ha permesso di scoprire che, sotto la superficie di un sottile strato di terreno, appaiono subito i tufi antichi, il noto "cappellaccio" romano, che hanno uno spessore di una decina di metri. Più profondamente appaiono le sabbie e le ghiaie del Paleotevere che poggiano sulle argille del Pliocene: tra questi due strati, ad una profondità di una trentina di metri rispetto al piano di campagna, è presente una falda d'acqua. Caratteristiche queste comuni a tutto il fronte del Pincio da piazza del Popolo fino alla fine di via del Babuino e di via Margutta⁹.

Il restauro della Casina Valadier ha anche permesso di effettuare una vasta serie di saggi per mettere in evidenza e meglio comprendere i reperti archeologici e le emergenze in relazione alle complesse e spesso confuse testimonianze antiche. Dagli scavi è emerso un quadro in gran parte simile a quello a suo tempo osservato da Giuseppe Valadier quando cominciò ad occuparsi della sistemazione del Pincio e della costruzione della Casina che porta il suo nome. Ad esempio è stata riportata in luce la grande cisterna a due camere della capacità asserita di mille metri cubi, realizzata all'esterno in *opus reticulatum* e all'interno in *opus signinum*, tecnica muraria specifica per le opere idrauliche. Proprio le caratteristiche delle pa-

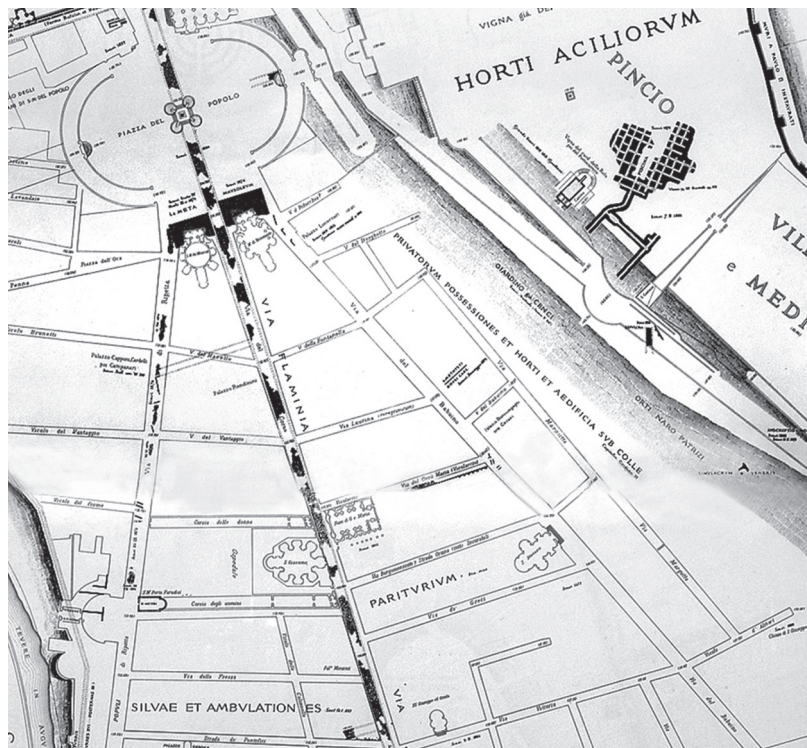
⁹ Leonardo LOMBARDI, *I caratteri geo-archeologici*, in *La Casina Valadier: L'edificio e il suo sito*, a cura di Alberta CAMPITELLI-Alessandro CREMONA, Milano 2004, p.11. Le indagini geognostiche in oggetto si sono limitate al fronte qui indicato, non comprendendo piazza di Spagna né Trinità dei Monti.

reti esterne hanno potuto permettere una datazione della cisterna al periodo augusteo, anche se la fitta rete di cunicoli, direttamente scavati nel tufo, che la circonda – già in parte noti nell'antichità – è sicuramente antecedente e rappresenta un complesso ingegnoso di canalizzazione dell'acqua piovana con diversi pozzi di raccolta. La direzione e la pendenza di questi cunicoli, in gran parte esplorabili, dimostra la necessità, ancora nel primo secolo avanti Cristo, di scorte d'acqua in mancanza di acquedotti al servizio dell'area residenziale sicuramente presente sulla sommità e lungo i pendii del Pincio verso il Campo Marzio. Alcuni studiosi ritengono che quando sul colle si realizzarono i grandi giardini di Lucullo, ricchi di fontane, ninfei e giuochi d'acqua, fu necessario portare anche alla sommità del Pincio una derivazione dell'Acqua Marcia, unico acquedotto che poteva garantire che l'acqua raggiungesse tale altezza. Il fatto che Marco Valerio Messalla Corvino fosse il successore di Agrippa quale *curator aquarum*, carica che ricoprì dall'11 a.C. fino al 13 d. C., e che avesse acquistato parte delle ville di Lucullo da suo figlio Lucio o dai suoi eredi, avrebbe favorito l'operazione¹⁰. (fig. 1)

Non tutti gli archeologi sono concordi sull'identificazione dell'Acqua Marcia, ma un particolare studio fatto su campioni di incrostazioni calcaree prelevate all'interno di una parte della cisterna ancora interrata e riportata in luce ha permesso di attribuire l'acqua che aveva riempito quel serbatoio in passato ad un acquedotto proveniente dai bacini carbonatici dell'Appennino¹¹, quindi è da escludere la purissima acqua povera di calcio dell'acquedotto Vergine che, d'altra parte, trapassa il Monte Pincio in sotterranea e la sua portata non ha notevole potenza tanto da costringere, come sappiamo, il cardinale Ricci di Montepulciano a far realizzare dall'ar-

¹⁰ Ersilia Maria LORETI – Eleonora RONCHETTI, *Recenti ritrovamenti nell'area*, in *La Casina*, cit., pp. 59-73.

¹¹ L. LOMBARDI, *Indagini e dati tecnici sul sistema idrico*, in *La Casina*, cit., pp. 57-58.



1. Rodolfo LANCIANI, *Forma Urbis Romae*, I, 1893. Particolare del Tridente: da notare l'indicazione del giardino Cenci e degli orti Naro sotto il Pincio.

chitetto milanese Camillo Agrippa nel 1570 un «raro artefizio di machina»¹² – come lo definì Carlo Fea –, ossia una ruota idraulica capace di sollevare l'acqua per meglio alimentare le fontane della sua villa; e più tardi costringerà Pietro Bernini ad ideare la fontana di piazza di Spagna come una barca arenata perché impossibilitato ad arricchirla con getti d'acqua più vistosi.

¹² Carlo FEÀ, *Storia 1. delle acque antiche sorgenti in Roma, perdute, e modo di ristabilirle, 2. dei condotti antico-moderni delle acque, Vergine, Felice, e Paola, e loro autori [...]*, Roma, 1832, p.11, par. 40.

Il percorso dell'acquedotto Vergine, costruito da un altro Agrippa, Marco Vipsanio, per portare acqua alle sue terme, al Pantheon ed ai giardini del Campo Marzio, inaugurato nel 19 a. C., dopo un lungo tragitto dalle sorgenti situate verso l'ottavo miglio della via Collatina, attuale località Salone, e un largo percorso esterno alla città, entrava nell'Urbe a destra della porta Flaminia nelle mura Aureliane di là da venire, attraversando obliquamente tutto il Pincio fino a raggiungere Villa Medici, sotto la quale, a una profondità di circa 25 metri si fermava in una grande piscina limaria, probabilmente quella che darà poi il nome, che tutt'ora mantiene, al vicolo del Bottino.

Tralasciando di seguire il percorso dell'Acquedotto Vergine dopo Villa Medici, percorso culminante con la spettacolare mostra di Fontana di Trevi, dopo quella più modesta quattrocentesca, ben documentato e noto, ritorno a via Margutta.

Sembrerebbe dimostrato che le derivazioni della Virgo qui non fossero mai arrivate, fino al pontificato di Gregorio XIII, che ebbe il merito non solo di far completare il restauro dell'acquedotto, cominciato dai papi Pio IV e Pio V, ma anche di far realizzare una rete capillare di diramazioni minori. Eppure i ritrovamenti archeologici affiorati nel tempo in vario modo lasciano pensare.

Dalla *Carta Archeologica di Roma*¹³ ci possiamo rendere conto della ricchezza dei reperti segnalati lungo le pendici del Pincio, via Margutta e via del Babuino, nel corso di diverse campagne di scavi o di occasionali scoperte per lavori stradali, abbattimento e ricostruzione di abitazioni. La Carta ci fornisce non solo precise indicazioni del luogo e dell'oggetto, ma anche la profondità dello scavo, la motivazione dello stesso e la sua bibliografia precisa. Unico limite, l'anno di edizione: il 1964. La prima evidenza che emerge

¹³ *Carta Archeologica di Roma* a cura della Commissione per la Carta Archeologica d'Italia con la collaborazione della ripartizione X.AA. BB.AA. del Comune di Roma, Firenze 1964, tav. II.

è la coincidenza, probabile quando non sicura, delle attuali strade principali del Tridente con l'antico basolato romano, ritrovato, per quanto riguarda via del Babuino, per un piccolo tratto in fondo alla strada verso piazza di Spagna tra i numeri 103 e 107, ma evidente invece per quanto riguarda la via Lata e via Ripetta. Oltre ai tanti frammenti marmorei, rocchi di colonne, teste, torsi o parti di statue, gli scavi a via del Babuino hanno restituito una fistola di piombo nel 1874 e un'altra nel 1878¹⁴ con la scritta «Amethysti Drusi Caesar», scritta ripetuta tre volte, entrambe presso il numero 46 di via del Babuino; inoltre è stato scoperto un «acquedotto antico che porta ancora acqua» sotto un muro in *opus latericium* di fronte all'angolo di via dei Greci e descritto nel 1874¹⁵. I grossi muri rinvenuti in vari punti lungo tutta la via, a volte con tracce di pittura e di stucchi, molti paralleli alla strada, e i numerosi piccoli resti di pavimenti a mosaico, quando non addirittura marmorei come tra i numeri 94 e 99 verso piazza di Spagna, fanno decisamente pensare ad una strada caratterizzata da grandi tombe di ricche famiglie romane con sepolcri talvolta monumentali come le due piramidi all'imbocco della via Lata e forse è vera l'ipotesi che tale carattere funerario fosse esteso alle pendici del Pincio che per questo avrebbe preso il nome di *Collis hortulorum* e non *hortorum*¹⁶, ma quel che è certo è che tutta la zona doveva essere ricca d'acqua, sia portata dall'Acquedotto Vergine, sia prelevata da pozzi o sorgiva, come si vedrà.

Non è comunque escluso che le grandi e bellissime ville che dominavano il colle – dagli *Horti Luculliani* agli *Acilii Glabriones*, ai *Pincii* – potevano anche caratterizzare i terrazzamenti degradanti verso il Campo Marzio con ricche, anche se più modeste per estensione, costruzioni.

¹⁴ Ivi, p. 79, n. 26a e n. 27.

¹⁵ Ivi, p. 84 n. 51.

¹⁶ Secondo l'archeologo Romolo Augusto STACCIOLI, *hortulus* va inteso nel senso di piccolo giardino che circonda le tombe, ben diverso da *hortus*, parco o giardino di grande estensione.

Quali prove, si potrebbero portare ad esempio i ritrovamenti emersi durante gli scavi per la costruzione di rifugi antiaerei nel 1943 sul fianco del colle all'altezza degli Studi Patrizi a via Margutta 54. Si rinvennero allora degli ambienti coperti a volta, intonacati e dipinti e diversi frammenti di fregi fittili, tra i quali erano riconoscibili una scena di caccia e una figura alata. Sotto lo stesso palazzo Patrizi quando nel 1860 si cominciarono gli scavi per la fondazione, furono scoperte delle pareti in parte intonacate e dipinte che salivano su «tutta la costa del Pincio, dal piano del Campo Marzio fino quasi al viale maestro della passeggiata pubblica», e venne trovato, ben conservato, anche un gruppo marmoreo rappresentante *Dirce legata alle corna di un toro*¹⁷. Sotto il giardino dei Nari, più a monte, fu recuperata una statua di Venere, mentre, durante i lavori di demolizione e ricostruzione di via Margutta 19, sul fronte della strada, rinvennero sette anfore vinarie¹⁸, un tratto di fogna in *opus latericium* e un pavimento in mosaico bianco e nero.

Di particolare interesse è per noi il recupero di due fistole plumbee con bollo, di cui una è al Museo Nazionale Romano e l'altra fu lasciata al proprietario del terreno, scavate nel 1927 in via Margutta 58: una testimonianza di condutture d'epoca romana a livello stradale in un isolato particolare. Infatti il numero 58 era ed è compreso nel prospetto su strada di quello che rimane dell'antico teatro d'Alibert che, fin dall'inizio orientato in direzione Nord - Sud, manterrà nel tempo la facciata laterale come tipico esempio di architettura settecentesca destinata ad appartamenti in affitto. Anche dopo la ricostruzione del teatro da parte dell'architetto Nicola Carnevali per il principe Alessandro Torlonia e persino dopo l'incendio doloso del 1863, gli appartamenti che si erano salvati dal fuoco continuarono ad essere affittati, finché tutto l'edificio venne acquistato da

¹⁷ *Carta Archeologica*, cit., p. 81, n. 40 e p. 82, n. 41.

¹⁸ *Ivi*, p. 77 n. 14 e n. 19.

Baldassarre Pescanti nel 1872 per farne uno Stabilimento di Bagni, in seguito divenuto il noto albergo Alibert.

Tutta questa aerea era in antico della ricca famiglia Cenci proprietaria di gran parte degli orti più ad alta costa e di quelli verso Trinità dei Monti. Qui il conte Giacomo d'Alibert dopo aver sposato nel 1663 la figlia di Lorenzo Cenci, Maria Vittoria, dalla quale aveva ricevuti in dote questi lotti, decise di costruire una palestra per la "pallacorda nera"¹⁹ e qui suo figlio Antonio edificherà il teatro d'Alibert o delle Dame²⁰.

L'area intorno al vicolo d'Alibert è sempre stata interessante dal punto di vista archeologico. Durante la costruzione della chiesa della Resurrezione lungo la salita di S. Sebastianello che sovrasta il vicolo, venne scoperta una sala con mosaici ed affreschi²¹; ma anche durante la costruzione della chiesa di S. Giovanni Battista de La Salle furono recuperati «marmi preziosi trovati sul posto» con cui saranno realizzati gli altari delle cappelle, inoltre alcune colonne, diverse per qualità di marmi, rimasero a lungo nel porticato di uno dei cortili del Collegio San Giuseppe²².

All'incrocio tra via Alibert, via del Babuino e via Vittoria vennero trovati in diversi scavi tra il 1872 e il 1874 parti di colonne e sculture e un bel mosaico che fu recuperato e «messo in opera a Palazzo Chigi»²³, reperti questi che dovevano provenire da una *Domus* di una certa importanza, la quale si potrebbe mettere in relazione con il recente ritrovamento di un condotto romano riap-

¹⁹ La pallacorda nera, sport antenato del tennis si giocava in due o in quattro divisi da una rete, rilanciandosi una palla bianca con le mani o con una racchetta in un ambiente dai muri dipinti di nero.

²⁰ Francesca DI CASTRO, *Via Margutta. Cinquecento anni di storia e d'arte*, Roma 2005, pp. 104-108.

²¹ Mariano ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, Roma 1891, p. 342.

²² Aldo CICINELLI, *San Giovanni Battista de La Salle*, in *Le chiese di Roma illustrate*, Roma 1968.

²³ *Carta Archeologica*, cit., p. 85 n. 60.

parso durante i lavori di trasformazione del complesso in fondo al vicolo Alibert per la realizzazione del Centro congressi Roma Eventi, inaugurato nel 2004. Il condotto, tipico esempio di *specus* a sezione rettangolare con copertura a volta, è ancora in funzione e porta acqua proveniente – così assicurano – dal bottino dell’Acqua Vergine sotto il Pincio con direzione Est-Ovest. Nella piccola sala Raffaello del Centro, il punto di arrivo del condotto ben illuminato, è stato trasformato in una suggestiva fontana dove l’acqua scorre su un pannello di maiolica.

Il percorso di via Alibert, anticamente conosciuta come vicolo del Carciofolo all’Orto di Napoli, corrisponde esattamente all’antico tracciato che saliva verso la sommità del colle tra i campi coltivati. La pianta di Giovanni Maggi del 1625, nella sua precisione, può dare l’esatta idea della dislocazione degli orti e delle proprietà, che sappiamo all’epoca essere divise tra poche e importanti famiglie che si susseguono da piazza del Popolo a piazza di Spagna: Massimo, de Grandis, Maccarani, Capodiferro, Naro e Cenci. (fig. 2)

Una testimonianza di Alberto Cassio del 1756 ci informa di un importante ritrovamento effettuato dal mosaicista Alessio Mattioli²⁴ che abitava presso il casino di Cristoforo Cenci all’Orto di Napoli: egli aveva rintracciato e messo in luce «molti vestigi di muri che servivano a mettere in piano l’ineguale pendio del Colle», ma soprattutto «molti piccoli condotti quadrati laterizi, che procedevano sotterranei per linea a tramontana della porta Flaminia, alcuni si imboccavano a meriggio in un largo arcuato condotto dall’altezza palmi X, arrivando alla superficie del cortile, VI di larghezza, il di cui dritto progresso continuava verso piazza di Spagna». Aggiungendo che la direzione è quella che mantiene «il canale della Vergi-

²⁴ Alessio Mattioli da Ascoli, inventore di uno smalto particolare color porpora e della *scorsetta*, cioè “smalto di solo minerale senza vetro”, che, per mantenere segreta la sua scoperta, dovette lavorare in esclusiva sin dal 1731 per la fabbrica di San Pietro.



2. Giovanni MAGGI, *Pianta di Roma*, 1625. In primo piano la chiesa di San Giacomo in Augusta in relazione all'isolato del *Viridarium magnum* di Flavio Orsini e alla proprietà di Alessandro de Grandis, con la fontana del Babuino già costruita.

ne, che ha il corso sopra lo stesso cortile, nel di cui fine ad oriente sta il bottino con lapide». In quell'occasione il Mattioli assicurava di aver trovato anche «segni di tubi e fistole per l'innacquamento dei giardini su quella pendice»²⁵. La stessa notizia è riportata an-

²⁵ Alberto CASSIO, *Corso delle Acque Antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma sopra XVI Acquidotti e delle moderne, e in essa nascenti*, Roma 1756, p. 347.

che da Rodolfo Lanciani citando i *Commentarii* di Frontino²⁶. Un archeologo ed un mosaicista, quindi, sono testimoni di un rinvenimento importante: riassumendo, sulla costa del Pincio, tra l'Orto di Napoli e via Alibert, sono stati trovati condotti superficiali che vanno a Nord, altri che imboccano un grande condotto percorribile che puntava verso Ovest (meriggio) ossia verso il Babuino e il Tevere, «il di cui dritto pregresso continuava verso piazza di Spagna». Specificando che la direzione «è la stessa del condotto Vergine che ha il corso sopra lo stesso cortile», puntando ad oriente dove sta il bottino: stiamo parlando di un terreno scosceso dove quel “sopra” e quell’“oriente” vanno intesi come “al di sopra”, infatti guardando una qualsiasi pianta di Roma, anche attuale, ci si avvede come a monte del terreno in oggetto e in linea con via Alibert c'è Villa Medici e la salita di San Sebastianello.

Si potrebbe ipotizzare che quel rinvenimento occasionale del Mattioli coincida con il condotto di via Alibert riscoperto nel 2004 dopo due secoli e mezzo?

L'Orto di Napoli, d'altra parte, è un toponimo che in passato fu usato largamente per indicare sia via Margutta, sia il vicolo d'Alibert, sia tutta la zona e solo nel XX secolo è diventato indicativo della presenza nell'omonima strada dell'Accademia artistica di Napoli istituita da Carlo III.

Sempre Alberto Cassio ci rivela una inaspettata, quanto significativa notizia: a via Margutta esisteva davvero una sorgente, la quale emergeva nei pressi del Casino Cenci²⁷.

Potrebbe essere in questa zona l'antica sorgente vista dal Cassio o possiamo localizzare il Casino Cenci secondo la *Forma Urbis* del Lanciani al centro di via Margutta, all'altezza del vicolo Babuino e di Palazzo Cerasi, proprio sotto all'attuale Casina Valadier?

²⁶ R. LANCIANI, *Topografia di Roma Antica: I Commentarii di Frontino intorno le Acque e gli Acquedotti*, 1880.

²⁷ A. CASSIO, *Corso delle Acque Antiche*, cit., p. 348.

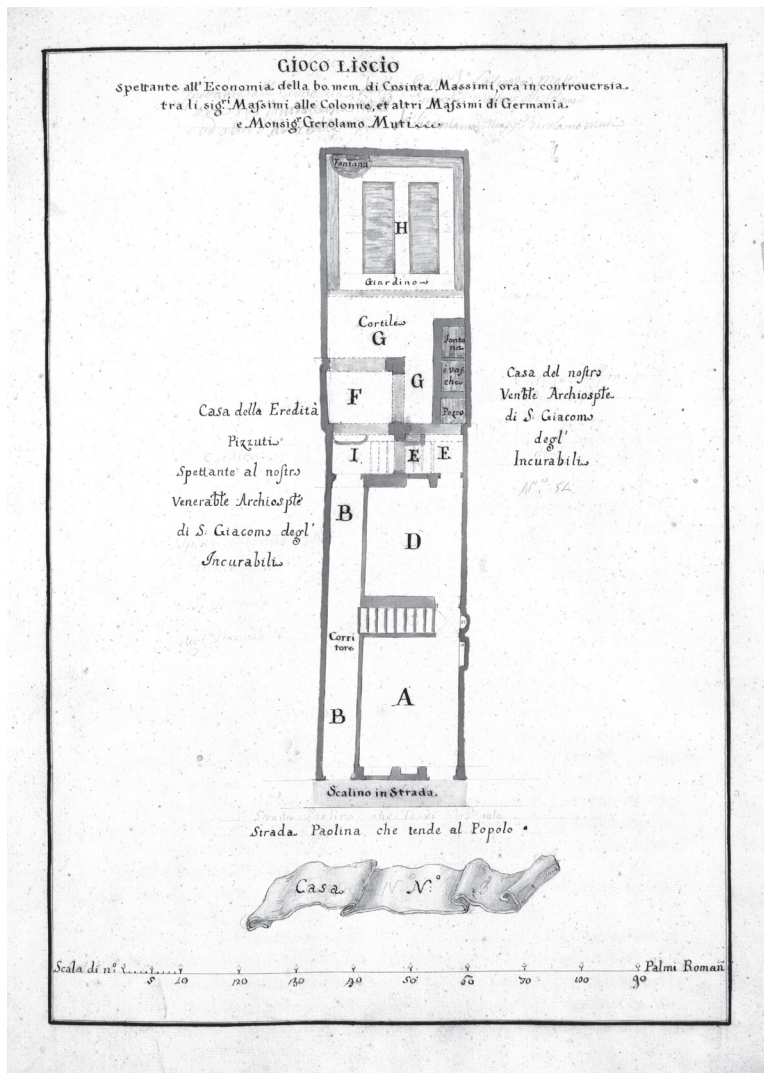
Nella pianta del Lanciani è scritto «Giardino già Cenci» con l'indicazione «scavi Mattioli», riportandoci al rinvenimento del mosaicista all'Orto di Napoli, che era però riferito alla scoperta di condotti, non ad una sorgente, a meno che entrambe le cose non coincidessero.

Eppure l'acqua scorre a via Margutta.

Scorre sotto al vicolo Alibert verso il Tevere a ponente, come riferivano gli abitanti del secolo scorso. Scorre sotto le fondamenta dei palazzi settecenteschi e l'umidità trasuda dalle cantine, ma anche rende florida e longeva la vegetazione nei cortili: come il secolare *celtis australis* o bagolaro di via Margutta; come i bicentennari cipressi alle falde del Pincio tra la proprietà dell'Accademia di Francia e quella dell'Istituto de Merode, già Guerzoni, piantati l'uno nell'anno della morte di Napoleone (1821) e l'altro per la morte di Pio VII (1823); o come un meraviglioso esemplare di magnolia nel cortile del palazzetto Saulini a via del Babuino 94-97.

Ma l'acqua scorre anche a vista, appena sotto ai nostri passi: negli ambienti sotto al cortile di Palazzo Boncompagni Cerasi – mi raccontava la proprietaria d'una galleria d'Arte che aveva la sua attività in quel luogo da diversi decenni – scorre un corso d'acqua perenne non visitabile, dove lei ricordava di aver visto anche una mola di pietra che giaceva a terra. Quella mola di pietra, abbandonata lì chissà da quanto tempo, è indice di un'attività comunque legata all'acqua, così come lo era un'altra mola visibile fino al 1830 in fondo a via Alibert, oggi corrispondente ai numeri 15-17, dove il vasto terreno già dei Naro, con varie vasche e alcune costruzioni di proprietà di Giovanni Raini “amidaro”, era adibito a fabbrica di cipria, poi inglobata nel complesso dell'industria di “mosaico in piccolo” del mosaicista Giacomo Raffaelli, il quale all'epoca aveva già fatto costruire il palazzo confinante da Giuseppe Valadier²⁸.(fig. 3)

²⁸ F. DI CASTRO, *Via Margutta. Cinquecento*, cit., pp. 112-116. Si vedano anche le piante dei progetti firmati Giuseppe Valadier a p.113 e a p. 176.



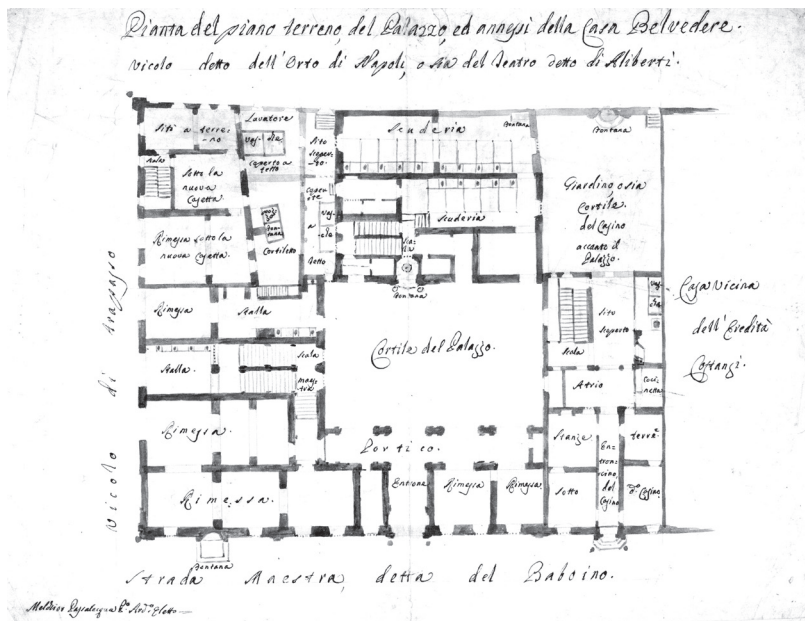
3. Pianta di una casa dell'Arciospedale di S. Giacomo degli Incurabili, già di proprietà Massimo, come esempio tipo di abitazione seicentesca con pozzo, vasche e fontana. (A.S.R., Fondo S. Giacomo, b. 1505, f. 178)

Acqua corrente, di falda o d'acquedotto, comunque l'acqua a via Margutta non è mai mancata.

I *Libri delle Piante di tutte le Case* della Confraternita della SS. Annunziata e quelli dell'Arciospedale di S. Giacomo degli Incurabili ci permettono di ricostruire l'esatta planimetria di molti isolati del Tridente così come appariva nel XVII secolo, con la possibilità di approfondire la storia dei passaggi di proprietà grazie ai documenti notarili contenuti nei fondi relativi. I numerosi possedimenti resero necessaria fin dall'inizio del Cinquecento la compilazione dei *Libri delle case*, in genere accompagnati da dettagli preziosi, come i nomi dei confinanti e la destinazione d'uso dei vari ambienti, resi realisticamente attraverso delicati colori ad acquerello e a interpretazioni artistiche dell'autore che, a volte, disegnava e descriveva anche altri particolari, come la vegetazione spontanea, gli orti e le vigne. Dalla comparazione di queste piante si evince che quasi tutte le case lungo via Margutta e via del Babuino erano fornite di pozzo, privato o in comune, di vasche per lavare e abbeveratoi, e, a volte, fontane, con stalle, orto o giardino sul retro, in alcuni casi anche di grandi estensioni come quello dei Naro, dei Cenci o di Alessandro de Grandis, il nobile ferrarese che aveva contribuito a finanziare le opere di conduzione dell'acqua Vergine e per questo ottenne dal papa Pio V tre once d'acqua, in cambio dell'impegno a costruire «per decoro e maggior ornato dell'Urbe» una fontana pubblica davanti al suo giardino. La concessione è del settembre 1571 e la fine dei lavori della fontana del Sileno disteso sopra una vasca romana sono immediatamente successivi, ma già nel 1581 tutta la strada – già Paolina – aveva assunto il nome di Babuino, dall'appellativo dato alla statua dal popolino, colpito dal suo aspetto particolare²⁹. (fig. 4)

Come è noto, l'acquedotto giungeva in sotterranea sotto Villa Medici, dove l'acqua “sostava” nella piscina limaria depositando

²⁹ F. DI CASTRO, *Via Margutta. Cinquecento*, cit., pp.139-140.



4. Pianta del piano terra del palazzo Belvedere-Boncompagni – Cerasi, già de Grandis, con le sue fontane interne e la fontana del Babuino sulla strada. (A.S.R., Coll.I, cart.87, n.568, f.7776)

gli eventuali sedimenti, sebbene fosse da tutti celebrata come purissima e priva di calcio, oppure per rallentarne il corso prima di dividersi in due condotti. Scrive Carlo Fea: «Ivi è una piscina limaria, o purgatorio, unico in tutto il condotto. [...] Frontino dice che il condotto dell'Acqua Vergine non aveva piscine simili. Potremo credere che questa fosse un riposo perché ivi si divide il condotto in due»³⁰. E nel paragrafo seguente specifica che sotto il monte Pincio è visibile «il condotto minore verso l'Orto di Napoli con botte, detta Capodiferro, derivata nei secoli addietro dall'interno: donde sempre lungo il monte stesso, va alla piazza di Spagna in

³⁰ Carlo FEA, *Storia I. delle acque antiche sorgenti in Roma*, cit., p.11, par. 40-41

fondo al vicolo sotto la Trinità dei Monti dove è la botte grande moderna». Il Fea continua specificando che l'altro condotto «di cui solo parlano Frontino e Plinio», attraversato l'orto dei Padri della Trinità dei Monti, «arriva al bottino e scala per la quale si scende all'acqua»³¹ per poi proseguire sotto il palazzo Mignanelli verso il Collegio Nazareno.

Sembrirebbe quindi che esistono due botti di diramazione: una verso l'Orto di Napoli detta Capodiferro, e l'altra definita «grande e moderna» nel vicolo della Trinità dei Monti, identificabile con il vicolo omonimo e in epoca più recente, con quello esistente a S. Sebastianello.

Nel Fondo dell'Ospedale san Giacomo conservato presso l'Archivio di Stato, tra i tanti documenti che riguardano l'Acqua Virgo contenuti nella busta 855, alcuni ripetono più volte la cronologia delle concessioni che iniziano dal pontificato di Pio V, il quale concesse all'ospedale «tanta acqua, quanto porta la rotondità di un giulio» da prendersi dal condotto fabbricato da Horatio Naro e Alessandro de Grandis, ossia due once e mezza «come il cav. Bernino dichiara essere»³². Documento datato 18 febbraio III pontificato, ossia 1569³³.

Di nuovo in data 11 luglio 1591, altre due once e mezzo d'acqua vengono concesse da papa Gregorio XIV da prelevarsi dal condotto sotto il Pincio. A queste concessioni ne seguiranno altre nel tempo, ma quello che qui interessa è la distinzione, che talvolta appare nelle specifiche dei documenti, tra Acqua Vecchia e Acqua Nova. Nello stesso documento precedentemente citato³⁴ vengono nominate entrambe: l'Acqua Vecchia è quella proveniente dal Bottino

³¹ Ivi, p. 11, par. 41.

³² A.S.R., *Fondo S. Giacomo*, cit., busta 855, tomo 89, n. 46/2.

³³ La targa marmorea sul muro dell'Ospedale verso via del Corso ricorda tuttavia che l'allaccio all'Acqua Vergine avvenne nell'aprile 1572.

³⁴ A.S.R., vedi nota 32.

nel Giardino dei Cenci all'Orto di Napoli, mentre l'Acqua Nova proviene dal Bottino di Capodiferro. La spiegazione di questa distinzione si trova probabilmente in un altro documento relativo ad una ulteriore concessione datata 10 agosto 1651, con la quale Innocenzo X donava altre due once d'acqua provenienti «dal Bottino nuovamente costruito sotto il Monte Pincio e Palazzo Firenze con facoltà di unire e fare fistule»³⁵.

In questo caso il bottino di Capodiferro corrisponderebbe a quello di S. Sebastianello e ciò non potrebbe essere possibile in quanto in un disegno delle *Piante delle Case* della SS.ma Annunziata è chiaramente indicata l'ubicazione della proprietà Capodiferro, la quale confinava con una casa dei marchesi Maccarani che ne resteranno proprietari fino al 1852. Dai documenti relativi sappiamo che nel 1849 alla marchesa Maccarani venne intimata la demolizione dei fabbricati edificati abusivamente addossati «alla cisterna dell'Acqua Vergine, detta di Capo di Ferro» che era a monte della sua casa corrispondente a via Margutta 49-51a, dove verranno costruiti alla fine del XIX secolo gli Studi Rasinelli, poi lasciati in eredità all'Istituto dei Ciechi di S. Alessio³⁶. (fig. 5)

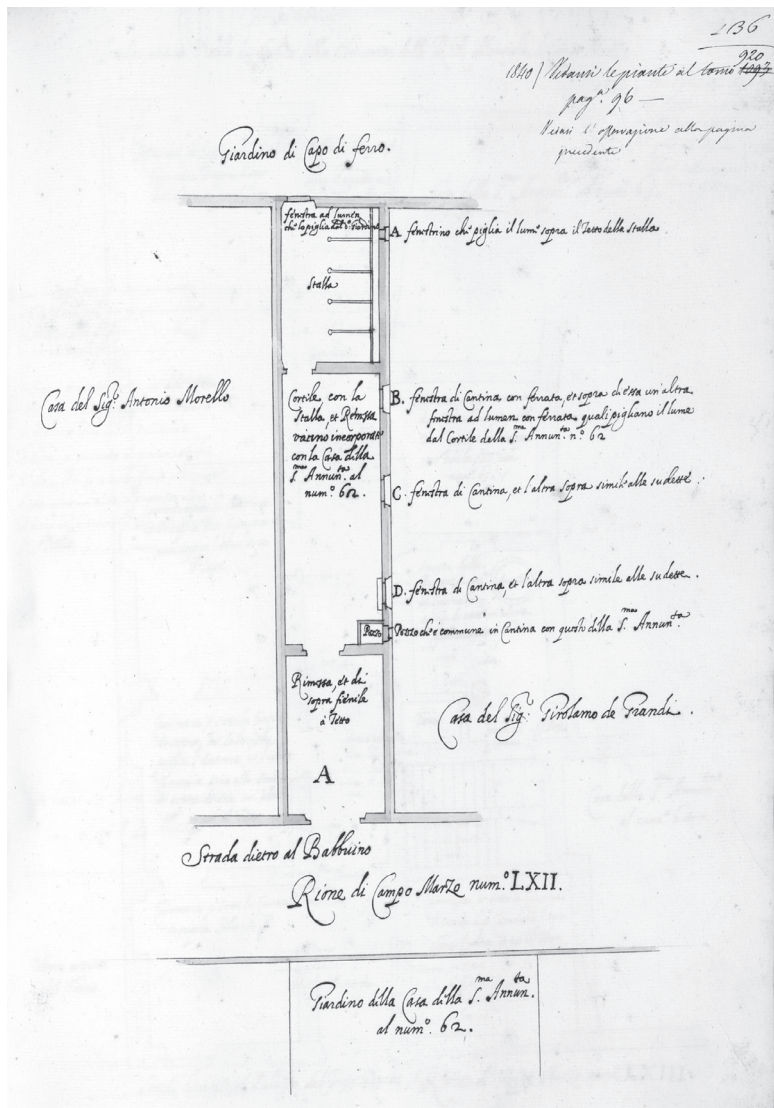
Bisognerebbe quindi credere che il compilatore del documento menzionato (n. 46/2) si sia sbagliato, tanto più che poco oltre nello stesso tomo, al n. 46/7, si dice esattamente l'opposto, ossia che l'Acqua Vecchia proveniva da Capodiferro e la Nuova dal Giardino Cenci³⁷.

È comunque affascinante ipotizzare un altro bottino a monte del palazzo di Alessandro de Grandis con la sua fontana del Sileno e in linea con il *Viridarium magnum* del Cardinale Flavio Orsini sul fronte opposto di via del Babuino, il quale aveva acquistato il terreno compreso tra via Gesù e Maria, via dei Greci e il Corso nel 1575

³⁵ A.S.R., *Ibid.*

³⁶ F. DI CASTRO, *Via Margutta. Cinquecento*, cit., pp. 94-97.

³⁷ A.S.R., *Fondo S. Giacomo*, cit., busta 855, tomo 89, n. 46/7.



5. Casa della Confraternita della SS. Annunziata, poi annessa alla proprietà Maccarani adiacente, oggi via Margutta 51/a, confinante a monte con il Giardino di Capo di Ferro. (A.S.R., Fondo SS. Annunziata, Coll. Preziosi, vol. 921, f. 136r)

da Horatio de' Massimi e vi aveva edificato una dimora eccezionale per la collezione antiquaria di marmi e di statue e per la ricchezza di vasche, peschiere e fontane che la resero talmente famosa da essere più volte celebrata e descritta dai contemporanei³⁸.

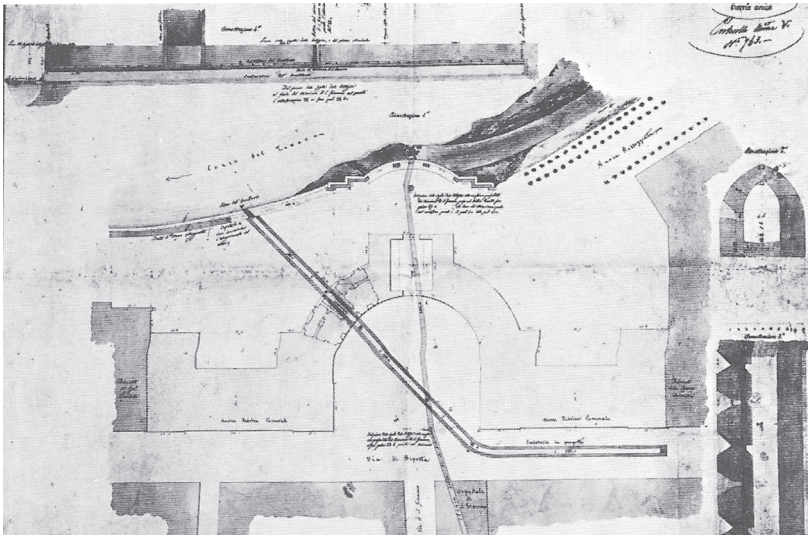
Ma a mio parere non fu solo l'abbondanza d'acqua elargita dai papi a rendere il giardino di Flavio Orsini uno spettacolo di fioriture e di profumi con i suoi viali di melangoli, ma anche quel corso d'acqua che sappiamo scorrere sotto Palazzo de Grandis-Boncompagni-Cerasi, il quale, nascosto sotto l'attuale chiesa anglicana di All Saints, già Oratorio di Gesù Maria e Giuseppe, e sotto la chiesa di Gesù e Maria, attraversa il Corso e torna in superficie dentro l'Ospedale S. Giacomo, dove l'ho potuto vedere io stessa nei giorni di occupazione, prima della definitiva chiusura dell'ospedale a ottobre 2008. Un vero ruscello d'acqua pulita scorreva sotto una grata nel pavimento, lì dove era il bel sarcofago romano, poi trasportato nella chiesa di San Giacomo ed ora divenuto altare maggiore; un ruscello che scorreva obliquamente rispetto a via del Corso, in direzione del Tevere che avrà raggiunto nei pressi dell'antico "porto della legna". Lì dove era il Palazzo Camerale – oggi corrispondente all'Accademia di Belle Arti a via Ripetta – costruito da Pietro Camporese, il quale fu costretto ad intervenire sull'edificio da poco ultimato per riparare i danni dovuti «a gravi scoli di acque sotterranee»³⁹ che avevano causato lesioni importanti. Dalle sue relazioni in merito ai sopralluoghi effettuati insieme all'architetto Nicola Carnevali, tra il novembre e dicembre 1847, e dalla pianta del progetto di risanamento che prevede la realizzazione di un importante cunicolo per raccogliere le acque sotterranee e convogliarle verso il fiume, si intuisce l'entità di queste falde libere che il Camporese riuscì a

³⁸ F. DI CASTRO, *L'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili (1339-2008)*, in «Strenna dei Romanisti», LXXX, 2009, pp.265-284.

³⁹ Gianfranco SPAGNESI, *L'architettura a Roma al tempo di Pio IX (1830-1870)*, Pomezia 1976, p. 251.

convogliare costruendo «un emissario per allacciare tutte le acque suddette e portarle nel Tevere»⁴⁰. (fig. 6)

Non per niente i ritrovamenti archeologici di quel tratto di via Ripetta sono stati particolarmente proficui per quanto riguarda le condutture d'acqua: un probabile tratto di antico acquedotto è stato scoperto tra i numeri 227-229 di via Ripetta, largo m. 1,50, con il piano e le pareti intonacate in *opus signinum*, oltre a frammenti di condutture plumbee (uno dei quali con iscrizione «L. Valeri Aureli»), diverse fistole, di cui quattro con il nome «[Avianius] Vindicianus» che fu *consularis Campaniae* nel IV sec. d. C., e una chiave bronzea per condutture d'acqua, oltre a colonne, capitelli, statue, bronzi di Tiberio, di Massimiano e di altri imperatori e monete... l'infinito tesoro del sottosuolo di Roma.⁴¹



6. Pietro CAMPORESE, Progetto degli interventi di canalizzazione previsti ed eseguiti a seguito delle lesioni nel Palazzo Camerale subito dopo la sua costruzione (1847). (A.S.R., Fondo collezione Mappe e disegni, cart. 87, b. 545/1).

⁴⁰ Ivi, p. 252.

⁴¹ *Carta Archeologica*, cit., pp. 82-84, nn. 45, 48-49, 53-54-55.

Amedeo Rotondi filosofo, scrittore e “Volontario del bene”

GIROLAMO DIGILIO

Ho conosciuto Amedeo Rotondi nei primi anni Quaranta, subito dopo l'apertura, in via Merulana 82, a pochi passi dalla nostra abitazione, della sua Libreria delle occasioni, specializzata in libri di scienze esoteriche, di filosofia e di religioni orientali, nella quale spesso accompagnavo mio padre. Ricordo ancora molto nitidamente la sua seducente figura e il suo tratto affabile: di statura non elevata, con il suo provocatorio pizzetto e con il suo sguardo arguto e penetrante suscitava subito l'interesse del suo interlocutore.

Amedeo Rotondi (Vicovaro 27 ottobre 1908-Roma 11 ottobre 1999) si trasferì a Roma nella seconda metà degli anni Trenta per svolgere la sua attività di insegnante della scuola elementare.



1. Amedeo Rotondi

Nel 1941 affiancò alla sua attività didattica quella di bibliofilo e di libraio rilevando, insieme alla moglie Anna Maria, una libreria con la finalità di offrire, a buon mercato, testi rari, curiosi e stimolanti agli appassionati di una cultura non convenzionale, ma aperta su larghi orizzonti: con questa ambiziosa finalità, e nella più ampia accezione dei termini, la denominarono Libreria delle occasioni.

I suoi vasti interessi culturali, etici e religiosi e le sue capacità di divulgatore dallo stile semplice e chiaro, gli consentirono ben presto di trasformare la sua libreria in un cenacolo non solo di amanti di rarità bibliografiche, ma anche, e soprattutto, di cultori di scienze spirituali ed esoteriche.

All'inizio della sua attività, e fino alla liberazione di Roma (4 giugno 1944), subì non pochi soprusi, sequestri e sanzioni varie per l'ostilità del regime fascista che mal tollerava sconfinamenti oltre gli angusti confini di una cultura convenzionale e di pura esaltazione nazionalistica.

Egli dedicò tutte le sue energie alla ricerca sui misteri che sovrappongono la mente e il potere dell'uomo e ne condizionano il destino e sui loro aspetti etici oltre che esistenziali. I suoi scritti sono dedicati al principio dell'amore e dell'ascolto dell'altro sulla base dei valori cristiani, nonché alla luce della sua vasta esperienza personale e dei risultati di una riflessione durata un'intera vita.

Il suo aureo libricino *I volontari del bene* (concepito come un "manuale di istruzioni" che il "volontario del bene" deve portare nel portafogli) è un raro esempio di saggezza, di indicazioni per la vita quotidiana di chiunque voglia dedicarsi al bene di tutti e di fiducia in un futuro fondato su tale principio¹.

All'origine del profondo interesse di Amedeo Rotondi per queste tematiche etiche e spirituali e della sua riflessione sul significato del soprannaturale e del paranormale nella vita dell'uomo ci fu un evento apparentemente inspiegabile nel quale fu drammaticamente coinvolto durante la seconda guerra mondiale e che egli racconta

¹ A. ROTONDI, *I volontari del bene*, Roma 1972.

nel suo libro *Il Protettore invisibile, la guida che ci aiuta nei momenti difficili della nostra vita*².

Subito dopo l'8 settembre, per evitare il richiamo alle armi da parte della Repubblica Sociale Italiana che lo considerava un disertore fu costretto a chiudere la libreria, a lasciare Roma e a rifugiarsi con la famiglia a Vicovaro, suo paese natale. Riconosciuto in seguito ad una delazione e braccato dalle SS germaniche e dai fascisti nelle montagne che circondano il paese, per sfuggire alla cattura si nasconde nei pressi di una casa abbandonata, popolarmente ritenuta abitata dagli spiriti: è qui che ha una folgorante visione che interrompe la sua fuga e lo intrattiene sul posto:

Dopo un penoso procedere nell'oscurità della notte, a tentoni, passo dopo passo, scivoloni o scontri con cespugli irti di spine, ero teso ed esausto, né sapevo dove mi trovassi. Poteva darsi il caso che andassi proprio incontro a quello che volevo evitare.

Fu d'improvviso che vidi apparire dinanzi ai miei occhi, a pochi metri un globo di luce.

Pensai subito agli occhi di una civetta o di altri uccelli notturni, ma questo era impossibile perché il globo aveva una trentina di centimetri di diametro. Pensai tante cose...Ma ecco che i globi diventano due, poi tre, quattro, poi altri e altri ancora forse dieci o dodici o più, e formano come una catena.

Pensai che, digiuno come ero da più di un giorno, fossi fuori di me. Sedetti a contemplare la scena: una catena di globi luminosi dall'alto scendevano fin giù, penetravano nella terra, poi altri che risalivano e poi ridiscendevano come per riunirsi in un misterioso convegno. Si sentivano delle voci indistinte³,

² A. VOLD BEN, *Il protettore invisibile, la guida che ci aiuta nei momenti difficili della nostra vita*, Roma 1984. (Voldben è uno degli pseudonimi usati da Amedeo Rotondi).

³ Ivi, p. 32.

La sosta per l'osservazione del misterioso ed affascinante spettacolo lo salvò, di fatto, dalla cattura nel rastrellamento che nel frattempo era iniziato nel vicino paese di Roccagiovine verso il quale era diretto: «il Protettore invisibile mi aveva certamente guidato, anzi aveva voluto farmi avvertire la sua presenza.»⁴

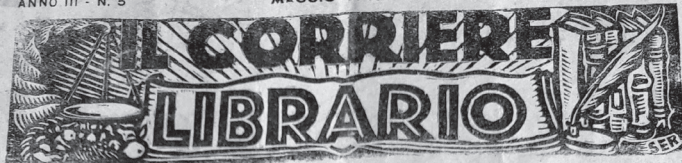
Questa drammatica esperienza, segnerà per sempre la sua esistenza; da essa inizierà la sua riflessione sul significato di quel “soprannaturale” e “paranormale” il cui intervento viene spesso oscuramente percepito, nella convulsa realtà della vita quotidiana, ma che sfugge ad una soddisfacente interpretazione.

Tornato a Roma dopo la Liberazione, accanto alla sua attività di bibliofilo e di libraio, concentra i suoi studi sulle discipline spirituali ed esoteriche e intensifica la sua attività di cultore e divulgatore di queste scienze: organizza conferenze, dibattiti, riunioni nella sua libreria di via Merulana.

L'impegno di conferenziere di Amedeo Rotondi inizia già nella seconda metà degli anni Quaranta e si lega al suo impegno come editore dal 1946, quando fonda *Il corriere librario* – mensile di promozione della cultura e della bibliofilia, di informazione e di domande ed offerte di libri rari sul mercato – che si diffonde rapidamente anche a livello internazionale e viene pubblicato fino al 1954.

Intorno al periodico si raccoglie un gruppo di bibliofili e di cultori di scienze spirituali, esoteriche e religiose che si incontrano, presso il Caffè Greco, la prima domenica di ogni mese per scambiarsi informazioni e discutere su argomenti di vario interesse scientifico, bibliografico, ecc. e tutto ciò è riportato sul *Corriere*, nella rubrica *Cronachette del Caffè Greco* nella quale si raccontano con ricchezza di particolari anche le riunioni del Gruppo dei Romanisti e soprattutto quelle nelle quali viene presentata la *Strenna dei Romanisti*.

⁴ Ivi, p. 33.



PERIODICO MENSILE DI DOMANDE E DI OFFERTE E DI INFORMAZIONE
BIBLIOGRAFICA PER GLI AMATORI DEL LIBRO

Abbonamento anno L. 300 Estero L. 600
Soci esteri L. 1.000
Gli abbonamenti decorrono da gennaio.

Direzione e Redazione
Via Marulana, 82
Roma - Tel. 77-64-22

Per l'abbonamento spedire vaglia all'Amministrazione o versare sul c/c postale n. 1-1818 intestato a: AMEDEO ROTONDI.

Repertori bibliografici

L' « ONOMASTICON » DEGLI SCRITTORI ITALIANI

Quanti sono e quali sono gli « Scrittori d'Italia? ». La miriade, cioè, di gente che lungo il corso dei secoli ha scritto in lingua italiana d'ogni argomento letterario, storico, artistico, militare, religioso, scientifico?

Come tutti sanno, fra gli anni 1753-1763, il conte Giammaria Mazzuchelli fece uscire a Brescia due grossi volumi (in sei parti), di una sua poderosa opera, intitolata appunto *Gli Scrittori d'Italia*, dove raccolse con molta diligenza le bio-bibliografie dei letterati italiani i cui cognomi iniziavano con le lettere A e B. L'opera, notissima, non fu proseguita oltre e inefficaci rimasero non pochi progetti e tentativi posteriori per continuarla, salvo qualche sporadico e limitato contributo di aggiunte, come quello di E. Narducci (Roma, 1884). Lyon è qui luogo per delineare la cronistoria di questi progetti e indicare le molteplici ragioni per le quali un'opera di tanta importanza e di mole estesa non possa essere affrontata da un solo autore.

La mancanza di un'opera unitaria costringeva pertanto a rintracciare le notizie bio-bibliografiche sui nostri scrittori, illustri o meno, in repertori regionali, locali, speciali che sono assai numerosi, non sempre reperibili e nei quali è necessaria un'oculata selezione per attingere ai più quotati e a quelli che meglio possono corrispondere alle esigenze d'una accurata documentazione.

Per ovviare a un tanto inconveniente, Luigi Ferrari — solerte direttore della Marciana di Venezia — ha ideato un repertorio-indice, con lo scopo precipuo di presentare in un corpus unico, disposto alfabeticamente per cognomi e nomi, tutti gli Scrittori italiani che sono indicati nei cosiddetti repertori collettivi parziali. Ha intitolato l'opera *Onomasticon. Repertorio bio-bibliografico degli Scrittori italiani dal 1501 al 1850* (Milano, Hoepli, 1947, in 4, pp. XLVI-708, Lit. 4500), offrendo, con questo mezzo, ai ricerca-

tori una sicura fonte a cui poter ricorrere per una prima e sostanziale ricerca sui nominativi desiderati.

Gli Scrittori, allineati dal Ferrari nel suo « Repertorio » oltrepassano il numero di centomila, vissuti e operanti fra il 1501 e il 1850, termini cronologici d'una ampiezza insolita e che corrispondono a un lunghissimo periodo della nostra storia letteraria e culturale nettamente distinto, sia dal periodo posteriore al sec. XV per il quale si può usare fondamentalmente il repertorio dello Chevalier, sia da quello posteriore, cioè moderno e contemporaneo, per il quale le fonti d'informazione sono abbondanti e conosciute.

Il « Repertorio » del Ferrari risulta da un spoglio metodico, accurato e originale di ben 373 opere bio-bibliografiche locali e speciali, scelte fra quelle di maggior rilievo, più attendibili e sicure. Di più, la meritoria fatica del Ferrari si è dedicata con molta oculatezza ad una unificazione dei cognomi espressi con grafie varie e discordanti, appoggiata a un sapiente gioco di rinvii e di appellativi per gli omonimi, che risponde in pieno ad ogni esigenza della consultazione. Nessun bisogno più, quindi, di ricorrere all'Argelati, al Boiffo, al D'Affitto, al Fantuzzi, al Mongitore, al Minieri-Riccio, ecc. ecc., alla ricerca del nominativo desiderato; cioè, ricorso pronto e sicuro alle bio-bibliografie di tutti questi repertori limitati, dopo aver consultato l'*Onomasticon* dove sono accuratamente indicate e richiamate queste prime fonti d'informazione per ogni singolo scrittore. Il Ferrari ha pertanto compilato un vero e proprio prontuario di concordanze fra le svariatissime e copiose pubblicazioni bio-bibliografiche a carattere collettivo, offrendocene il più ampio panorama e la più estesa conoscenza del cospicuo insieme di tante fonti parziali, non possibile a raggiungersi in altro modo, cioè senza questa specie di « Indice-chiave » preparato con tanta sagacia con un lavoro durato circa un decennio. Lo spazio ristretto vieta di scendere ad altri particolari; basterà affermare che *Onomasticon* va indubbiamente collocato fra gli strumenti più sicuri ed importanti della bibliografia italiana.

IL BIBLIOGRAFO.

È ormai provato che la riunione mensile al Caffè Greco è l'occasione più indicata per portare a conoscenza dei bibliofili romani notizie di aste, librerie, di mostre e di fatti e cose che abbiano particolare relazione col mondo librario. Gli amici ascoltano sempre con interesse quanto può riguardare il loro campo e nello scambio di idee, di impressioni si misura e si alimenta quella speciale affinità di pensieri e di gusti che si chiama *amicizia*. Non poteva darsi, quindi, migliore circostanza di quella del due maggio scorso per presentare ai bibliofili romani la *Strenna dei Romanisti* che l'Editore Staderini cura ogni anno con tanto amore. Erano presenti i collaboratori della *Strenna*, poeti e scrittori di Roma, la schiera eletta di quegli uomini che con la loro passione sanno tener vivo l'amore di Roma. *Ceccarius* con parola semplice e cordiale ha rievocato l'origine e gli sviluppi della *Strenna* che in nove anni è diventata ormai una pubblicazione che ha collaboratori e ricercatori in ogni regione d'Italia. Trilussa, Ettore Veo, Marcello Piermattei, Mario Lizzani, Mario Romano, Possenti, Iannattoni, Vincenzo Digilio, G.C. Marchesini, ecc..., nomi noti di artisti, scrittori, poeti hanno dato il loro contributo alle varie *Strenne*. Aneddoti e ricordi hanno resa oltremodo simpatica la conversazione di *Ceccarius*, seguita con vero piacere dagli amici convenuti. Fausto Staderini, con simpatico gesto, ha offerta poi una copia della *Strenna* per estrazione a sorte fra i presenti. Una bella mattinata quella del due maggio al Caffè Greco, una riunione amichevole che si riallaccia a vecchie e gloriose tradizioni della vita romana.

Alvaro Brancaleoni ha declamato poi appassionatamente una sua poesia romanesca, vivamente applaudita.

Tra i numerosi presenti, oltre ai sunnominati, abbiamo notato ancora Lamberto Donati, Giannetto Avanzi, Angelo Baiocchi, Giulio Provenzal, Rag. Bergesio della libreria VAN RIEL, Emilio Becchi, Luigi Spaducci, Mario Padivini, G. Conti del "Rugantino", M. Giustiniani, Felice Boschi, Gino Testi, C. Nalli, M. Proietti, N. Cossu, Del Bon, S. Bascone, G.C. Nerilli, D. Scafi, Sylvan Kapp, G. Davanzali, S. Volpini, M. Fanelli, A. Carboni, A. Girardi, Brugnoli, M. Lefèvre, S.

Pacifici, ecc. Numerose anche le signore e signorine presenti: signora Del Bon, signora Avanzi, Adele e Anita Provenzal, Chiara Salera, Amina Andreola, Marina Medori, Lucia Tosoldi, Maria Calasso, signora Maria Elisa Volpi, Carla Frascchetti, ecc.⁵

La sala riservata ai bibliofili romani, gremitissima come sempre di amici romanisti, scrittori, editori, librai, studiosi, giornalisti, bibliotecari, ha seguito come sempre la conversazione del Dott. Rinaldi che è stato vivamente felicitato.

Oltre ai numerosi fedelissimi di queste simpatiche riunioni della prima domenica di ogni mese, abbiamo notato tra i neofiti l'On. C. Orlando, e i poeti romaneschi Mario Dell'Arco e Fefè, L. Bascone, A. Mortara, M. Volpe, A. Capracci e alcuni altri le cui firme ermetiche sull'album del "Greco" non ci consentono la segnalazione.

Nel prossimo incontro tra gli amici bibliofili terrà una breve conversazione Mario Lizzani sul tema "Una biblioteca in tasca" 1949⁶.

Intanto per la prima domenica di maggio avrà luogo per gli amici bibliofili e Romanisti, al Caffè Greco, la presentazione dell'annuale Strenna dei Romanisti. Come è ormai tradizione, Ceccarius sarà il presentatore. Questa è la riunione più attesa per tutto l'anno e gli amici sono invitati a partecipare. Avranno anche la possibilità di essere favoriti dalla sorte per il sorteggio della copia offerta dall'Editore Staderini. Appuntamento al Caffè Greco il 3 maggio alle ore 11⁷.

La riunione della prima domenica di maggio è stata quella che ogni anno è la più affollata e la più simpaticamente cordiale. CECCARIUS ha presentato la Strenna dei romanisti 1953, applauditissima da

⁵ *Cronachette del Caffè Greco*, in «Il corriere librario», 3 (1948), maggio, n. 5.

⁶ *Cronachette del Caffè Greco*, in «Il corriere librario», 4 (1949), novembre n. 11.

⁷ *Cronachette del Caffè Greco*, in «Il corriere librario», 8 (1953), aprile, n. 4.

tutti. Il poeta Delle Piane è stato il favorito dalla sorte nell'estrazione della copia del volume che l'Editore Staderini ogni anno assegna agli amici che si riuniscono al Caffè Greco⁸.

Alcune riunioni avvengono in comune fra i due Gruppi fra i quali esistono ottimi rapporti oltre che, evidentemente, una sostanziale affinità di interessi culturali. Molti Romanisti, fra i quali Ceccarius, Gigi Huetter, Mario Lizzani ed altri appartengono anche al gruppo dei bibliofili.

Per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta Amedeo Rotondi sviluppa la sua opera di conferenziere oltre che al Caffè Greco anche all'Università Popolare Romana dove svolge corsi e presentazioni dei suoi libri.

Negli anni Settanta è fra i fondatori del *Cerchio Firenze '77* e partecipa a una delle più importanti esperienze spiritualistiche e parapsicologiche italiane del periodo, ai cui incontri è presente con costanza, tenendo anche a battesimo il primo libro pubblicato dal gruppo, a seguito di tali riunioni, intitolato *Dai mondi invisibili. Incontri e colloqui*⁹.

Sempre più Amedeo Rotondi e la sua libreria, nella quale collabora preziosamente anche la sua unica figlia Vera, diventano un punto di riferimento per quanti si dedicano a studi di scienze spirituali ed esoteriche.

Negli anni Ottanta tiene incontri e conferenze presso il Centro Letterario del Lazio alle quali partecipa un folto pubblico e che riscuotono grande interesse.

Nell'arco della sua vita Amedeo Rotondi ha approfondito con grande saggezza e buon senso i fondamentali aspetti etici e filosofici dell'agire dell'uomo e dei suoi rapporti con l'ultraterreno.

⁸ *Cronachette del Caffè Greco*, in «Il corriere librario», 8 (1953), giugno, n. 6.

⁹ *CERCHIO FIRENZE 77, Dai mondi invisibili : incontri e colloqui*, Roma 1977.

Cronachette del Caffè Greco

È ormai provato che la riunione mensile al Caffè Greco è l'occasione più indicata per portare a conoscenza dei bibliofili romani notizie di valore librario, di mostre e di fatti e cose che abbiano particolare relazione col mondo librario. Gli amici ascoltano sempre con interesse quanto può riguardare il loro campo e nello scambio di idee, di impressioni, si misura e si alimenta quella speciale affinità di pensieri e di gusti che si chiama amicizia.

Non poteva darsi, quindi, migliore circostanza di quella del due maggio scorso per presentare ai bibliofili romani la *Strenna dei Romanisti* che l'editore Staderini cura ogni anno con tanto amore. Erano presenti i collaboratori della *Strenna*, poeti e scrittori di Roma, la schiera eletta di quegli uomini che con la loro passione sanno il vero senso dell'amore di Roma. Ceccarius con parola semplice e cordiale ha rievocato l'origine e gli sviluppi della *Strenna* che in nove anni è diventata ormai una pubblicazione che ha collaboratori e ricercatori in ogni regione d'Italia. Tritusso, Ettore Vero, Marcello Piermattei, Mario Luzzani, Pietro Romano, Fossenti, Iannattoni, Digilio, G. C. Marchesini ecc., nomi noti di artisti, scrittori, poeti, hanno dato il loro contributo alle varie *Strenne*. Aneddoti e ricordi hanno resa oltre modo simpatica la conversazione di Ceccarius, seguita con vero piacere dagli amici convenuti. Fausto Staderini, con simpatico gesto, ha offerta poi una copia della *Strenna* per estrazione a sorte tra i presenti. Una bella mattinata quella del due maggio al Caffè Greco, una riunione amichevole che si riallaccia a vecchie e gloriose tradizioni della vita romana.

Alvaro Brancaloni, ha declamato poi appassionatamente una sua poesia romanesca, vivamente applaudita.

Tra i numerosi presenti, oltre ai summinati, abbiamo notato ancora Lamberto Donati, Giannetto Avanzi, Angelo Baiocchi, Giulio Provençal rag. Bergesia della libreria VAN RIEL, Emilio Becchi, Luigi Spaducci, Mario Padovini, G. Conti del "Rugantino", M. Giustiniani, Felice Boschi, Gino Testi, C. Nalli, M. Proietti, N. Cossu, Del Bon, S. Bascone, G. C. Nerilli, D. Scafi, Sylvan Kapp, G. Davanati, S. Volpini, M. Fanelli, A. Carboni, A. Girardi, Brugnoli, M. Lefèvre, S. Pacifici, ecc. Numerose anche le signore e signorine presenti: signora Del Bon, signora Avanzi, Adele e Anita Provençal, Chiara Salera, Amina Androta, Marina Medori, Lucia Tosoldi, Maria Calasso, signora Maria Elisa Volpi, Carla Frascchetti ecc.

Sappiamo che il noto xilografo Luigi Servolini per una delle prossime riunioni offrirà a sorte agli amici bibliofili una sua xilo originale.

Intanto per il prossimo incontro che cade il 6 Giugno, il Dott. Lamberto Donati della Biblioteca Vaticana terrà una interessante conversazione sul tema: Il libro e l'incisione.

Appuntamento come di consueto la prossima prima domenica, 6 GIUGNO, ALLE ORE 11.

Cataloghi ricevuti
dai nostri abbonati

- Cav. E. MARTELLI (libr. antiq.). — Via S. Stefano 43. Bologna. Cat. n. 2.
TURRI (libr.). — Via S. Andrea 17. Milano. Cat. n. 55.
THE BOOKTRADE WANTS — 529 S. Melville Street. Philadelphia 43 Pa.
BIANCHINO DEL LEONE (libr. antiq.). — Via Baglioni 1. Perugia. Cat. Aprile-Maggio.
LIBR. UNIVERSITARIA — Via S. Francesco n. 5. Padova. Cat. n. 5.
IL LIBRO D'OCCASIONE — Via Caposile 3. Milano. Cat. XLVII.
CHIAPPINI (libr.). — Via Teatro Valle 38. Roma. Vendita all'asta.
R. L. PRAGER (libr. antiq.). — Via Mentana 2. Roma. Cat. spec. 279, 280, 281, 282, 283.
NIRONI E PRANDI (libr.). — Via F. Cavallotti 8. Reggio Emilia. Cat. n. 40.
GASPARE CASELLA (libr.). — Piazza Municipio 81. Napoli. Cat. n. 7.
GIOVANNI BERRUTO (libr.). — Via S. Francesco da Paola 10. Torino. Cat. n. 67.
DANTE CAVALLOTTI (libr. antiq.). — Via Boggonovo 15. Milano. Cat. Maggio.
L. GONNELLI & FIGLI (libr.). — Via Ricasoni 24-F. Firenze. Boll. n. 73.
DEMARETEION — Piazza di Spagna 72. Roma. Bibliothèque numismatique.
MANCUSO — Corso Finocchiaro Aprile 104. — Palermo. Cat. n. 110.
M. GHEDINI — Via Zamboni 40. Bologna. Libri di medicina.
LA FELSINEA (libr. antiq.). — Via Galliera 8. Bologna. Cat. n. 1.
LEO S. OLSCHKI (ed.) — Via Puccinotti 43. Firenze. Dante, Petrarca, Boccaccio.

Soci vitalizi

Per acquistare il diritto di ricevere in perpetuo il "Corriere Librario" basta rimettere alla nostra Amministrazione LIRE MILLE.

Eliminato il pensiero dell'annuale rinnovo di abbonamento questi amici sono anche considerati nostri Abbonati sostenitori.

Diamo altri nomi da aggiungersi a quelli già pubblicati.

GIUSEPPE ANDENINO — Montelupo.

GRAZIELLA PICA — Lecce.

Dr. E. BINDI — Roma.

AMEDEO ROTONDI, *Direttore responsabile*

Tip. LE MASSIME - G. FARRI - Tel. 582-142

3. Il corriere librario, 1948, N. 5, pag 104: Cronachette del Caffè, Greco, cronaca della presentazione della *Strenna dei Romanisti* al Caffè greco l'8 maggio 1948.

La descrizione del “Protettore invisibile” e quella del “Volontario del bene”, insieme al “governo della parola e all’arte del silenzio” sono i pilastri sui quali poggia la sua visione filosofico-religiosa del mondo.

Nel suo libro *Il protettore invisibile* Amedeo Rotondi, con lo pseudonimo di Amadeus Voldben, descrive la teoria del “Protettore invisibile, la guida che ci aiuta nei momenti difficili della nostra vita”¹⁰

Il primo custode, Angelo tutelare che guida, assiste, aiuta e protegge nell’esperienza terrena è l’Io spirituale che l’uomo ospita in sé. L’Io divino che alberga in noi è il guardiano silenzioso che vede tutto, pure i minimi pensieri, anche se tarda a rivelarsi alla coscienza.

Come il nostro spirito guida la nostra vita, altri Spiriti, quali raggi dello stesso sole, sono guide in tutti i piani e a ogni livello.

I Grandi Spiriti dai nomi noti, ignoti o senza nome, i geni, gli eroi, i santi di ogni religione, i saggi di tutti i tempi, solo certa miopia materialista considera come “morti”. Essi vivono, sono luce per noi e per tanti che essi guidano dai loro piani. Questi Maestri noi amiamo e ammiriamo: sono le vette che noi vogliamo raggiungere.

Gesù ha detto: «dove sono due o più persone riunite nel mio nome, io sono in mezzo a loro.»

È una verità da ricordare in ogni circostanza.

Nelle pagine del volume *L’arte del silenzio e l’uso della parola*¹¹ ispirate dalla meditazione delle regole dello Zend-Avesta per il governo della parola, il libro che racchiude la saggezza millenaria dell’antica Persia, illustra con magistrale efficacia l’assoluta e insostituibile importanza della parola parlata o scritta e di tutti gli altri mezzi a disposizione per la comunicazione del pensiero e dei senti-

¹⁰ A. VOLD BEN, *Il protettore invisibile...* cit., p. 16.

¹¹ ID, *L’arte del silenzio e l’uso della parola*, Roma 1972.

menti fra gli uomini e dell'uomo con i Maestri. Egli espone inoltre alcune acute osservazioni sugli strumenti telematici e digitali, che all'epoca cominciavano appena ad apparire all'orizzonte, e sulle loro possibili conseguenze sulla cultura e sui costumi dei popoli.

La sua capacità di esprimere con chiarezza e concisione concetti filosofici ed etici rese famosi i suoi aforismi. Il suo *Decalogo del Volontario del Bene* ne è una sintesi significativa:

- Soltanto se ami gli uomini e ogni cosa tu ami veramente Dio.
- Fa' agli altri ciò che vorresti fosse fatto a te. Fa' il meglio che puoi e lascia a Dio il resto.
- Ritorna a te ciò che parte da te: semina il bene e raccoglierai amore.
- Sappi volere: la volontà è il mezzo più potente per chi sa valersene.
- Ciò che tu pensi si avvera. Perciò pensa a ciò che è costruttivo e che ti migliora. Non essere vittima di mali immaginari.
- Il pensiero deve andare d'accordo con le parole e le parole con le azioni.
- Questo mondo è come uno specchio: se sorridi ti sorride; se lo guardi arcigno e diffidente, con lo stesso viso arcigno e diffidente guarderà te.
- Nulla è peggiore della depressione. Accogli con viso sorridente qualunque cosa ti avvenga.
- Se sei fra coloro che vogliono riformare il mondo, comincia col riformare te stesso: sii pronto ad agire sempre per il bene.
- Vinci tutte le antipatie. Vivi come Volontario del Bene e sarai una benedizione per tutti.
- Se vuoi imparare una vita più alta segui fedelmente queste parole: sii buono, franco e semplice. Sii cortese, sereno e sicuro di te.

Insegnante, libraio, bibliofilo, editore, in un cinquantennio di attività Amedeo Rotondi conquisterà una meritata fama con la sua attività di scrittore su tematiche spirituali ed etiche.

Pubblicherà, anche con gli pseudonimi di Amadeus Voldben (acronimo di Volontario del Bene, identificativo della missione sempre perseguita in vita e delineata nel libricino omonimo) e di Vico di Varo (dal nome di Vicovaro, suo paese natale), 22 testi, tradotti in varie lingue, di cui quattro stampati in proprio e 18 presso diverse case editrici (Mediterranee, Astrolabio, Sugarco, S.A.S.).

Tra il 2003 e il 2008 vedranno la luce, inoltre, a cura dei suoi pronipoti, 4 opere postume alle quali l'autore aveva lavorato negli ultimi anni di vita.

La sua intensa attività di filosofo e di scrittore e le sue esperienze esoteriche furono sempre mirate a dare un personale contributo alla costruzione di una umanità migliore e di un modello di uomo dedito al bene: il "Volontario del bene".

Nell'attuale fase di grave disorientamento e di una apparente e preoccupante prevalenza nel mondo di "valori" negativi che stravolgono il senso della vita dell'uomo e minacciano la stessa sopravvivenza del pianeta, l'operosa attività di Amedeo Rotondi rappresenta il lascito di un prezioso patrimonio spirituale che ci insegna e ci può guidare nella ricostruzione di un equilibrio non turbato dall'uso inappropriato e spesso rovinoso di un progresso che, pure, rappresenta la più alta espressione della mente umana.

La decorazione regolarizza la percezione dell'architettura della volta della loggia al piano terreno del palazzetto dei Piceni in via di Parione

LAURA GIGLI – MARCO SETTI

PARTE I. LAURA GIGLI, *Il racconto*

L'edificio è uno scrigno prezioso di tesori custoditi dal Pio Sodalizio dei Piceni. La prestigiosa istituzione marchigiana, fondata a Roma con il compito di supportare gli studi superiori di giovani di disagiate condizioni economiche e i corregionali bisognosi di aiuto, ne è entrata in possesso nel 1655 alla morte di mons. Giovanni Andrea Castellani, che l'aveva lasciato in eredità alla Confraternita della Vergine di Loreto fondata nel 1633 dal cardinale Giovanni Battista Pallotta (Caldarola 1594-Roma 1668).

La fabbrica si è venuta configurando nel secondo decennio del sec. XVI a seguito dell'accorpamento di due preesistenti costruzioni limitrofe su via di Parione più una terza su via del Teatro Pace¹.

**Questo studio si è sviluppato in stretta relazione con l'Amico Marco Setti, il quale, come di consueto, ha dato forma, tramite il disegno visibile, all'invisibile dell'idea sottesa alla progettazione architettonica e decorativa del monumento oggetto del nostro studio. Un affettuoso ringraziamento all'Amica Anna Labella, con la quale siamo solite condividere il piacere della ricerca e della scoperta, all'architetto Fernando Bilancia e al dottor Alfredo Lorenzoni, Presidente del Pio Sodalizio dei Piceni.*

¹ La preesistenza di due case contigue, quella sulla d. con le bugne angolari, è architettonicamente testimoniata nel prospetto su via di Parione sia

Le prime due unità edilizie, già appartenute a Bernardo Mocari, furono acquistate prima del 1513 da Simone e Cattaneo Spinola, come risulta nell'atto di acquisto dell'11 giugno di quell'anno, in virtù del quale i due fratelli comprarono da Sisto Millini anche metà della terza casa retrostante su via del Teatro Pace (odierni numeri civici 40-41), unificando così tutta la proprietà².

In uno dei due edifici prospettanti sulla via *Papalis*, che conduceva direttamente a San Pietro³, si è ritenuto che possa avere abitato Amanieu d'Albret (1478-Casteljaloux 1520), esponente di una delle più prestigiose casate francesi, fratello di Giovanni, re di Navarra e di Carlotta moglie di Cesare Borgia, a Roma nel 1500 per ricevere la porpora da parte di Alessandro VI⁴. Tale ipotesi è

dal diverso interesse delle finestre che dalla loro tipologia. Cfr. Fernando BILANCIA, *Il palazzetto Spinola, ora del Pio Sodalizio dei Piceni, e l'architetto Perino Gennari da Caravaggio*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon» 13, 2013, pp. 271-294, il quale ha fissato in questo studio alcuni punti chiave delle vicende costruttive dell'edificio. Si vedano anche Carlo ASTOLFI, *La presunta "Casa di Sisto V" a via di Parione e le nozze di Flavia Peretti*, Roma 1940 e Corrado PRIANTE, *Il palazzetto del Pio Sodalizio dei Piceni in via di Parione*, Roma 2010.

² L'atto di vendita dell'11 giugno 1513 da parte di Sisto Mellini, per 100 ducati d'oro, ai fratelli Spinola della parte della casa su via del Teatro Pace costituisce il più antico documento ad oggi disponibile per determinare l'acquisizione dell'edificio da parte del casato genovese. Cfr. C. ASTOLFI, *La presunta*, cit. p. 2; C. PRIANTE, *Il palazzetto*, cit. pp. 53 e 60 nota 9. F. BILANCIA, *Il palazzetto*, cit. p. 272, nota 4 specifica che l'acquisto riguardava "la metà di una modesta casa di un piano, definita *stabulum* (significa anche stalla) e la metà di un retrostante scoperto".

³ La via *Papalis*, odierna via del Governo vecchio, agli inizi del '500 si chiamava via di Parione, denominazione oggi rimasta solamente al tratto di strada sul quale si affaccia l'edificio in esame.

⁴ L'Albret, nominato cardinale in pectore nel concistoro del 20 marzo 1500 e pubblicato il 28 settembre dello stesso anno, fu inviato segretamente

stata avanzata dagli studiosi a seguito del rinvenimento sul fronte della facciata del palazzetto, in corrispondenza del piano nobile, di una lastra di marmo con il nome e lo stemma vescovile dell'insigne prelado, abraso nel 1796 durante l'occupazione francese e rinvenuto solo negli anni 1929-30 a seguito dei lavori di restauro effettuati dall'ingegnere Bino Malpeli⁵.

Fu Francesco Spinola (Savona ?- Savona 1553)⁶, fratello di Simone e Cattaneo a riunire invece le due case su via di Parione e ad accor-

nel 1502 da Alessandro VI a Savona per riportare a Roma Giuliano Della Rovere, senza però compiere la missione. Partecipò nel 1503 al conclave che designò Pio III (Francesco Piccolomini, morto 10 giorni dopo) e a quello successivo in cui fu eletto Giulio II, in viso al partito dei porporati francesi che ordirono un complotto contro di lui, al quale aderì lo stesso Albret, costretto poi ad abbandonare Roma. Minacciato di scomunica nel 1511, fu poi assolto da Leone X nel 1514.

⁵ In quella occasione fu letta la scritta AMER. EP. CON... sovrastante lo stemma con sei gigli e il cappello prelatizio a 12 nappe disegnato e pubblicato da C. ASTOLFI, *La presunta*, cit., Roma 1940 a pag. 21 con l'indicazione delle seguenti misure: m. 1,92 x 1,13. F. BILANCIA, *Il palazzetto*, cit. p. 274, pur non escludendo l'ipotesi che il cardinale abbia effettivamente abitato nell'edificio, osserva come l'incastro della lapide "alla bene e meglio tra il cornicione della finestra centrale ed il davanzale della finestra sovrastante tagliando la fascia marca davanzale in modo grossolano" faccia "ritenere assai improbabile che sia stata posta in sito al momento della costruzione". La carica indicata nella lapide daterebbe lo stemma al periodo di tempo compreso fra la metà del 1499 e il 28 settembre 1500, quando l'Albret era vescovo delle diocesi di Comminges e Condom e non era stato ancora nominato cardinale; *Ibidem*, p. 274.

⁶ Francesco Spinola di San Luca era figlio di Giovanni (1416-1477) e Petruccia Riario (pronipote di Sisto IV), trasferitisi a Roma dopo il matrimonio, ove Giovanni, grazie al supporto della sua parentela, rivestì prestigiosi incarichi, incluso quello di Castellano di Todi. Tre dei loro figli maschi: inizialmente lo stesso Francesco, Carlo (vescovo di Perugia), Agostino (cardinale) intrapresero all'interno della Curia romana brillanti carriere. Cfr. Riccardo MUSSO, *Spinola Agostino*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 93 (2018) e <https://www.spinola.it>.

parle con quella retrostante, come testimoniato dalla scritta FRANC. SPINOLA SAONENSIS⁷ a coronamento della cornice del portale⁸.

Francesco affidò i lavori all'architetto e costruttore Perino Gennari (Caravaggio ?-Roma 1522)⁹, artista di un certo rilievo a Roma dove fu in contatto con Antonio da Sangallo il vecchio, Bramante, Raffaello, Jacopo Sansovino, il quale fra il 1513 e il 1515 portò a termine l'edificio (già costruito fino alle finestre arcuate del piano terreno che furono mantenute sia nel prospetto che sul lato Nord del cortile) fino al tetto, utilizzando in larga parte le mura già fatte delle quali si limitò ad eseguire l'arricciatura, costruì il cortile di collegamento con il fabbricato retrostante e mise in opera la "porta grande principale de trevertino, fata a bunge (sic)"¹⁰.

Inizialmente avviato alla carriera ecclesiastica, nella quale venne favorito dalla prestigiosa parentela (era pronipote di Sisto IV,

⁷ Una seconda iscrizione analoga, rinvenuta spezzata sull'architrave di una porta, fu "riposta fra gli antichi frammenti marmorei nello scantinato che dà sul giardino di San Salvatore in Lauro", cfr. C. ASTOLFI, *La presunta*, cit. p. 23.

⁸ Le due rose ai margini della cornice che inquadra il portale potrebbero essere riferibili allo stemma di Agostino Spinola, subentrato al fratello Francesco nella proprietà dell'edificio, v. oltre nota 12. Secondo F. BILANCIA, *Il palazzetto*, cit. p. 273 si tratta di un elemento decorativo non araldico.

⁹ F. BILANCIA, *Il palazzetto*, cit. alle pp. 280-292 delinea e ricostruisce il profilo e l'attività di Perino Gennari, dai quali emerge che l'artista ebbe committenze specie per opere di fortificazione (il risarcimento della rocca di Ostia, la costruzione di quella di Civita Castellana, la supervisione ai lavori a Castel Sant'Angelo) e nell'edilizia privata.

¹⁰ F. BILANCIA, *Il palazzetto*, cit. alle pp. 290-292 riporta il documento del 25 settembre 1515 nel quale il Gennari dichiarava di essere stato incaricato da Francesco Spinola, protonotario apostolico, di finir "de fabricare" una casa in Parione già "incommenciata a fabricare in sino ale finestre de la prima sala principale propri". Due anni dopo, il 22-2-1517, Perino Gennari davanti al notaio affermava altresì di avere percepito integralmente la somma dovuta pari a 1811 ducati e 58 baiocchi (*Ib.* nota 6). L'atto fu stipulato "in supra scripta domo nova".

nipote del cardinale Pietro Riario e cugino del cardinale Raffaele Riario), Francesco, che fu protonotario apostolico (carica nella quale gli subentrò il fratello Agostino) e, fra il 1503 e il 1518, abate commendatario a San Pietro ad Assisi, decise in seguito di sposarsi per garantire la discendenza della casata. Le sue nozze con Benedetta (1506-1570) della nobile famiglia del Carretto¹¹ furono celebrate nel 1524 a Genova. Divenne poi senatore della Repubblica e primo signore di Garresio (Cuneo).

La proprietà della casa romana fu pertanto trasferita, insieme ad altri beni, allo stesso Agostino (Savona 1480- Roma 1537)¹².

Questi, stretto collaboratore di Giulio II, che lo nominò vescovo di Perugia nel 1509 e poi di Leone X, risiedette a Roma e rimase ad abitare nell'edificio di via di Parione, nel frattempo abbellito anche nell'apparato decorativo, apprezzandone la felice e comoda ubicazione, anche dopo avere ricevuto da Clemente VII, il 3 maggio 1527, primo del suo casato, la porpora.

Il fabbricato rimase in proprietà alla famiglia fino alla vendita di Eleonora Spinola, tutrice e amministratrice del figlio Francesco, ai mercanti spagnoli Giovanni Enrico Herrera e Ottavio Costa, avvenuta il 29 luglio 1592¹³.

¹¹ Benedetta era figlia di Alfonso del Carretto (1457-1523) marchese di Finale, che aveva sposato in seconde nozze, il 16 novembre 1488, Peretta (1478-1550), figlia di Teodorina Cibo e di Gherardo Usodimare, nipote di Innocenzo VIII.

¹² Ad Agostino Spinola furono trasferiti anche parte dei benefici di Francesco, tra cui la commenda del monastero di San Pietro d'Assisi e quella di Santa Croce di Sassovivo presso Foligno. Cfr. R. MUSSO, *Spinola Agostino*, cit. Secondo C. ASTOLFI, *La presunta*, cit. p. 25 Agostino continuò a risiedere nella casa anche dopo avere ricevuto il cappello cardinalizio. La rosa a 5 foglie inquartata nello stemma del cardinale, nel blasone della madre Petruccia Riario, è riportata in ALFONSO CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum romanorum ...* Roma 1677, t. III, col. 479.

¹³ F. BILANCIA, *Il palazzetto*, cit. p. 274. La proprietà fu venduta per la somma di 7000 scudi.

Secondo la testimonianza del Vasari il prospetto dell'edificio, orientato ad Ovest, fu decorato da Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze, i quali “fecero nella casa de gli Spinoli per andare in Parione, una facciata, dentrovi le lotte antiche, come si costumavano, et i sacrificii e la morte di Tarpea”¹⁴.

Nulla è rimasto di questi dipinti. Tuttavia, ammesso che la casa fosse effettivamente questa¹⁵, il tema scelto: la morte della vestale, figlia di Spurio Tarpeio, comandante della rocca capitolina, resasi colpevole di avere permesso ai nemici di penetrare nel Campidoglio e poi schiacciata e uccisa dal peso degli scudi dei sabini del re Tito Tazio (Livio I,11, 5-9), è da considerare in sintonia con il motto della famiglia: *Potius mori quam foedari*, anche nel caso in cui la decorazione della facciata, piuttosto che da Francesco, sia stata commissionata da Agostino¹⁶, rimasto coinvolto nel 1517 nella congiura dei cardinali per uccidere Leone X (si adoperò in favore del conterraneo Raffaele Riario Sansoni e ne ottenne la liberazione, facendosi in parte garante dell'ingente riscatto impostogli dal papa presso il banchiere Agostino Chigi), quasi a sottolineare agli occhi della città e dello stesso pontefice la gravità della condanna che spetta ai traditori.

¹⁴ GIORGIO VASARI, *Le Vite...*, ed. consultata con introduzione di M. Marini sul sito <https://www.liberliber.it>, parte 3, Vita di Polidoro, p. 1564.

¹⁵ ROLF KULTZEN, *Polidoros Todder Tarpeia an der Casa degli Spinoli in Rom*, in «Wandlungen Studien zur antiken und neuen Kunst», Waldassen-Bayern 1975, pp. 296-301, nega l'identificazione della casa degli Spinola con quella di Parione e ipotizza invece che possa trattarsi di una costruzione nei pressi di Pasquino sul sito dove poi sarebbe sorto palazzo Pamphili.

¹⁶ Vasari ricorda che la *Punizione di Tarpea* costituiva il soggetto di una delle storie antiche realizzate dal Peruzzi per “l'onoratissimo apparato che fece il popolo romano in Campidoglio”, in occasione del conferimento del patriziato di Roma a Giuliano e Lorenzo Medici, fratello e nipote di Leone X; G. VASARI, *Le vite*, cit., Vita di Baldassarre Peruzzi, p. 1387.

Per quanto riguarda l'ipotesi della decorazione del prospetto del palazzetto, l'architetto Marco Setti osserva che i lavori di rimodellamento subiti dalla facciata nel tempo non consentono di rintracciare, ad un'analisi diretta, alcun indizio relativo ad un possibile andamento "lenticolare" (concavo o convesso) del fronte dell'edificio che, escludendo il caso della replicazione di andamenti medioevali, potrebbe costituire un indizio da porsi in relazione con la possibile presenza di una facciata graffita e dipinta. Tuttavia, in attesa di una conferma dei dati mediante specifico rilievo, ha notato un andamento di tipo concavo in qualche modo segnalato dalla variazione degli aggetti della cornice marcadavanzale del piano nobile. Tale convessità dell'eventuale piano pittorico era uno degli accorgimenti adottati per favorire la vista di scorci laterali. Inoltre la facciata dell'edificio costituisce "quinta" di visione diretta dalla via della Fossa, favorita dall'allargamento dei fronti degli edifici in prossimità dell'incrocio con via di Parione.

L'androne d'ingresso fiancheggiato da due ambienti che ospitano la biblioteca (Sud) e l'archivio (Nord) immette nel primo dei due porticati sorretti da colonne di scavo, rispettivamente due di paonazzetto e marmo greco scritto¹⁷ e una di marmo bigio¹⁸, sepa-

¹⁷ Greco scritto: è un marmo bianco caratterizzato da screziature azzurrine e da picchiettature che nella forma possono ricordare dei caratteri alfabetici. Il nome moderno deriva da quest'ultima caratteristica. Le cave erano presso Ippona, l'odierna Annaba, in Algeria.

¹⁸ Durante le sottofondazioni praticate nel restauro del Malpeli, "sotto il muro a d. che si eleva sul cortile pensile si trovò giacere una colonna di granito ben grande che non vollesse tentare di rimuovere", C. ASTOLFI, *La presunta*, cit. pp.19-20. Sul lato opposto del cortile vi sono degli ambienti, alcuni dei quali posti al di sotto del giardino pensile, che costituiscono l'alloggio del custode, ed altri coperti a volta, prospicienti su via del Teatro Pace. Su questo lato il palazzetto ha una semplice facciata a due piani dove l'unico elemento degno di nota è costituito da tre archi bugnati che servono da entrata posteriore all'edificio e da ingresso alle botteghe.

rati da un cortile interno e restituiti per quanto possibile all'aspetto originario dal restauro del 1929 grazie all'eliminazione delle tamponature che avevano inglobato le colonne e al ripristino del ballatoio¹⁹ che al primo piano collega la loggia sovrastante a quella del piano terreno con il giardino pensile²⁰ (figg. 1,2).

La configurazione del primo porticato è irregolare: lato Ovest, verso l'ingresso m. 5,40; lato Est, verso il cortile m. 5,84; lato Sud m. 3,49; lato Nord m. 3,56. L'ambiente è coperto da una volta a botte a padiglione ribassata, impostata su sei lunette dotate di propria unghiatura, affrescata nell'ambito della prima campagna di abbellimento dell'edificio con una decorazione che risolve con straordinaria maestria l'irregolarità dell'impianto architettonico (fig. 3); altezza massima della volta m. 4,29, all'estradosso della lunetta m. 4.04, all'intradosso m. 3,97 (fig. 4).

Questa decorazione viene documentata per la prima volta, tramite disegno e incisione, nel 1826, da Johann Gottfried Gutensohn e Joseph Thürmer (fig. 5A). Gli architetti la descrivono con queste parole che ne sottolineano l'accesa e vivace cromia:

¹⁹ Il ballatoio, a mezze volte lunettate su peducci, documentato ancora nella seconda metà dell'800 dal rilievo di Paul LETAROUILLY, *Édifices de Rome moderne...* Paris 1860, al momento del restauro del Malpeli era crollato da tempo, ma sembra che ne rimanessero chiare tracce nella muratura.

²⁰ Sul restauro del giardino pensile diretto dall'arch. Marina Cogotti e dalla Scrivente per conto della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio negli anni 1988-90, si veda lo studio delle stesse Marina COGOTTI, Laura GIGLI, *Il palazzetto di Sisto V in via di Parione in Impronte sistine. Fabbriche civili minori. Interventi sul territorio. Restauri di monumenti dell'età di Sisto V*, a cura di Pierluigi PORZIO, Roma 1991, pp. 119-135.



A

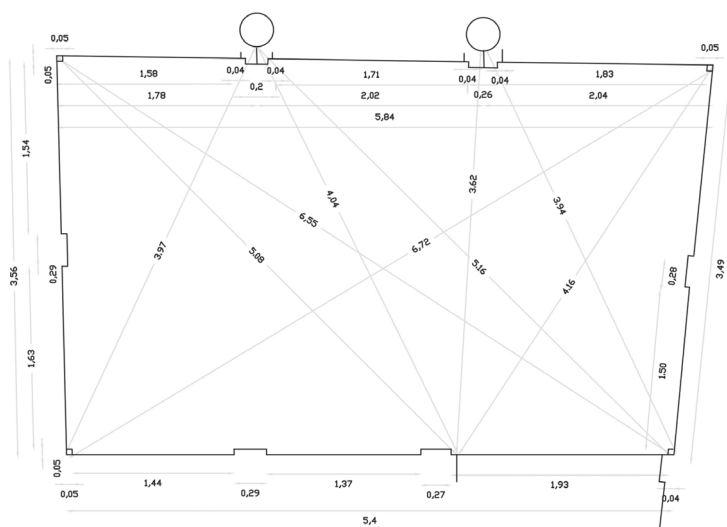
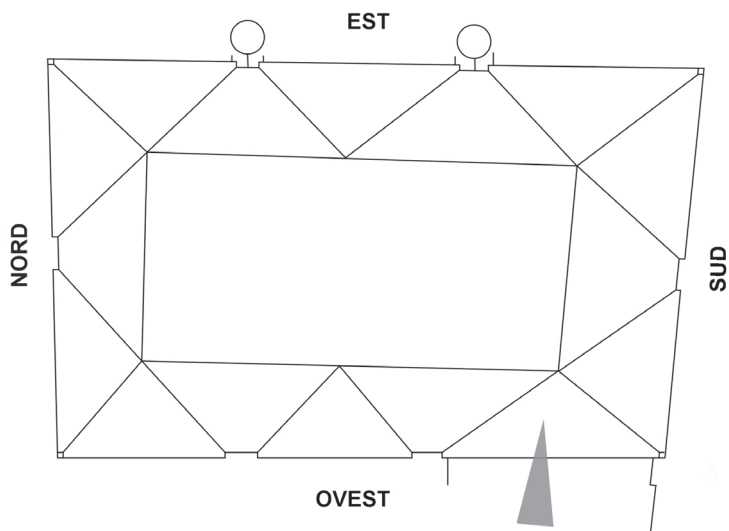


B

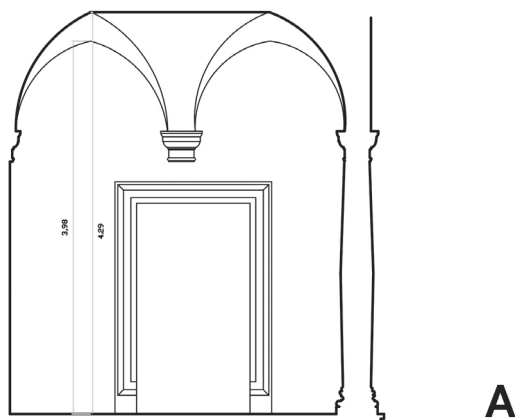
1. – A) La loggia vista da Est verso Ovest; B) La loggia vista da Sud. Entrambe le immagini sono state scattate dopo l'intervento di restauro conclusosi nel 2007. Foto arch. Marco Setti



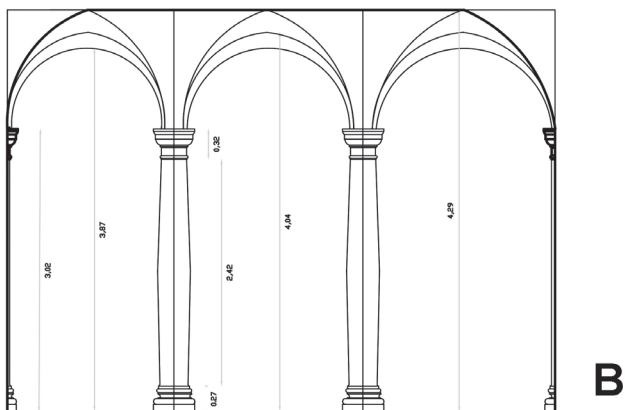
2. La loggia vista da Nord. Foto arch. Marco Setti



3. In basso, planimetria con quote principali della loggia; in alto, schematizzazione della volta. Rilievi arch. Marco Setti



NORD



EST

4. – A. Sezione trasversale della loggia, fronte Nord; B. Sezione longitudinale, fronte Est. In questa sezione B le quote delle altezze si riferiscono al basamento, al fusto ed al capitello della colonna. Le rimanenti quote si riferiscono alla altezza massima della volta ed alle altezze della lunetta (estradosso ed intradosso dell'arco). Rilievi arch. Marco Setti

Questa graziosa volta, il cui autore non è conosciuto, ha tutto il fondo bianco. Le immagini nel grande campo centrale sono colorate su fondo giallo con strisce di bordo rosse, il fogliame è verde e le altre decorazioni sono rosse. Il chiaro arabesco che racchiude il campo allungato mostra le aquile nere e le maschere color carne. L'ornamento che lo lega è rosso. Nelle unghie della volta, in cui appaiono dipinti i segni dello zodiaco, la superficie di fondo è bianca; i personaggi stessi sono nel loro colore naturale. Le foglie che adornano le nervature sono verdi e le bacchette bordate di perline rosse; gli arabeschi tra di loro, così come negli archivolti, sono dipinti in diversi colori ²¹.

Un nuovo disegno della stessa volta realizzato da Paul Letarouilly nel 1860 (fig. 5B) viene così descritto dall'Autore:

Le pitture della volta del vestibolo sono attribuite a Baldassarre Peruzzi o a Giovanni da Udine. Noi non abbiamo per decidere la questione alcuna prova da portare; ma non sarebbe impossibile che questi abili maestri avessero contribuito entrambi all'abbellimento di questa abitazione, uno come architetto, l'altro come pittore.

La graziosa disposizione della pianta, il carattere a un tempo elegante e severo della porta d'ingresso, il gradevole motivo delle semi arcate o lunette che sostengono il corridoio scoperto di comunicazione fra i vani del primo piano, sono cose da sottolineare e studiare: ma l'attenzione deve principalmente fissarsi sull'adattamento grazioso

²¹ Ci riferiamo qui all'edizione del 1832 del volume di Johann Gottfried GUTENSOHN, Joseph THÜRMER, *Sammlung von Denkmälern und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert*, Dresda 1832, p. 7 e 39, tav. 16 (in tedesco e francese) con le seguenti sigle I.Th. G.G dei due Autori. L'incisione è riproposta anche da Ludwig GRUNER e Anna HITTORFF, *Fresco decorations and stuccoes of churches & palaces in Italy, during the fifteenth & sixteenth centuries...* London 1844, tav. 14.

degli arabeschi della volta, di cui gli stucchi sono oggi sfortunatamente molto degradati²².

Nel 1867 Benvenuto Gasparoni torna sullo stesso tema, in modo non troppo dissimile²³:

... Dove ciò che ci tirò a pigliarne memoria, furono le pitture della volta dell'andito del portone, in cui si vedeva un partimento di stucchi e grotteschine di colori, cosa affatto leggiadra, e forse delle mani di Baldassarre da Siena, o dell'Udinese. A siffatta volta, e alle pitture di certe camere terrene fu fatto dare di bianco, non è molto tempo, da un orzarolo che faceva la bottega sotto questa casa²⁴.

Della "leggiadria" della decorazione riemersa nel 1929 rimane oggi una pallida ombra che il restauro degli anni 2006-2007 ha potuto solo fissare, mentre nulla si è potuto fare per gli stucchi di cui non esisteva più alcuna traccia²⁵.

²² P. LETAROUILLY, *Édifices*, cit. p. 192, tavola 55. L'Autore, che ipotizza Peruzzi come architetto della volta e Giovanni da Udine come pittore, riprende le considerazioni di Charles Percier, il quale, tuttavia non fa questa distinzione di ruoli. Sull'argomento cfr. scheda n. 60 di ALESSANDRO CREMONA. *Disegni di architetture romane- Quantinet Augustin-Theophile*, Roma 2016, scheda 56 p. 60.

²³ BENVENUTO GASPARONI, *Di Giulio Mancini, e del suo trattato inedito sopra le pitture di Roma*, in «Il Buonarroti», vol. II, quad. I, gennaio 1867, p. 4, nota 1.

²⁴ Marco Setti ipotizza che la descrizione del Gasparoni possa riferirsi anche al corridoio dell'odierno androne inteso come andito. In questo ambiente, nonostante sia stata condotta una campagna mirata di saggi stratigrafici non è emersa alcuna traccia che possa riferirsi alla presenza di ornato a rilievo o dipinto. Le ricerche indicano che questa area fu oggetto, sino agli interventi in qualche modo riparatori eseguiti da Bino Malpeli (1928-30), di pesanti interventi da riferirsi alle diverse destinazioni d'uso dei luoghi: carbonaia, pollaio etc.

²⁵ I lavori di restauro della decorazione della loggia, eseguiti dalla Ditta Delphica restauri, diretti dall'arch. Marco Setti e dalla Scrivente in alta sor-

Tuttavia, come sempre avviene grazie alla presenza di un impianto di cantiere (nel quale si sono invano cercati, attraverso saggi stratigrafici sulle lunette, i possibili indizi di una decorazione per verificarne l'estensione anche a questa parte delle pareti²⁶), l'osservazione ravvicinata della partitura dipinta spinge l'immaginazione

veglia per conto della Soprintendenza di appartenenza, sono stati appaltati il 19-1-2006 e conclusi il 16-4-2007.

Il restauro della volta è stato preceduto da indagini termografiche per ottenere la completa mappatura termica e verificare le eventuali criticità della superficie dipinta (possibile presenza di alterazioni sia strutturali che superficiali): il ciclo pittorico ha mostrato una diffusa craquelure esterna dell'intonaco decorato, specie in corrispondenza degli spigoli tra le vele e lungo i cordoli di separazione, numerose aree decoese, sia di limitata che di grossa dimensione, quasi sempre legate alla presenza di diffuse fessurazioni superficiali e profonde sulle pareti e sulla volta (dalla relazione della Emmebi diagnostica artistica srl agli atti del Pio Sodalizio dei Piceni, sottoscritta in data 22 giugno 2006).

Il restauro della decorazione, basato sulle operazioni tradizionalmente previste per questa tipologia di manufatti (consolidamento della pellicola pittorica; dell'intonaco; pulitura; rimozione di vecchie stuccature; ripristino delle lacune delle crepe; ritocco pittorico) non ha fornito elementi probanti per l'individuazione della tecnica esecutiva della decorazione della volta che "non può essere propriamente identificata come affresco, ma trattasi di tecnica pittorica eseguita su muro fresco o parzialmente fresco, con pigmenti legati mediante sostanze grasse, proteiche e resine naturali" (dalla relazione tecnica finale del restauro, in data 22 marzo 2007). Nel corso dell'intervento è stato osservato che "le ripartizioni architettoniche e la decorazione sono state scandite con il solo ausilio di incisioni dirette e l'utilizzo della sinopia per disegnare piccoli particolari; evidenti i numerosi ripensamenti, soprattutto nella parte centrale della volta e laddove confluiscono i punti di ripartizione geometrica e pittorica" (ivi).

²⁶ Non possiamo affermare l'esistenza di una decorazione perduta in questa parte della loggia, alla quale potrebbe comunque fare pensare il confronto con monumenti simili per tipologia architettonica, come villa Stati-Mills e la casina Vagnuzzi, ricordate più avanti nel testo; le vicissitudini subite dall'ambiente sono state tali da indurre comunque il Malpeli ad un rifacimento degli intonaci.

a indagare sul programma decorativo della specchiatura primaria e delle vele, dopo avere cercato di descriverle, per dimostrare e far risaltare il ruolo primario dell'ornato a servizio della regolarizzazione visiva dell'impianto architettonico.

Il disegno di Johann Gottfried Gutensohn e Joseph Thürmer (fig.5A) e quello di Paul Letarouilly (fig.5B) strutturano la volta in forma regolare ma non sono coincidenti fra loro nei dettagli né con il rilievo realizzato da Marco Setti (fig. 5C) in concomitanza con il restauro, anche se la difformità apparentemente più evidente è quella relativa alle raffigurazioni nelle dieci vele, nel tempo più danneggiate.

Per rendere più facilmente evidenti le coincidenze e le discrepanze fra i tre disegni, comunque descritte di seguito, è stata predisposta anche la figura 6 A,B,C, che ribalta i due rilievi ottocenteschi per raccordarne le proiezioni con il terzo attuale.

La riquadratura centrale della volta (figg. 5, 7) è delineata da una prima cornice rettangolare (attestata sugli angoli di convergenza delle vele) sulla quale si imposta una successione di 32 aquile nere ad ali spiegate intervallate ad altrettanti cuori rossi emergenti da volute color ocra²⁷; una seconda riquadratura inscritta alla prima presenta sui lati lunghi una sequenza di piccoli festoni curvilinei per un totale di 20 sul lato Est e 19 su quello Ovest; tale decora-

²⁷ La successione degli elementi costitutivi della decorazione di questa prima cornice alternante aquile e cuori al centro di volute è la seguente. Lati Sud e Nord: 5 aquile e 5 cuori x 2. Lati Est e Ovest: 11 aquile e 11 cuori x 2, per un totale di 32 aquile e 32 cuori.

Nell'incisione di Gutensohn e Thürmer la successione di aquile e cuori è la seguente. Lati Sud e Nord: 4 aquile e 5 cuori x 2. Lati Est e Ovest: 9 aquile e 10 cuori x 2 per un totale di 26 aquile e 30 cuori.

Nel disegno del Letarouilly la successione di aquile e cuori è la seguente. Lati Sud e Nord: 5 cigni e 4 cuori x 2. Lati Est e Ovest: 10 aquile e 9 cuori x 2, per un totale di 30 aquile e 26 cuori.

zione è scandita da quattro piccoli medaglioni di raccordo (due per lato, nei quali è andata perduta la figurina all'interno pur rimanendone la sinopia) e da due riquadri al centro dei lati Ovest e Est con la raffigurazione di due avidi rapaci in atto di mangiare (Ovest) e una seconda coppia in volo nella stessa direzione (Est)²⁸.

Sull'asse longitudinale Nord Sud di questa seconda cornice contenuta nella prima e delineata nei lati brevi da un profilo curvilineo di foglioline sono inseriti due riquadri con scene fino a questo momento non identificate, che proviamo comunque a descrivere e poi a interpretare.

Nel riquadro Sud, quello più difficilmente leggibile, si individuano quattro figure, di cui due stanti ai lati della composizione e una seduta sulla sinistra rivolta col braccio teso verso quella piegata al centro, in atto di turare una giara dalla quale fuoriesce qualcosa simile a fumo. La figura in piedi a sinistra sembra reggere un'asta e portare una bisaccia(?)²⁹.

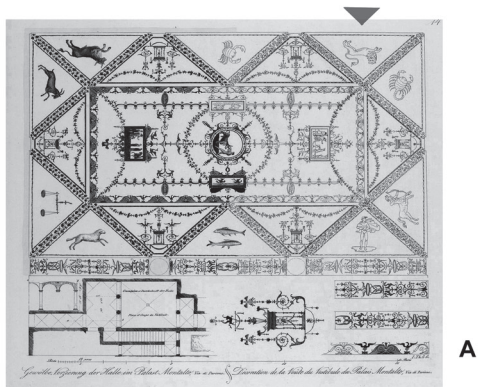
²⁸ La successione degli elementi costitutivi della decorazione di questa seconda cornice: festone (= f), medaglione (= m), riquadro con uccelli (= r) è la seguente. Lato Est (verso il cortile): $5f + 1m + 5f + 1r + 5f + 1m + 5f$ per un totale di 20 festoni, 3 medaglioni, 1 riquadro. Lato Ovest: $5f + 1m + 4f + 1r + 5f + 1m + 5f$ per un totale di 19 festoni, 3 medaglioni, 1 riquadro. Complessivamente i festoni sui due lati lunghi sono 39, i medaglioni 6.

Nel disegno di Gutensohn e Thürmer la successione festone medaglione riquadro è la seguente sia sul lato Est che su quello Ovest: $5f + 1m + 5f + 1r + 5f + 1m + 5f$ per un totale di 20 festoni x 2 = 40 festoni, 2 medaglioni, 1 riquadro.

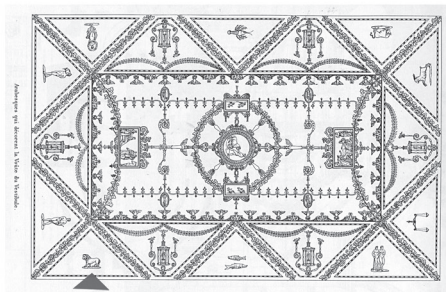
Nel disegno del Letarouilly la successione festone medaglione riquadro è la seguente sia sul lato Est che su quello Ovest: $5f + 1m + 6f + 1r + 6f + 1m + 5f$ per un totale di 22 festoni x 2 = 44 festoni, 2 medaglioni, 1 riquadro.

Gutensohn e Thürmer disegnano a Ovest dell'Ercole centrale i rapaci che si fronteggiano, a Est i rapaci in volo. Letarouilly disegna sia a Est che a Ovest di Ercole i rapaci stanti rivolti nella stessa direzione.

²⁹ Segnaliamo le varianti riscontrabili tra la nostra osservazione diretta (=OD), il disegno di Gutensohn e Thürmer (=GT) e quello del Letarouilly (=L). Prima figura stante a sinistra: uomo in piedi (con asta sul fianco

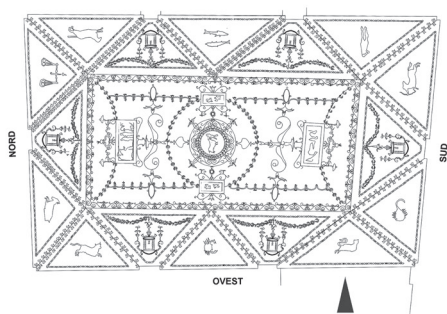


A



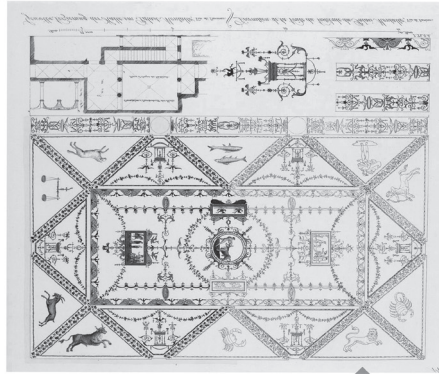
B

EST

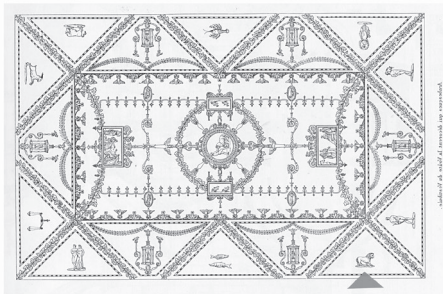


C

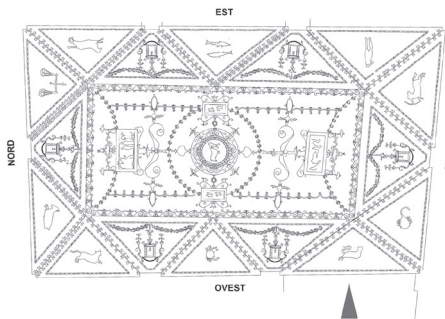
5. A. Decorazione della volta della loggia nel disegno degli architetti Johann Gottfried Gutensohn e Joseph Thürmer, 1826; B. Decorazione della volta della loggia nel disegno di Paul Letarouilly, 1860; C. Decorazione della volta della loggia nel disegno dell'architetto Marco Setti, 2006.



A



B



C

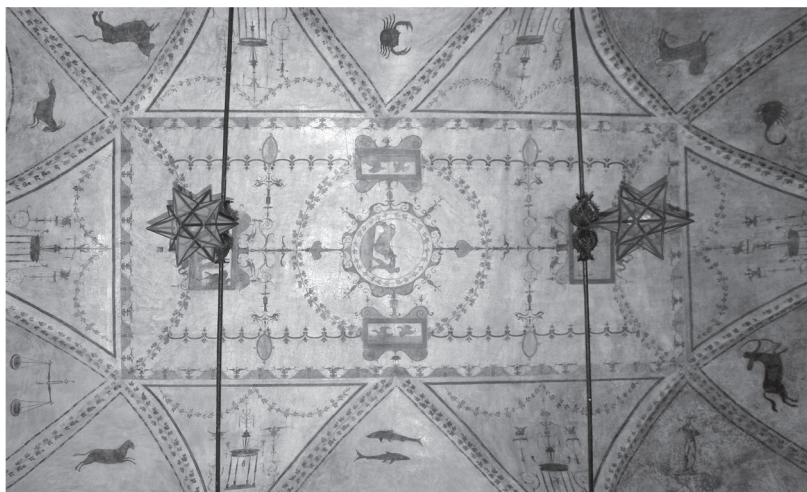
6. A. Rilievo di Johann G. Gutensohn e Joseph Thürmer; B. Rilievo di Paul Letarouilly; C. Rilievo di Marco Setti. Il ribaltamento dei rilievi di Gutensohn e Thürmer (A) e Letarouilly (B), consente di rapportare la loro raffigurazione al rilievo di Marco Setti (C) al fine di raccordare le rispettive proiezioni. Si noti come i rilievi A e C siano coincidenti mentre il rilievo B presenta diverse discrepanze rispetto agli altri due.

Il soggetto rappresentato potrebbe rievocare il *Mito di Pandora*, che disobbedendo all'ordine di Zeus di lasciare sempre chiusa l'anfora che lui stesso le aveva dato in custodia, l'aprì e fece uscire tutti i mali del mondo ivi rinchiusi, che si abbattono sull'umanità, lasciando all'interno, sul fondo, solo la speranza che non fece in tempo a fuggire perché il recipiente fu chiuso di nuovo (fig. 8A).

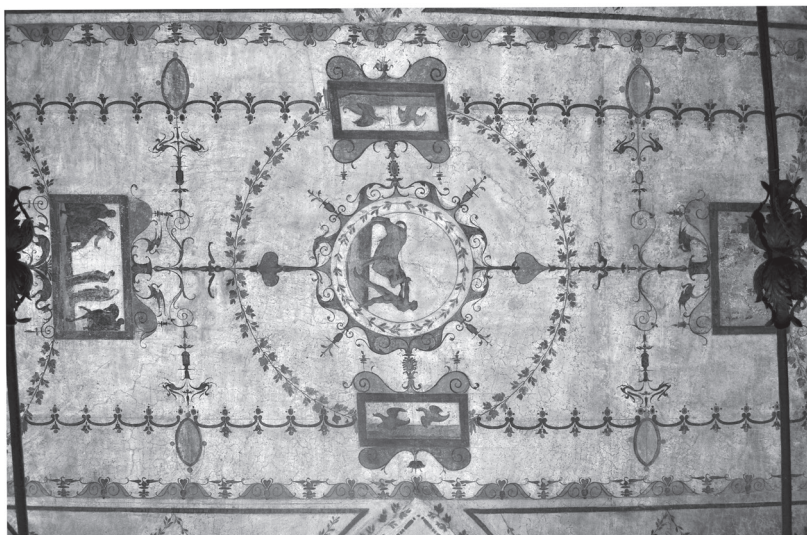
Nel riquadro Nord sono raffigurate cinque figure: a sin. un soldato di pelle scura sta in piedi accanto ad un personaggio di grado superiore con elmo sul capo, ai piedi sandali con schinieri, seduto su una sorta di cubo con dossale; impugna un'asta e col gesto del braccio sinistro invita ad avvicinarsi la donna al centro che incede a capo chino, i capelli raccolti sulla nuca in un'acconciatura regale, le braccia composte in grembo, scortata da un'ancella più alta e velata sorreggente una sorta di flabello e da un uomo a cavallo, anch'esso, sembra, di incarnato scuro³⁰.

sinistro?) (OD); uomo di spalle in piedi, poggiato a un'asta (?), ha un'arma curvilinea sul fianco sinistro (GT); uomo alto con mano rivolta verso la testa di quello che gli sta seduto davanti (L). Seconda figura: uomo seduto rivolto imperiosamente col braccio destro teso verso quello al centro (OD); uomo seduto fa il gesto di trattenere col braccio destro la figura al centro (GT); uomo seduto col braccio sinistro alzato verso quello al centro (L). Terza figura al centro: uomo chino rivolto verso quello di fronte che protende la mano a turare un vaso (OD); uomo inginocchiato che richiude l'anfora, copricapo piatto con visiera (GT); uomo inginocchiato rivolto verso quello seduto, con la sin. indica la bocca di un'anfora dalla quale fuoriesce fumo, la destra protesa (L). Quarta figura stante a d.: uomo in piedi rivolto verso quello al centro (OD); uomo in piedi guarda quello inginocchiato, con la sin. regge un'arma curvilinea, sulla testa copricapo a cupola con visiera (GT); monumentale figura di donna in piedi (L).

³⁰ L'incisione di Gutensohn e Thürmer, più vicina all'immagine conservata, mostra una donna alle spalle di un militare seduto, elmo in capo, che sembra voler arrestare col gesto del braccio destro la donna in piedi al centro in atteggiamento umile, accompagnata da un'ancella alta e velata; un uomo che incede a cavallo chiude il piccolo corteo. Le varianti della stessa scena disegnata da Letarouilly raffigurano sulla sin. due figure femminili,



1



2

7. 1.) La volta dopo l'intervento di restauro; 2.) Dettaglio del riquadro centrale.
Foto arch. Marco Setti.

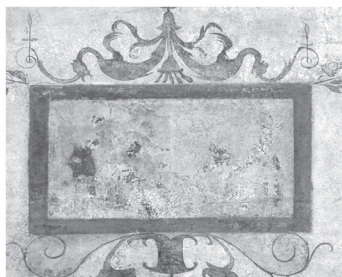
Ipotizziamo che il soggetto del tema ivi raffigurato possa rappresentare *Alessandro che accoglie la principessa Rossane*, figlia del satrapo di Battriana Ossiarte, il quale con altri ribelli aveva cercato di ostacolare l'avanzata dell'esercito macedone dopo che l'intera Persia era stata conquistata (fig. 8C).

Al centro della volta, ancora entro un bordo vegetale circolare guarnito di volute dalle quali si dipartono gli steli di otto candelabre³¹, è raffigurato, per essere visto da Sud, *Ercole mentre cattura il toro di Creta* (fig. 8B), la settima fatica, con ai lati, le surricordate specchiature con i volatili, raccordate da una seconda cornice curvilinea a foglie. Le scene fanno pensare alla rappresentazione in due tempi della sesta fatica, la *Cacciata dal lago Stinfalo degli uccelli*, che si nutrivano di carne umana, che l'eroe riuscì a uccidere in gran numero e ad allontanare disturbandoli con dei potenti sonagli di bronzo (fig. 8B).

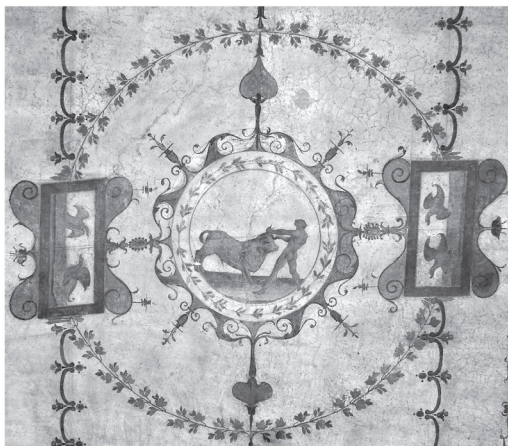
Descriviamo ora le 10 figure nelle vele dipinte entro cornice a foglioline sulle nervature, rafforzate da filari di ovoli e fusarole di colore rosso all'interno, intervallate a sei tempietti (nei quali sembra di poter riconoscere, al centro, una campanellina con batocchio e ciondoli). Dalla sommità di ogni singolo tempietto si dipartono due festoni di alloro, inseriti nella vela triangolare grigio-verde, impostata sui capitelli delle colonne e sui peducci delle altre pareti, secondo la seguente successione: Sud, Est (verso il cortile), Nord, Ovest (figg. 1,2).

la prima in piedi, la seconda seduta su una sorta di poltrona rivolta verso il gruppo centrale costituito da altre due figure, una della quali a capo scoperto accompagna e introduce la seconda velata; alle loro spalle un cavallo.

³¹ Se immaginiamo di prolungare al centro del cerchio gli assi di appoggio delle candelabre si individua la ripresa dell'antichissimo simbolo della ruota a otto raggi, allusiva alle otto direzioni dello spazio.



A



B



C

8. A. Mito di Pandora (?); B. Ercole e il toro di Creta, ai lati la Cacciata degli uccelli dal lago Stinfalo (?); C. Alessandro accoglie la principessa Rossane (?).
Foto arch. Marco Setti

Relativamente alle figure dipinte nelle vele troviamo a Sud: Scorpione e Sagittario; a Est: Acquario, Pesci e Capricorno (?)³²; a Nord: Bilancia e Ariete; a Ovest: Toro, Cancro e Leone³³ (fig. 9).

Trattandosi di soli dieci segni riguardanti le costellazioni, tendiamo ad escludere il suggerimento contenuto in tutti gli studi sul palazzetto che individua in questa parte della decorazione il riferimento *tout court* alla figurazione dello zodiaco, non essendo pensabile una rappresentazione del luogo dove si determina la vita privo di due segni (e della successione in sequenza).

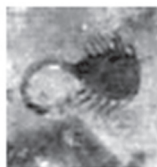
L'analisi minuziosa degli elementi costitutivi della decorazione, precisata con una certa acribia descrittiva nelle note di riferimento, mostra in modo lampante come l'apparato decorativo risolva l'irregolarità della volta della loggia, non percepibile nell'osservazione diretta. A differenza di Gutensohn e Thürmer (fig.5A) e di Letarouilly (fig.5B), che disegnano l'impianto architettonico in forma di rettangolo regolare aggiungendo nelle cornici gli elementi

³² Si tratta di un animale bolso con zampe esili, muso vagamente simile a quello del cane. Riteniamo si tratti del Capricorno, anche se l'immagine attuale, fra le più compromesse di questo ciclo, non ha il connotato delle corna.

³³ Questa la successione delle figure sulla base dell'incisione di Gutensohn e Thürmer: lato Sud: Ariete, tempietto, Bilancia. Lato Est: figura non identificata sembra una pecora o un cane (forse il Capricorno), tempietto, Pesci, tempietto, Acquario. Lato Nord: Sagittario, tempietto, Scorpione. Lato Ovest: Leone, tempietto, Cancro, tempietto, Toro.

La sequenza delle figure in Letarouilly: lato Sud: Acquario, tempietto, Sagittario. Lato Est (verso il cortile): Leone, tempietto, Pesci, tempietto, Gemelli. Lato Nord: Bilancia, tempietto, Ariete. Lato Ovest: Toro, tempietto, Cancro, tempietto, Vergine.

Sostanzialmente nella situazione oggi leggibile e nell'incisione di Gutensohn e Thürmer, più vicina alla realtà, mancano Gemelli e Vergine; in Letarouilly, che invece li disegna entrambi, mancano Scorpione e Capricorno.



SUD



EST



NORD



OVEST

9. Volta della loggia: i segni zodiacali nelle vele. Parete Sud: Sagittario, Scorpione; parete Est: Capricorno (?), Pesci, Acquario; parete Nord: Bilancia, Ariete; parete Ovest: Toro, Cancro, Leone. Fotomosaico arch. Marco Setti.

mancanti per definire la simmetria, il rilievo diretto di Marco Setti (fig. 5C) individua chiaramente la forma di un trapezio irregolare, di fatto percepito visivamente da terra, proprio in virtù dell'ornato, come un rettangolo (fig. 7).

Mentre l'impianto architettonico della loggia sembrerebbe doversi riferire a Perino Gennari, la decorazione in funzione correttiva

dell'irregolarità della superficie reale (in una sorta di quadraturismo ante litteram quale sarà sviluppato sul prospetto di edifici o palazzetti) è stata attribuita a Baldassarre Peruzzi (Siena 1481- Roma 1536), che l'avrebbe potuta dipingere nel 1515, una volta completata la casa di via di Parione.

L'ipotesi, avanzata autoritativamente da Charles Percier e poi ripresa da Paul Letarouilly e Benvenuto Gasparoni, sopra ricordati, viene rinnovata dagli studiosi moderni³⁴, e noi con essi, pur in assenza di quelle prove documentarie di tipo tradizionale o testimonianze dirette o indirette di possibili contatti tra committente e pittore³⁵, alle quali si riconosce in genere maggiore credibilità negli studi, ma piuttosto sulla base delle considerazioni e riflessioni suggerite dall'osservazione diretta, dal disegno e da confronti stilistici, oltre che da un rinnovato scandaglio sull'attività degli artisti che hanno operato a Roma a cavallo tra primo e secondo decennio del secolo.

Quando nel 1504 Peruzzi giunge a Roma da Siena ove ha maturato la sua formazione «presso orafi e disegnatori» (Vasari) ed è stato allievo diretto di Francesco di Giorgio Martini³⁶, siede sul soglio pontificio il neoeletto Giulio II ed il senese, subito dopo avere lavorato alla decorazione dell'abside di Sant'Onofrio, è impegnato come architetto della villa del banchiere Agostino Chigi. La

³⁴ Christoph L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in «Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, Wien München 1967-68, pp. 43, 97.

³⁵ Nelle nostre ricerche abbiamo individuato un solo punto di contatto fra gli Spinola e il Peruzzi, che di certo hanno avuto frequentazioni comuni nell'entourage culturale romano. Si tratta dell'autorizzazione concessa il 21 maggio 1532 dal cardinale Agostino, nella sua veste di Camerlengo, all'artista per esportare marmi da impiegare per l'altare maggiore del Duomo di Siena, riportata in C. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi*, cit. pp. 23 e 142.

³⁶ Cfr. Alessandro ANGELINI, Mauro MUSSOLINI, *Peruzzi, Baldassarre*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 82 (2015).

realizzazione dell'edificio, mirabile esempio di sintesi di progetto architettonico e decorazione pittorica, ha coinvolto, oltre allo stesso Baldassarre, i massimi ingegni del tempo come Raffaello, Sebastiano del Piombo, il Sodoma, lo stesso Giovanni da Udine (pure sopra citato per la volta della loggia da Percier, Letarouilly e Gasparoni), ed è diventata per essi, grazie all'impulso del committente, vivace cenacolo di esperienze innovative e sperimentazione.

E proprio nella villa tiberina anche noi siamo andati a riscontrare possibili analogie, spunti antiquari e tangenze con il monumento in esame, per immergerci nello stesso clima culturale di recupero e reinvenzione dell'antico finalizzata alla creazione di una mitografia tesa alla glorificazione dei committenti: entrambi, il Chigi e gli Spinola, in stretto rapporto fra loro e con i pontefici, sia pure su piani diversi.

Elemento chiave di questa mitografia ci sembra la riproposizione del tema di Ercole, che aveva goduto di straordinaria fortuna già a partire dalla seconda metà del XIII secolo e lungo tutto il successivo, venendo assunto nelle principali corti italiane come immagine di riferimento ideale delle casate, figura idonea, dunque, ad incarnare gli ideali delle famiglie principesche e delle società in corso di trasformazione³⁷.

Le storie del mitico eroe, gloriosa metafora delle imprese del padrone di casa, sono dipinte dal Peruzzi nel fregio della prima sala decorata della residenza tiberina (lato Ovest), mentre nella volta di quella di Galatea, ove le grottesche inquadrano il *Trionfo della ninfa* e scandiscono lo spazio tra i dipinti della stessa loggia sono raffigurate le costellazioni che definiscono l'oroscopo del banchiere senese al momento della nascita (29-11-1466).

³⁷ Sull'argomento si veda Harula ECONOMOPULOS, *La forza e l'ingegno. Stefano Maderno e il mito di Ercole nella scultura tra Cinque e Seicento*, Roma 2020.

Il Chigi fece inoltre dipingere nel 1519 dal suo concittadino Giovanni Antonio Bazzi (detto il Sodoma) nella stanza al primo piano sul fronte Sud della villa il ciclo imperniato sulle *Nozze di Alessandro Magno con la principessa Rossane*.

Questa assonanza tematica che riscontriamo fra svariati temi della villa di Agostino Chigi, in cui lo sviluppo della decorazione articolato nei vari ambienti è al servizio di un organico programma teso all'esaltazione del committente, e la loggia di via di Parione, lascia in ombra, tuttavia, in assenza di significativi punti cronologici di riferimento dei committenti Spinola e l'incertezza nell'identificazione degli elementi costitutivi dell'ornato, il disegno culturale generale sotteso e di certo ricercato anche in essa, non essendo pensabile una semplice riproposizione di temi classici privi di un filo conduttore.

Gli Spinola daranno ampio spazio ad Ercole nella decorazione delle loro residenze genovesi³⁸; l'eroe compare altresì come immagine del finalino in un capitolo della storia della famiglia scritta da Massimiliano Deza³⁹. Lo stesso farà Corradino Orsini, duca di Bomarzo, subentrato nella proprietà dell'edificio di via di Parione il 24 novembre 1593⁴⁰, che a sua volta incaricherà Giuseppe Cesari della decorazione della loggia sovrastante a quella d'ingresso (1594-95) con dieci fatiche di Ercole, rappresentate nelle lunette, che fanno risaltare le virtù dell'uomo e sono state interpretate come

³⁸ Sull'argomento cfr. Giacomo MONTANARI, *Giovanni Andrea Carlone in bianco e nero. I perduti affreschi con le Imprese di Ercole per il Palazzo Spinola 'contra' San Luca a Genova*, in «Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte», 60, XXI (2015) pp. 45-53.

³⁹ Massimiliano DEZA, *Istoria della Famiglia Spinola descritta dalla sua origine fino al secolo XVI...* Piacenza 1694, p. 75. Il finalino raffigura *Ercole e l'idra*. Il volume non contiene notizie sul cardinale Agostino Spinola.

⁴⁰ Cfr. F. BILANCIA, *Il palazzetto*, cit. p. 275.

il complemento del tema *Omnia vincit amor*, dipinto nel riquadro centrale della volta⁴¹.

La loggia di via di Parione è da porre a confronto sotto il profilo architettonico e decorativo anche con altri due monumenti simili, con i quali intercorre un ridotto scarto temporale: villa Stati-Mills sul Palatino e la casina Vagnuzzi a via Flaminia, entrambe riferite al Peruzzi e alla sua cerchia⁴².

Il porticato aperto sul giardino di villa Stati-Mills, eretto da Cristoforo Stati intorno al 1520 alla morte del padre Paolo, ha un evidente legame con quello del palazzetto dei Piceni, specie nello stringente nesso fra architettura e decorazione, tanto da farlo ritenere un anticipo o una derivazione da esso⁴³ (fig. 10,1). Ci riferiamo non solo all'impostazione della volta lunettata su peducci decorata a grottesche su fondo bianco ripartita da cornici scure che sottolineano la forma dei peducci stessi e delle vele e inquadrano l'area centrale con fregi e festoni, animali affrontati, ma anche ai riquadri con scene mitologiche, di cui quello con le *Nozze di Ercole e Ebe* ispirato forse alla scena da noi supposta in questo testo come possibile

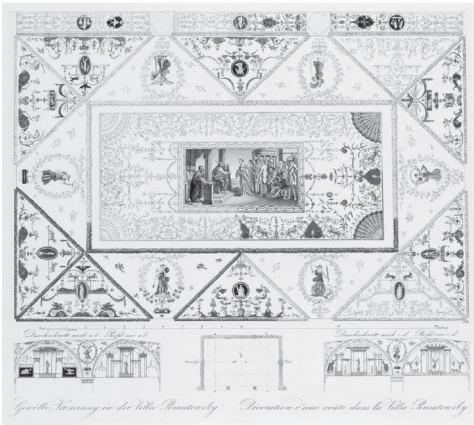
⁴¹ Cfr. Herwarth RÖTTGEN, *Giuseppe Cesaris Fresken in der Loggia Orsini: eine Hochzeitsallegorie aus dem Geist Torquato Tassos*, in «Storia dell'arte», 1-4, 1969, 279-295. Secondo lo Studioso il programma dei dipinti di questa loggia sarebbe stato pensato per la circostanza delle nozze di Virginio Orsini con Flavia Peretti, nipote di Sisto V celebrate nel 1589. Riservandoci di prendere in esame in uno studio successivo anche questa decorazione, pure fatta a suo tempo restaurare dalla Scrivente, sottolineiamo, per il momento, la ripresa del tema di Ercole e dieci simboli delle costellazioni (?) a fronte di dieci fatiche al piano nobile. Nonostante non sia stato chiarito il senso delle dieci figure della loggia inferiore è singolare notare come si possa instaurare una correlazione di tipo proiettivo verticale con le dieci figure della loggia superiore nel contesto del tema di Ercole.

⁴² C.L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi*, cit. pp. 97-101.

⁴³ La più recente e accurata descrizione della loggia Stati Mills è contenuta nel volume di Simonetta BARONI, *La volta affrescata della loggia Mattei...* Milano 1997.



1



2

10. – 1.) Volta della loggia di villa Stati- Mills al Palatino; 2.) Volta della loggia della casina Vagnuzzi nel disegno degli architetti Johann Gottfried Gutensohn e Joseph Thürmer.

rappresentazione di *Alessandro e Rossane*, a numerosi altri dettagli della decorazione e ai dodici, in questo caso, simboli astrologici nelle vele. Su questa loggia è stato individuato il monogramma, forse riferito a Pietro d'Andrea, pittore molto vicino a Peruzzi⁴⁴. In sostanza un impianto decorativo a misura di un committente colto e raffinato, che desume dall'antico quegli elementi archetipici atti a formalizzarne la propria celebrazione, in sintonia con lo spirito del tempo.

Anche la loggia rivolta a Est della casina Vagnuzzi sulla via Flaminia, realizzata negli anni 1520-21 e documentata in un disegno degli architetti Gutensohn e Thürmer⁴⁵ (fig.10,2), presenta la stessa tipologia di volta lunettata e dipinta a grottesche nelle lunette e figurette con profusione di fiori, piante, uccellini⁴⁶ e la raffigurazione nella volta dell'*Incontro di Salomone con la Regina di Saba*.

PARTE II. MARCO SETTI, *L'intuizione*

Lo schema compositivo “significante” della cosiddetta “loggetta dello zodiaco” nel palazzetto di Sisto V in Parione a Roma è di facile comprensione: la configurazione irregolare dello spiccato a terra si ripete necessariamente all'imposta dell'invaso voltato; quindi, l'autore “architetto” e “pittore” adotta tutta una serie di accorgimenti geometrici abbinati ad espedienti ornamentali per “regolarizzare” la visione dell'opera. Inoltre ogni aspetto della composizione richiama il numero dieci sia dal punto di vista della tettonica (10 sono le arcate delle lunette, 10 le unghie/lunette, 10 i punti di appoggio della volta ove i pesi sono convogliati per essere

⁴⁴ Cfr. A. FORCELLINO, *La decorazione della loggia Stati sul Palatino*, in «Storia dell'arte», 50-52, 1984, pp. 119-125 (specie le pp. 120-121).

⁴⁵ La loggia è stata oggetto nel 2019 di una campagna fotografica e di accurati rilievi architettonici da parte dei funzionari tecnici del Comune di Roma, proprietario dell'edificio, che prelude presumibilmente a nuovi studi.

⁴⁶ C. L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi*, cit. pp. 99-101.

poi scaricati a terra) che della decorazione figurata (10 sono i segni zodiacali, 10 le altre rimanenti figure considerando 9 riquadrature più 1 griglia generale) (fig. 11.1).

La questione si complica quando si cerca di indagare lo schema o programma del “significato”.

Procediamo con ordine: innanzi tutto verifichiamo l’esistenza del rapporto aureo Φ o della proporzione divina, spesso utilizzata nelle operazioni di “regolarizzazione” architettonica e di intermediazione compositiva. Siamo in presenza di una configurazione irregolare (trapezoidale) che per approssimazione (calcolo delle medie) si rapporta ad un rettangolo e verifichiamo che tale rapporto tra i due lati, pari a 1,6180... è rispettato nella misura di 1,6195... Inoltre, applicando lo stesso procedimento agli elevati si riscontra un rapporto di 1.6000... considerando l’altezza di un podio pari a cm. 58.36, corrispondente al braccio fiorentino dell’epoca.

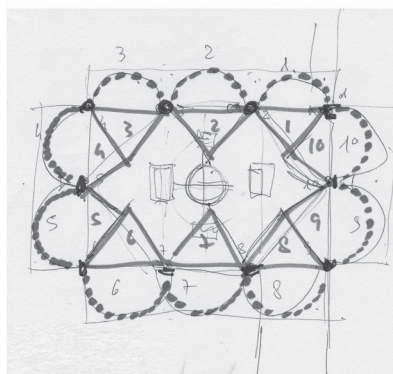
Tra gli espedienti quindi si include il rapporto Φ . Inoltre si riscontra nelle incisioni preparatorie dei fili guida l’impiego delle tecniche di “falsa mezzeria” e dei “duplicati variati”.

Detto ciò, si analizzano le figure alla ricerca del significato: al momento, dopo molteplici studi e combinazioni, si respingono le ipotesi di temi astrologici e astronomici. Non rimane quindi che esaminare gli unici indizi rimasti: il numero dieci e la figura di *Ercole con il toro* posta al centro della composizione.

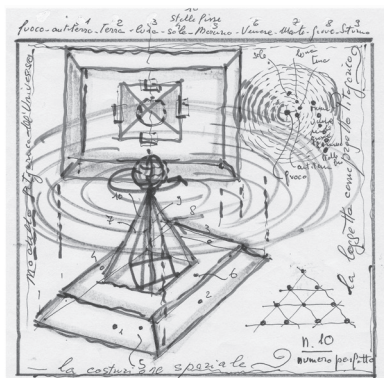
Di nuovo dopo numerosi tentativi, si deve escludere, almeno per il momento, l’abbinamento tra i segni raffigurati e le rispettive fatiche dell’eroe. Ma alla fine il numero dieci sembra offrire comunque interessanti spunti interpretativi.

Dieci è il numero quaternario della pitagorica tetraktys o sacra decade. Inoltre la pitagorica aritmogeometria ci fornisce una chiara indicazione per legare l’aritmetica (numeri) con la geometria (figure).

Ipotizziamo dunque le costruzioni della loggia considerando a) la configurazione bidimensionale e b) la conformazione tridimensionale, mediante il metodo della tetraktys. Relativamente ad a)

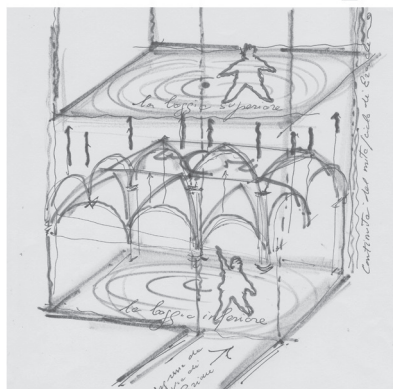


1

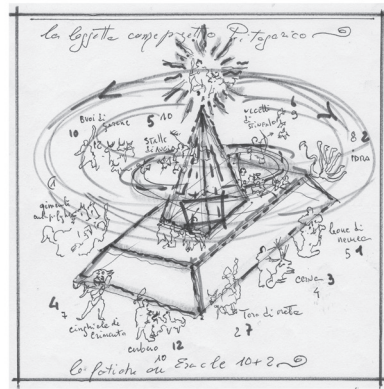


3

2



4



11. – 1.) La ripetizione del n. 10 (10 vele, 10 lunette, 10 punti di appoggio); 2.) Spaccato assonometrico delle due aree interessate dalle logge (loggia terrena e loggia piano nobile); 3.) La tetraktys, il sistema pitagorico, il decaedro come volume composto da un tronco di piramide (basamento alto un braccio fiorentino) e una piramide sovrapposta e ruotata con la figura di Ercole sull'asse baricentrico; 4.) Capriccio architettonico sulla base del quale si svilupperà lo studio vitruviano.

sulla base di due tetraktys che, una volta sezionate per livelli vengono poi ricomposte in modo da accogliere tutti gli elementi costitutivi della decorazione, con al centro *Ercole* (corrisponde all'unità delle due), come nella fig. 12, mentre per b) queste si conformano

ad un basamento (piramide tronca) con sovrapposta una piramide (figg. 11, 1,2,3,4).

Tutti questi indizi sembrano indirizzare ad un ambiente accademico fiorentino-romano interessato anche alla dottrina pitagorica.

Non essendo tuttavia riusciti a riscontrare con sufficiente estensione di riferimenti il possibile sistema di relazione di Francesco Spinola e del suo entourage con l'ambiente culturale dell'epoca, abbiamo deciso comunque di proseguire su questa strada ricercandolo in modo deduttivo attraverso i legami famigliari di Francesco (e del fratello Agostino) a Savona, loro città natale, poi a Roma con i Della Rovere e i Cybo, in riferimento a Sisto IV e Innocenzo VIII, imbattendoci infine nell'affascinante figura dell'umanista tedesco Johannes Reuchlin (Pforzheim 1455-Stoccarda 1522, in italiano Giovanni Roiclinio o Capnio), interessato alla cabala ed alla teologia simbolica volta alla ricerca di temi cristiani nelle diverse tradizioni filosofiche e tra queste quella pitagorica⁴⁷.

Il Reuchlin, che venne almeno tre volte in Italia, durante il primo viaggio a Roma del 1482 incontrò Sisto IV (nato a Celle Ligure da Leonardo e Luchina Monleone, di nobile famiglia genovese esule a Savona ed arricchitasi con il commercio), per trattare sulla continuazione dell'attività e sull'organizzazione dell'Università di Tubinga. Durante il secondo viaggio nel 1490 conobbe Angelo Poliziano e Pico della Mirandola, oltre a Lorenzo Medici e Jakob Questenberg, segretario del papa genovese Giovanni Battista Cybo, legato alla famiglia del suo predecessore, il quale aveva preso il nome di Innocenzo VIII in memoria di un altro pontefice ligure, il genovese Innocenzo IV Fieschi (1243-1254). E infine una terza volta nel 1498 regnante Alessandro VI, già ricordato in questo studio per l'incarico da lui affidato al cardinale Amanieu d'Albret: in

⁴⁷ Cfr. REUCHLIN, JOHANNES, in Enciclopedia italiana, <https://www.treccani.it>

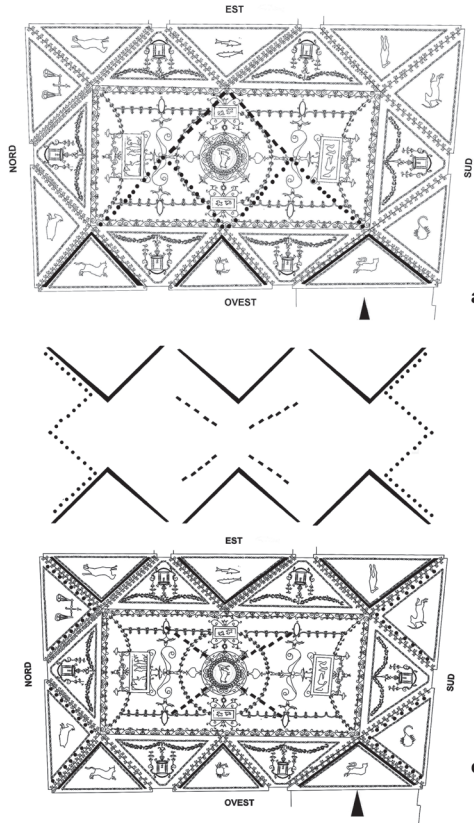
sostanza un entourage o una sorta di enclave savonese in grado di condividere le istanze della cultura più aggiornata del tempo, alla quale ci piace immaginare che l'umanista tedesco possa avere dato il suo contributo di pensiero in qualche modo confluito, con la mediazione del committente, nell'edificio oggetto del nostro studio, tramite l'architetto e il pittore.

Tornando all'analisi della configurazione della loggetta: il rettangolo (trapezio regolarizzato) risulta circoscrivere la decade, una delle figure pitagoriche, mentre, esaminando la conformazione, il richiamo è quello relativo al decaedro ossia il poliedro con dieci facce (fig. 11.3).

Ed ecco l'intuizione: la loggetta esaminata in due dimensioni suggerisce ad una mente erudita una lettura spaziale a tre dimensioni svelando un magnifico esempio celebrativo espressione della forza di volontà necessaria a tutte le attività umane: scienze, arti, navigazione, commercio etc. Su di un basamento composto da un volume delimitato da 6 facce ed alto cm. 58,36 poggia una piramide traslata con 4 facce emergenti ed una in comune con il basamento ($6+4=10$). Sulla cima della piramide si erge la figura di Ercole (sole) che irradia tutta la sua forza (fig. 11.4).

In questa visione, io, come architetto, scopro tutta la forza necessaria per l'attuazione della mia arte ed il rimando immediato è quello al *De Architectura* di Marco Vitruvio Pollione articolato, guarda il caso, in dieci libri: I architetto...; II materiali...; III- IV edifici sacri e ordini architettonici; V edifici pubblici; VI-VII edifici privati...; VIII opere idrauliche, IX astronomia e astrologia, gnomonica, orologi solari e ad acqua; X meccanica. Mi propongo sicuramente di indagare sull'abbinamento tra i libri e la sequenza dei segni e sarà di certo un nuovo lungo viaggio di apprendimento.

La loggetta rivelerà altri meravigliosi significati ancora celati, ma mi ritengo soddisfatto di questa esperienza di studio che arricchisce la mia conoscenza e soprattutto influenzerà la mia personale visione di altre opere.



12. Ipotesi di ricomposizione della decorazione della loggia sulla base di due tetraktys, la cui formula numerica è la seguente: $1+2+3+4=10$.

1.) La prima tetraktys si rappresenta mediante 6 strutture sovrapposte (nel disegno individuate da tratteggio, puntinato, linea continua collimanti con il disegno di rilievo della volta). Si deve immaginare la seconda tetraktys replicata specularmente verso il lato est.

2.) Le due tetraktys sono sezionate nei singoli componenti e le strisce che le compongono ruotate.

3.) Le strisce che compongono le due tetraktys sono ridisposte sul disegno. Ogni singolo elemento dà luogo a uno spazio per la rappresentazione: i segni zodiacali nel tratto continuo sui quattro lati; le due storie (*Mito di Pandora? Alessandro accoglie Rossane?*) in quello tratteggiato. *Ercole* al centro corrispondente all'unità delle due tetraktys. Prof.ssa Anna Labella e arch. Marco Setti.

Da Roma alla Dacia. Il gladiatore nell'immaginario poetico russo dell'Ottocento

RITA GIULIANI

Una delle più celebri sculture d'epoca classica, *Galata morente*, fu rinvenuta, a Roma, circa cinque secoli fa. Fu ritrovata – secondo l'opinione corrente – nell'area di Villa Ludovisi, nei pressi di porta Pinciana e dell'attuale via Vittorio Veneto. La prima attestazione risale al 1623, anno in cui la statua comparve nell'inventario della ricca collezione del cardinale Ludovico Ludovisi: da qui l'ipotesi che fosse stata rinvenuta nella villa del Cardinale. Acquistata nel 1737 da papa Clemente XII per il palazzo Nuovo del museo Capitolino, la scultura è una copia marmorea di un originale in bronzo, opera dello scultore Epigono. L'originale faceva parte del Grande Donario che il re di Pergamo Attalo I (269-197 a.C.) fece collocare sull'acropoli della città, sulla terrazza del santuario di Atena, protettrice di Pergamo, per celebrare le vittorie riportate sui Galati. Il donario, una cui parte è stata recentemente ricomposta dagli archeologi¹, costituisce forse la più potente rappresentazione di un popolo vinto che la scultura antica abbia mai lasciato.

¹ Al Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps è custodito il *Galata suicida*, un'altra scultura appartenente allo stesso ciclo decorativo che comprendeva anche la statua del *Galata morente*. Al Museo si è tenuta la mostra *La Gloria dei Vinti. Pergamo, Atene, Roma* (18.IV.2014-7.IX.2014) in occasione del quinto centenario della scoperta di dieci sculture che componevano il cosiddetto Piccolo Donario Attalide.

Sulla datazione della scultura capitolina sono state fatte numerose ipotesi, ma non si è giunti a conclusioni certe². Attualmente, l'ipotesi più accreditata è che si tratti di una copia romana di età cesariana, ipotesi avvalorata dal fatto che l'area di villa Ludovisi coincideva grosso modo con quella degli *Horti* di Cesare, poi divenuti proprietà di Sallustio (*Horti Sallustiani*) e infine proprietà imperiale. Secondo altri studiosi, potrebbe invece trattarsi di una copia realizzata in età ellenistica non a Roma, ma a Pergamo³.

Dai Musei Capitolini, dove fu collocata nel 1737 e dove si trova tuttora, il *Galata* fu portato via nel 1798 dalle truppe di Napoleone, a seguito del trattato di Tolentino, insieme ad altre numerose opere d'arte. A Parigi fu esposto al Musée Central des Arts, ma ritornò nella sua sede storica nel 1816. Nel 2013 la scultura ha lasciato per la seconda volta il Campidoglio per essere esposta alla National Gallery of Art di Washington⁴, dove è stata visitata da 700.000 persone.

Raffigurazione potente e drammatica di un guerriero morente, la scultura, che misura novantatré centimetri di altezza, riproduce le fattezze di un giovane uomo ferito al costato, semisdraiato sul suo scudo, che si sorregge con un braccio. È nudo, ha i baffi, i capelli scompigliati, il volto contratto dal dolore provocato dalla ferita mortale; sotto di sé ha un lungo scudo ovale, accanto, la spada e una tromba ricurva; al collo porta un collare ritorto simile a una corda⁵.

² Eugenio POLITO, *I Galati vinti. Il trionfo sui barbari da Pergamo a Roma*, Milano 1999, pp. 51-53.

³ Ivi, p. 52.

⁴ *The Dying Gaul: An Ancient Roman Masterpiece from the Capitoline Museum*, (12.XII.2013-16.III.2014).

⁵ Cfr. anche *Il Galata capitolino. Uno splendido dono di Attalo*, con contributi di Rita Di MINO *et alii*, a cura di Marina MATTEI, Roma 1987; *Da Pergamo a Roma. I Galati nella città degli Attalidi. Università degli studi di Roma La Sapienza, Gipsoteca. 20 marzo-29 ottobre 1995*, con un'appendice di Myriam FINCKER, a cura di Filippo COARELLI, Roma 1995.

Gli archeologi hanno stabilito che si tratta di un guerriero Galata. I Greci chiamavano Galati i Celti migrati in Asia Minore sul principio del III secolo a. C., popolazione di valorosi guerrieri, definita da Polibio il popolo più potente e bellicoso che allora viveva in Asia. I Romani li chiamavano invece Galli: l'ipotesi che il *Galata morente* sia una copia romana d'età cesariana – peraltro di altissima qualità artistica – è avvalorata anche dalla funzione celebrativa che essa poteva avere per Giulio Cesare, conquistatore della Gallia e pertanto desideroso di poter esibire nei suoi *Horti* una raffigurazione del valoroso nemico vinto. Tanto per i Greci quanto per i Romani l'effigie del Galata aveva forte valenza simbolica di supremazia della civiltà greco-romana sulla barbarie, di cui i Galati-Galli erano esempio per antonomasia.

A lungo si era creduto che la scultura raffigurasse un gladiatore, ma ciò era impossibile non solo perché gli attributi effigiati accanto all'uomo morente erano tipici dei Galli, ma anche perché i Greci non praticavano i giochi gladiatori. Originari delle popolazioni italiche, questi si diffusero nell'antica Roma e di lì nelle province. Il guerriero eternato nel marmo porta al collo un collare tipico dei Galli (*torques*), i quali erano soliti combattere nudi, mentre i gladiatori combattevano sempre protetti da elmo e armatura. Già nel Settecento Winckelmann e altri studiosi avevano messo in dubbio l'ipotesi che la scultura raffigurasse un gladiatore; agli inizi dell'Ottocento gli archeologi Ennio Quirino Visconti e Antonio Nibby⁶ ne individuarono il vero soggetto, definitivamente acclarato nel 1830⁷. La statua però era già talmente famosa che a lungo si continuò a indicarla come «il gladiatore».

⁶ Antonio NIBBY, *Osservazioni artistico-antiquarie sopra la statua volgarmente appellata il Gladiator moribondo del Profess. A. Nibby, membro ord. dell'Accademia rom. di Archeologia, corrispondente della Reale Accademia Ercolanese ec.* Estratto dalle «Effemeridi Letterarie di Roma», aprile 1821, pp. 16-29.

⁷ E. POLITO, *I Galati vinti...* cit., p. 19.

Fin dagli anni immediatamente successivi al suo ritrovamento, il *Galata morente* divenne una delle opere più celebri dell'antichità, descritta nei trattati sull'arte classica, riprodotta in stampe, disegni, quadri, in bronzo, marmo, gesso, biscuit⁸. Nel 1754 Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) la inserì in primo piano nella tela *Veduta di Roma antica*, conservata a Stoccarda. Nel 1778 il soggetto del gladiatore morente fu ripreso, e stilisticamente risolto in maniera originale, dallo scultore Pierre Julien (1731-1804) in *Le gladiateur mourant*. Un giovanissimo pittore francese di storia, Jean-Germain Drouais (1763-1788), nella tela *Gladiateur assis* (1784-1788) avrebbe invece raffigurato un gladiatore seduto.

La fortuna settecentesca del *Galata morente* si inserisce nella più ampia cornice del rinnovato vigore che il mito romano acquista nella seconda metà del Settecento, anche grazie alla scoperta di Pompei e all'inizio degli scavi archeologici del sito (1748), che portano alla ripresa del tema romano nell'arte. Più tardi la rivoluzione francese e l'impero napoleonico assumeranno simboli romani del potere imperiale e persino elementi dell'antico vestiario come, ad esempio, il berretto frigio⁹. In letteratura il mito romano dilaga in epoca romantica, grazie alla fortuna delle opere di Goethe, Madame de Staël, Byron.

Anche la Russia è lambita dal *revival* romano. Gli anni Dieci-Venti dell'Ottocento vedono svilupparsi nella poesia russa un uso soprattutto allegorico del tema romano, un "codice" romano, una sorta di lingua esopica adottata per alludere in maniera velata a situazioni e personaggi dell'attualità e della vita nazionale: è il caso,

⁸ Motivi desunti dal *Galata morente* sono stati individuati in opere di Velasquez, Poussin e David (ivi, p. 16).

⁹ Andrea GIARDINA – André VAUCHEZ, *Il mito di Roma da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, pp. 117-122.

ad esempio, della prima poesia civica del giovane Puškin, *A Licinio* (*Liciniju*, 1815). Si sviluppa in poesia anche il culto dei grandi uomini della romanità, romantici eroi solitari, come Cinna, Romolo, Coriolano¹⁰.

Alla celebre scultura, ammirata a Roma all'inizio del suo lungo soggiorno italiano (1816-1823), Byron dedica le strofe 140 e 141 del *IV Canto* del *Childe Harold's Pilgrimage*:

I see before me the Gladiator lie:
He leans upon his hand – his manly brow
Consents to death, but conquers agony,
And his drooped head sinks gradually low –
And through his side the last drops, ebbing slow
From the red gash, fall heavy, one by one,
Like the first of a thunder-shower; and now
The arena swims around him – he is gone,
Ere ceased the inhuman shout which hail'd the wretch who won.

He heard it, but he heeded not – his eyes
Were with his heart, and that was far away;
He reck'd not of the life he lost nor prize,
But where his rude hut by the Danube lay
There were his young barbarians all at play,
There was their Dacian mother – he, their sire,
Butcher'd to make a Roman holiday –

¹⁰ Aleksandr S. JANUŠKEVIČ, *Lecture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della prima metà dell'800*, in *Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell'800. Antologia con testo russo a fronte*. Progetto di Rita GIULIANI, a cura di R. GIULIANI e Paola BUONCRISTIANO, Roma 2015, pp. 23-36.

All this rush'd with his blood – Shall he expire
And unavenged? – Arise! ye Goths, and glut your ire!¹¹

Le strofe byroniane iniziano ad essere tradotte in varie lingue: nel 1820 appare la libera versione di Charles de Chênédollé, che pubblica l'ode *Le Gladiateur mourant* nel volume *Études Poétiques*, mettendo in epigrafe i versi di Virgilio «*Dulces moriens reminiscitur Argos*» (*Eneide*, libro X), epigrafe che enfatizza il motivo della radiosa visione della patria lontana al momento della morte. Questo motivo accompagnerà l'immagine del gladiatore morente lungo i secoli, fino al film di Ridley Scott, *The Gladiator* (2000), con Russell Crowe nel ruolo del protagonista: il film, di grande successo, testimonia la vitalità dell'immagine dell'eroe solitario, vinto e contrapposto alla folla romana dissoluta e spietata, figura che dal Settecento in poi entra «a pieno titolo nel “musée imaginaire” della cultura europea»¹².

In Russia le due strofe byroniane vengono tradotte per la prima volta da un letterato della cerchia puškiniana, Vasilij Nikolàevič Ščàstnyj, che pubblica la sua versione nell'*Almanacco della Neva per il 1830* (*Nevskij al'manach na 1830*) col titolo *Il gladiatore morente* (*Umirajuščij gladiator*). Alla celebre scultura vengono dedicati articoli di riviste, una sua copia marmorea compare a Pietroburgo: dal 1802 al Castello Michàjlovskij, poi nella residenza imperiale di Càrskoe Selò, infine, dal 1838, all'Ermitage, il museo voluto da Caterina la Grande.

¹¹ LORD BYRON, *The Complete Poetical Works*, II, *Childe Harold's Pilgrimage*, a cura di Jerome J. MCGANN, Oxford 1980, p. 171. Il corsivo è di Byron. I versi di Byron sul “gladiatore” furono preceduti dalla poesia di George Robert Chinnery, *The Statue of the Dying Gladiator* (1810).

¹² E. POLITO, *I Galati vinti...* cit., p. 17.

Al 1836 risale la seconda “versione” russa del passo byroniano: la lirica *Il gladiatore morente* (*Umirajuščij gladiator*) di Michail Lèrmontov (1814-1841), non traduzione letterale, ma libero rifacimento, un capolavoro della poesia russa:

I see before me the gladiator lie...

Byron

Esulta Roma scatenata... di applausi
rimbomba l'ampia arena in tripudio,
ma lui, trafitto al petto, giace muto,
nel sangue misto a polvere scivolano le ginocchia...
e chiede pietà invano lo sguardo ottenebrato:
il trionfo favorito e il suo togato adulatore
coronano di elogi e la vittoria e l'onta...
Cos'è per folla e nobili un gladiatore vinto?
È spregiato, obliato... un attore fischiato.

E il suo sangue scorre, sono gli ultimi istanti,
l'ora è vicina... un lampo, ecco, una fantasia
gli si accende nel cuore... ecco, muggia il Danubio...
la patria è in fiore... terra di libertà e di vita.
Vede la cerchia familiare, lasciata per la lotta,
il padre che protende le mani ormai infiacchite
invocando il sostegno della sua età cadente...
I figli che giocano, i figli tanto amati.
Attendono che torni famoso e col bottino...
Invano. Schiavo misero, cadde come una belva,
effimero trastullo d'una folla insensibile...
Addio, Roma corrotta, addio, terra natale...

Non altrimenti tu, o mondo europeo,
di sognatori ardenti idolo un tempo,
reclini sulla tomba il capo inglorioso,
sfiancato nella lotta tra i dubbi e le passioni,
senza fede e speranza, balocco di bambini,
zimbello di una folla esultante!

E prima della fine ti sei volto a guardare
con un profondo sospiro di rimpianto
la gioventù gioiosa, traboccante di forza
che molto tempo fa ti affrettasti ad obliare
per la piaga del sapere, per uno sfarzo tronfio:
tentando di lenire le ultime sofferenze,
ascolti avidamente e canti del passato
e fatate leggende d'antichi cavalieri –
di beffardi adulatori vane chimere¹³.

Quando Lèrmontov scrive *Il gladiatore morente*, nella poesia russa si è esaurita la tendenza ad esaltare la Roma delle virtù repubblicane, si è indebolito l'uso allegorico del tema romano, mentre ha acquistato forza l'uso simbolico dell'immagine di Roma, ora considerata simbolo della decadenza e morte degli imperi, spettro della storia, che ammonisce l'umanità attraverso il linguaggio delle rovine. Rispetto alle sue fonti¹⁴, *Il gladiatore morente* presenta spiccate peculiarità, quali una cura e un'attenzione particolari al contesto

¹³ Michail Ju. LERMONTOV, *Il gladiatore morente*, in *Il gladiatore e la rylalka...* cit., pp. 141-143. Qui e nel resto del testo, ove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo sono mie (R. G).

¹⁴ Altre fonti della lirica: le poesie *A Licinio* di Pùškin, *Al favorito* di K. Rylèev, *Le gladiateur mourant* di Chênedollé e la versione russa (1835) di *The Last Days of Pompeii* di E. G. Bulwer-Lytton; cfr. Nikolaj N. MOTOVILOV, *Umirajuščij gladiator*, in *Lermontovskaja ènciklopedija*, a cura di Viktor A. MANUJLOV, Mosca 1981, p. 589.

dell'azione, all'ambiente in cui si compie la tragedia del gladiatore. Mentre Byron e Chênedollé sono concentrati sulla descrizione fisica, psicologica e morale dell'eroe morente, Lèrmontov giuoca sulle opposizioni vita/morte, urla/silenzio, folla/solitudine, debolezza/violenza, tragedia/divertimento; ed enfatizza il carattere depravato e corrotto della Roma dell'epoca.

In Russia, Lèrmontov è tra i primi ad abbinare, nell'immagine di Roma, morte, sangue, crudeltà, corruzione, folla scatenata contro uno solo, inerme. Prima di lui nella poesia russa non ci sono figure di gladiatori, almeno non in opere originali di un qualche valore artistico. Tra le varie "idee" di Roma, il giovane poeta compie una scelta originale ed è tra i primi a privilegiare l'idea della Roma d'età imperiale, viziosa e corrotta.

Quello romano è però solo uno dei due poli tematici della lirica, che ha un'alta valenza filosofica. Già la metafora del gladiatore/attore presenta un'universalizzazione del personaggio¹⁵: non solo gladiatore, ma attore in generale, artista, poeta, figure queste sempre contrapposte in Lèrmontov alla folla. Il gladiatore come metafora del poeta solo, esposto al ludibrio della massa, quando addirittura non ucciso, come nel caso di Pùškin. È stata avanzata l'ipotesi che, dopo la morte di Pùškin, avvenuta in duello nel 1837, e la poesia che Lèrmontov le aveva dedicato – la celebre *La morte del poeta* (*Smert' poëta*) –, anche *Il gladiatore morente* potesse essere interpretato come "maschera" letteraria del grande poeta scomparso¹⁶.

Il verso «Addio, Roma corrotta, addio, terra natale» collega le due parti della lirica inscrivendo la figura del gladiatore morente e l'immagine di Roma in un contesto in cui, in Russia, si andava

¹⁵ Caterina GRAZIADEI, *Genealogia di un'immagine. «Il Gladiatore morente» di Lermontov*, in «Europa Orientalis», XII (1993), 1, pp. 259-274.

¹⁶ A. S. JANUŠKEVIČ, *Lecture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della prima metà dell'800*, cit., pp. 36-37.

rafforzando l'idea di nazionalità e si stava ridestando l'orgoglio slavo. Il poeta inserisce in modo originale il suo gladiatore in una più ampia riflessione sul declino del mondo occidentale, cui è dedicata la seconda parte della lirica. In questa parte, in cui è sviluppato il parallelismo gladiatore morente/mondo europeo morente, vengono ricordati le «fatate leggende» e i «canti del passato» – «vane chime-re» dell'Europa, mentre il termine «idolo» riferito al «mondo europeo» è un chiaro segnale dell'orientamento ideologico dell'autore.

Il gladiatore è quindi anche metafora dell'Europa, ma non è chiaro se nell'espressione «mondo europeo» Lèrmontov comprenda anche la Russia. Il pessimismo del poeta e la sua assenza di speranza nei confronti della storia sono evidenziati anche dal fatto che nel *Gladiatore morente* è completamente assente l'immagine finale delle liriche di Byron e di Chênedollé¹⁷: manca l'invito ai barbari a vendicare la morte del loro nobile figlio. Nessuno vendicherà il gladiatore lermontoviano, dacio o slavo che sia.

Il gladiatore di Lèrmontov inaugura nella poesia russa una tipologia di eroe letterario e di situazione narrativa che avranno fortuna e seguito, caratterizzati da due elementi, il primo dei quali è la figura del gladiatore dato in pasto alla feroce società romana, il secondo è l'origine etnica del gladiatore: dacio, *ergo*, slavo. All'epoca, infatti, era diffusa la convinzione che i Daci fossero tra i progenitori degli Slavi. Dacio era quindi sinonimo di Slavo. Ciò consentì a lungo, nella cultura russa, un'interpretazione in chiave slavofila della scultura capitolina e, in genere, della figura stessa del gladiatore.

La lirica di Lèrmontov fu pubblicata nel 1842 e da allora im-

¹⁷ «Levez-vous! accourez, fiers barbares du Nord!/ De vos fils, égorgés pour les plaisirs de Rome,/ Venez venger l'indigne mort!», Charles-Julien Lioult de CHÊNE DOLLÉ, *Le gladiateur mourant*, in ID. *Études Poétiques*, Parigi 1820, p. 3.

magini ed elementi lessicali del testo iniziarono a riecheggiare nella poesia russa. I crudeli giochi del Colosseo sono ricordati in una lingua maccheronica, con l'ironia propria del punto di vista dell'autore, dalla protagonista del poema di Ivàn Mjätlev (1796-1844) *Sensazioni e osservazioni della signora Kurdjukova all'estero, dan l'etrangé* (*Sensacii i zamečanija gospoži Kurdjukovoj dan l'ëtranže*, III parte, 1844):

Per volere del tiranno
fu eretto il Colosseo:
[...].
Un teatro era in passato.
Antre nu non ho occhiato
dove fosse il sipario
qui attore e comprimario
eran fiere e il gladiatore
ci lottava – qual orrore!
Del romano è leggendario,
quanto fosse sanguinario:
più di tutto in lui l'amore
si nutriva del terrore.
I reziari li a morire
e giù tutti ad applaudire
chi il suo ultimo fiato
avec gras dava accorato!¹⁸

Reminiscenze più evidenti del *Gladiatore morente* lermontoviano sono presenti in alcune liriche della poetessa Karolìna Pàvlova (1807-1893) e del poeta Afanàsij Fet.

¹⁸ Ivan P. MJÄTLEV, *Sensazioni e osservazioni della signora Kurdjukova all'estero, dan l'etrangé*, in *Il gladiatore e la rusalka...* cit., pp. 231-233. Il corsivo è di Mjätlev. Traduzione di P. Buoncristiano.

Nel lungo componimento *Conversazione al Trianon (Razgovor v Trianone, 1848)* della Pàvlova compare un Dacio agonizzante nell'arena romana, diretto riferimento al gladiatore lermontoviano:

Io vidi Roma divertirsi al circo,
andando a morte, mi passava accanto
lunga una schiera di schiavi rassegnati
che s'inclinavano alla potenza universale
e forte risuonava il loro *Ave!*
dinanzi alla folla sconfinata.

Sacerdote di Apollo, mi trovai
di Cesare vicino al trono;
selvagge tuonavano le grida;
invano attesi il gesto della grazia,
e del Dacio morente il mesto sguardo
il mio sguardo incrociò¹⁹.

La lettura slavofila del soggetto fu molto enfatizzata in seguito, in liriche come *Il gladiatore (Gladiator, 1850)* del poeta Nikolàj Berg (1823-1884), libera traduzione da Byron, in cui ricompare l'invito ai barbari a sollevarsi contro Roma:

Lo vedo: caduto è il lottatore, colpito dal nemico;
sulla pallida fronte la morte già imprime il sigillo,
già scivola di mano il pugnale insanguinato.
Le gambe si piegano pel mortale dolore;
pesantemente ha abbandonato il capo,
e geme, levando sui tiranni il torbido sguardo.

¹⁹ Karolina K. PAVLOVA, *Razgovor v Trianone*, in EAD., *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Mosca-Leningrado 1964, p. 142. Il corsivo è della Pàvlova.

Scorre dalla ferita il sangue a rivoli vermigli
stillando come d'autunno le gocce di pioggia.
Rotea attorno a lui la variopinta arena;
è morto, strepita la folla in tripudio...
Ne sentiva le grida, ma non ne era turbato,
dai crudeli carnefici non s'aspettava onori.
E il suo cuore andava del Danubio alle rive,
dove lasciato aveva la moglie ed i bambini,
dov'era tutto ciò che più amava al mondo,
dove aveva trascorso la dura giovinezza...
Marito e padre, nei giochi assordanti di Roma
in un laido festino scannato è come un bove!
Forse che dagli dei è morto invendicato?...
Ecco, s'appressano feroci orde di Vandali!...²⁰

Il poeta Afanàsij Fet (1820-1892), nella lirica *I Daci* (*Daki*, 1856), ripropone l'immagine del gladiatore morente nell'arena, un Dacio, "figura" di tutte le stirpi slave sottomesse, zimbello di efferate genti straniere, votato a una morte straziante tra gli applausi della folla. La lirica di Fet è sottesa da un *animus* ostile verso l'Europa che, nella sanguinosa guerra di Crimea, appena conclusasi con la sconfitta della Russia, aveva preferito allearsi con l'Impero ottomano. Le potenze europee avevano preso le armi contro i cristiani russi ortodossi, immemori di essere state salvate dalla Russia dalla minaccia napoleonica («a colui che ha salvato»). Fet compose la poesia durante un soggiorno a Roma, dopo una visita ai Musei Vaticani, ma le bellezze della città non scalfirono il suo pregiudizio antiromano:

²⁰ Nikolaj V. BERG, *Gladiator*, in *Bajron*, a cura di Semën A. VENGEROV, San Pietroburgo 1904, vol. I, pp. 587-588, (Biblioteka velikich pisatelej).

Vicino ai sette colli, dove oltre ogni dire
è etereo al tramonto il profilo di Roma
e lucente la nebbia degli Appennini in bianco,
con San Pietro assonnato riposa il Vaticano.

[...]

Lì, in una delle sale, sui marmi, all'entrata,
i tratti familiari di un vigoroso popolo
ho sovente onorato. Non puoi non riconoscerli:
hanno tutti sulla fronte quel sigillo di silenzio,
e ciglia minacciose, segno di forze occulte,
e sulle labbra un quesito – a cui non v'è risposta.

Son Daci prigionieri; la loro strana sorte
è una continua lotta, muta e minacciosa.

Gli occhi fissi sul marmo, ricolmi d'attenzione,
nel cuore ripetevo nomi a me cari
e al marmo bisbigliavo: «Severo, austero slavo,
perché te ne stai solo qui fra straniere genti?
Credimi: né donna, né schiavo, né imperatore
risparmierà chi cadde da gladiatore.

Secondo i salottieri, spietati buontemponi,
guerriero da sollazzo nasce il selvaggio Dacio,
e, sostenendo regni di genti forestiere,
gli slavi sono buoni solo a formar legioni.

Che taccia il Colosseo in mezzo alle rovine,
lungo l'arco dei secoli, agli occhi d'altri giudici,
ovunque in battaglia lo scagli la ventura,
morire nel silenzio è il destino dello slavo.

Quando uno dei tuoi posterì, tutto ferite e sangue,
a colui che ha salvato di nuovo porgerà
le sue forti mani, offrendogli una stretta,
da ogni lato ancora si leveranno insulti
e tra risate vili l'etera griderà:

«Finiscilo! A morte! Respira ancora, rantola;
la forza delle braccia, le sofferenze mute
in noi han suscitato involontari applausi!
(Come sono bravi questi barbari a morire!)
Andiamo! È finita! A lungo c'è da attendere
la lotta di guerrieri o di rabbiose fiere.
Andiamo! Perché guardare come impietriscono i Daci!»²¹.

Di lì a pochi anni, la vista della scultura capitolina rinfocola l'orgoglio slavo di un altro letterato russo in visita a Roma, il poeta Nikolaj Ščerbina (1821-1869), che le dedica la lirica *Al Gladiatore del Campidoglio (Gladiatoru v Kapitologii, 1861)*, meditazione filosofica che rivela la vicinanza del poeta all'ideologia slavofila e profetizza l'imminente riscossa slava:

Io riconosco i tratti familiari,
io riconosco in te i tratti slavi;
il tuo collo è stretto da una corda
e nei tormenti della morte, pensi...

Dimmi, perché con tanto ardore
morirono e si batterono le nostre genti,
coi loro corpi quale idea difesero?
Quali semenze seminarono?...

Ma hai capito che ci battemmo invano,
che sempre fummo arma dei nemici,
ricchi di forza d'animo e di muscoli
a buon pro di guerrieri valorosi.

²¹ Afanasij A. FET, *I Daci*, in *Il gladiatore e la rusalka...* cit., pp. 303-305. Traduzione di Amedeo Pagliaroli.

Morendo, annunci al popolo slavo
il tuo testamento di marmo:
sii conscio della tua nobile indole
o prode ch'hai dormito tanto a lungo!
Alita sul mondo quella feconda idea
che celi come un seme nel profondo,
ergiti a nemico di ciò che è falsa vita,
nella lotta per la verità non recedere:

La tua mano, il tuo canto e la parola
possono rinvigorire il mondo;
tutto vuol accoglierti come un fratello,
tutto chiede di vivere un'altra vita²².

Lontana da ogni lettura ideologica, trasportata nell'ambiente russo ed accostata a una popolare figura del folclore slavo, la *rusalka*, un'ondina delle acque dolci, è invece l'immagine del gladiatore tratteggiata attorno al 1860 dal poeta Konstantin Slučëvskij (1837-1904) nella lirica *La statua (Statuja)*:

Sul lago silente e assonnato,
trasparente, giocosa e sonora,
di pietra in pietra gorgoglia
una fredda fonte ferrosa.

Sopra – nel fior dell'età, un gladiatore:
s'è ferito in una lotta spietata,
si sforza di aspergere d'acqua
la sua profonda ferita.

²² Nikolaj F. ŠČERBINA, *Al Gladiatore del Campidoglio*, ivi, p. 325.

Non appena le stelle s'indorano
e la notte discende maestosa,
cala sulla terra la nebbia,
emerge una rusalka dall'acqua.

E premendo il seno alla statua,
con la treccia a serrarle le spalle,
lei si strugge e si scioglie in sospiri,
gli occhi profondi socchiusi.

E le stelle di mezzanotte
vedono lei che implora risposta,
un bacio, un moto d'affetto,
lei che lo abbraccia.

E le stelle di mezzanotte,
sussurrando alla falce di luna,
vedono com'è freddo con lei il gladiatore
nel suo sonno stregato.

E a lungo i due corpi stupendi
rilucono sull'acqua dormiente...
giace immobile la mezzanotte,
brilla come diamante la brina.

Il cielo risplende solenne,
scivola sulla terra la nebbia;
e frusciano crescendo i licheni
e l'erba assonnata fiorisce...

Al mattino se ne va la rusalka,
è bianca, esangue, avvilita
e scomparendo nelle onde assonnate
emette un profondo sospiro...²³

Mentre il Colosseo continua a conservare immutata la funzione scenografica di teatro privilegiato degli efferati giochi dell'antica Roma, e Nerone s'impone sugli altri imperatori nel ruolo di spettatore fisso e "attore" *par excellence* delle storie di martirio nell'arena, a partire dalla metà del secolo, lentamente, con maggior frequenza dagli anni Settanta in poi, nella lirica russa alla figura del gladiatore si sostituisce quella del cristiano che affronta il supplizio nel circo di fronte a un pubblico feroce e corrotto. Una delle prime attestazioni di questa tendenza si può trovare nella poesia *La cena di Pollione (Užin Polliona)* di Karolina Pàvlova, del 1857.

L'immagine di una Roma decadente, smodata, assetata di sangue innocente non è certo esclusiva e caratteristica della sola cultura russa della seconda metà dell'Ottocento. Conformemente al gusto dell'epoca, diffuso tanto in pittura quanto in letteratura, questa è l'idea di Roma prevalente nella cultura del tempo: la Roma imperiale che tra lusso e sfrenatezza va incontro alla catastrofe²⁴.

Alle soglie del XX secolo non troviamo più nella poesia russa liriche che abbiano per protagonista un gladiatore, ma solo immagini, vivide e fugaci, dell'antico lottatore, usate con valore metaforico. Tanto in Russia quanto nel resto del mondo occidentale, quella del gladiatore è ormai diventata una figura emblematica, entrata definitivamente a far parte di un comune patrimonio di immagini poeti-

²³ Konstantin K. SLUČEVSKIJ, *La statua*, in *Il gladiatore e la rusalka...* cit., pp. 321-323.

²⁴ R. GIULIANI, *Letture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della seconda metà dell'800*, in *Il gladiatore e la rusalka...* cit., pp. 57-71.

che. Si veda il frammento poetico *Morituri*, ambientato nell'antica Roma e pubblicato nel 1904, di Dmitrij Merežkovskij (1865-1941), scrittore e teorico della letteratura, autore del “manifesto” del decadentismo russo. Il poeta paragona agli antichi gladiatori i sacerdoti delle religioni pagane destinati ad essere spazzati via dal trionfante cristianesimo:

«Salutant, Caesar Imperator,
Te morituri». Come un gladiatore
nell'arena, tutta la nostra stirpe
attende la morte all'alba della nuova era.²⁵

Nel 1909, lo scrittore e saggista Vasilij Ròzanov (1856-1919) fisserà considerazioni ed impressioni di un viaggio in Italia nel libro *Impressioni italiane (Ital'janskije vpečatlenija)*, fornendo una nuova interpretazione del *Galata morente*, da lui visto e meditato a Roma. Benché all'inizio ricordi la doppia denominazione della scultura, successivamente egli la nomina soltanto come il «Gladiatore». Non importa se slavo o russo, per lui «il *Gladiatore* è un'opera puramente cristiana, sebbene scolpita in un mondo pagano», pervaso, prima della fine, «delle ansie del cristianesimo, dei suoi presentimenti e della sua sete [...]. Questo ci dice il *Gladiatore*»²⁶; «se il *Gladiatore morente* scorge qualcosa, scorge il nuovo mondo cristiano nascente»²⁷.

²⁵ Dmitrij S. MEREŽKOVSKIJ, *Morituri*, in ID., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, vol. IV, Mosca 1990, p. 522.

²⁶ Vasilij V. ROZANOV, *Le «impressioni» sull'arte italiana*, introduzione di Alberto CARPITELLA, a cura di Mirella ROCCASALVA FIRENZE, Siracusa 1997, p. 71, 73.

²⁷ Ivi, p. 77

La vera cesura tra XIX e XX secolo fu costituita dalla prima guerra mondiale. Ciò ci consente di allungare fino alla metà degli anni Dieci la nostra panoramica, ricordando il poema *Guerra e universo* (*Vojna i mir*) di Vladimir Majakovskij (1893-1930), scritto nel 1915-1916, nel pieno della Grande Guerra. Il poeta rievoca le immagini del gladiatore, del Colosseo e di Nerone, forgiando nella terza parte del poema, con disperato titanismo, le metafore universo/Colosseo e Stati/gladiatori, mentre l'intera Europa in fiamme altro non è che un «lampadario appeso al cielo»:

Nerone!
Salve!
Ti va?
Lo spettacolo del più grande teatro.
Oggi
s'azzuffano
Stato contro Stato
16 gladiatori scelti.

[...]

Girerai come uno scoiattolo nella ruota del riso,
quando la tua cenere saprà
che oggi
il mondo
è tutto un Colosseo,
e le onde di tutti i suoi mari
si sono ricoperte di velluto²⁸.

²⁸ Vladimir V. MAIAKOVSKI, *Guerra e universo*, in ID., *Opere*, a cura di Ignazio AMBROGIO, traduzione di I. Ambrogio *et alii*, illustrazioni di Lorenzo VESPIGNANI, vol. 1, Roma 1958, p. 269. Traduzione di Bruno Carnevali.

Passiamo alle considerazioni conclusive. La fortuna russa dell'immagine del gladiatore scaturisce da due errori: aver scambiato per un gladiatore il guerriero galata raffigurato nel marmo e aver identificato i Daci con gli Slavi, con la conseguente enfasi sull'orgoglio slavo, infiammato dal desiderio di riscattare i popoli slavi sottomessi a potenze straniere, e sulla loro volontà di *revanche*. Nella poesia russa dell'Ottocento la figura del gladiatore fa il suo ingresso negli anni Trenta, per toccare il picco di popolarità tra gli anni Cinquanta e Sessanta, grazie soprattutto alla valenza ideologica che le viene attribuita di proto-campione delle stirpi slave oppresse, portatrici di un grande futuro per sé e per l'umanità. Negli anni Settanta, l'immagine del gladiatore perde popolarità a vantaggio di un'altra figura, emblematica anch'essa della ferocia e disumanità della decadente Roma imperiale: il martire cristiano. Il gladiatore resterà però ancora a lungo nell' "attrezzeria" della poesia russa come immagine poetica ormai familiare ad autori e lettori, potente termine di paragone e metafora di grande efficacia evocativa, e sarà ancora oggetto di riflessione e di ulteriori interpretazioni anche nella prosa saggistica, come si addice a una vera icona culturale.

Alle origini della fortuna dell'immagine del gladiatore nella poesia russa dell'Ottocento fu quindi un duplice errore: l'identificazione del *Galata morente* con un gladiatore e l'identificazione dei Daci con gli Slavi. Per usare una felice espressione del critico formalista Viktor Šklòvskij, possiamo ben parlare di «energia dell'errore»²⁹.

Questa energia sembra ora essersi esaurita. Nel 2017-2018 a San Pietroburgo, al museo dell'Ermitage, nella cornice del-

²⁹ Šklòvskij intitolò *L'energia dell'errore* un suo studio di teoria letteraria, Viktor B. ŠKLOVSKIJ, *L'energia dell'errore. Libro sul soggetto*, traduzione di Maria Di SALVO, Roma 1984.

la mostra *I vinti. Il Galata morente e il Piccolo Donario Attalide* (*Poveržennye. Umirajuščij gall i Malye posvjaščeniija Attala*), allestita nella sala dell’Atrio Romano, sono state esposte quattro sculture provenienti dal Piccolo Donario Attalide, custodito al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Tra queste, il *Galata ferito*, che raffigura anch’esso un guerriero galata vinto e sofferente per le ferite ricevute. Ritrovata a Roma nel 1514, ancor prima del *Galata morente*, e di dimensioni minori (cinquantasette centimetri di altezza), la scultura proveniva dalla collezione Farnese. In Russia, nella dettagliata presentazione dell’opera pubblicata nel sito del museo pietroburghese³⁰, non si fa cenno né alla possibilità che si trattasse di un gladiatore, né tanto meno all’antica ipotesi dell’origine dacica dell’uomo raffigurato. Lo stesso è avvenuto negli echi di stampa della mostra³¹. La scultura è stata esposta alla mostra pietroburghese con la denominazione *Galata morente*, forse, per ricrearvi attorno quell’aura di drammatica fascinazione esercitata dal “gladiatore” capitolino. Archivate le letture ideologiche, il *Galata morente* è tornato ad essere ciò che era in origine: la potente raffigurazione di un guerriero vinto, un omaggio al valore di un popolo sconfitto, ma anche, ai nostri occhi, metafora di tutti i vinti.

³⁰ Si veda https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2017/defeated?lng=it (consultato il 24.XI.2021). La mostra è stata aperta dall’8.XII.2017 all’11.III.2018. Più in dettaglio, cfr. la brochure di Anna TROFIMOVA, curatrice della mostra: *Poveržennye. Umirajuščij gall i Malye posvjaščeniija Attala. Iz Nacional’nogo archeologičeskogo muzeja Neapolja*, San Pietroburgo, 2017. Alla mostra è stata dedicata anche una trasmissione televisiva, contenente una lunga intervista alla curatrice (<https://topspb.tv/programs/releases/88299/>, consultato il 25.XI.2021), durante la quale si è posto l’accento esclusivamente sul tema dei vinti.

³¹ Si veda, ad es.: Ol’ga A. TUMINSKAJA, *Ikonografičeskaja vizualizacija bezumija*, in *XVIII Svjato-Troickie ežegodnye meždunarodnye akademičeskie čtenija v Sankte-Peterburge 23–26 maja 2018 goda*, San Pietroburgo 2018, pp. 54-55.



1. *Galata ferito*, Museo Archeologico Nazionale, Napoli, Collezione Farnese



2. *Galata morente*, Musei Capitolini, Roma.

Breve profilo del pittore Giuseppe Antonio Olivieri

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

Entrando in S. Bonaventura a Frascati si è attratti da un bel quadro d'altare che raffigura *San Pietro d'Alcantara contempla i santi Francesco e Bonaventura* e reca la firma di Giuseppe Antonio Olivieri, con la data 1762¹.

La chiesa in cui si trova fu costruita a partire dal 1610 e sin dalla fondazione fu affidata ai Frati minori, popolarmente chiamati Zoccolanti². Si tratta di un edificio piuttosto semplice, a navata unica con profondo coro destinato ai religiosi e cappelle solo sul lato sinistro, poiché sul fianco opposto si addossa il chiostro conventuale. La casa dei Frati minori è stata devastata dai bombardamenti della seconda guerra mondiale mentre la basilica è fortunatamente sopravvissuta³.

¹ Si legge con grande difficoltà: «Joseph Ant. Oliverius de Capranica pinxit an. D.ni MDCCLXII»; misura circa cm 275 x 160.

² L'intitolazione completa della chiesa è Immacolata e santi Francesco e Bonaventura (come si ricava dalla lapide della consacrazione), ma è solitamente chiamata con l'ultimo nome.

³ Colombo ANGELETTI, *Il Convento Francese «San Bonaventura» di Frascati (1614-1964)*, in «Acta Provinciae Romanae», XVIII (1964), 2, pp. 5-91, p. 68 per il quadro di Olivieri. L'autore segnala una *Cronaca del Convento di S. Bonaventura (1731-1878)*, già conservata presso il convento, oggi confluita nell'archivio dell'ordine all'Aracoeli, che non mi è stato permesso di consultare poiché il fondo è in riordino. Inoltre Benedetto SPILA, *Memorie storiche della Provincia riformata romana*, Milano 1890-1896, voll. 3, I pp. 144-156; Domenico SEGNETTI, *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati 1906, pp. 250-252; Renato MERGÈ, *Frascati*

Nel 1633 nella chiesa erano citate quattro cappelle e sull'altare principale era la rappresentazione dell'Immacolata Concezione⁴. Non sono molte le notizie relative agli arredi interni dell'edificio sacro, ma è evidente che intorno alla metà del Settecento vi fu un rinnovamento piuttosto esteso: nel 1740 si costruì il nuovo altare maggiore; nel 1751 fu restaurata la cappella del Crocifisso e nel 1753 si realizzò la mensa sacra dedicata a san Ludovico.

La cappella più ampia è quella nei pressi del presbiterio, dedicata a san Francesco, che, a differenza delle altre, contiene due altari, uno disposto parallelamente all'asse longitudinale della chiesa e l'altro, più piccolo, invece perpendicolare ad esso. Una lapide ricordava che, per devozione nei confronti di san Pietro d'Alcantara, Romualdo Antonucci aveva fatto preparare qui la tomba per sé e i suoi nel 1762⁵, dunque, è probabile che sia stato costui a ordinare o pagare il quadro che ci interessa, collocato sull'altare più grande del vano.

Infatti, il dipinto raffigura in alto san Francesco, accompagnato da san Bonaventura che abbraccia una croce, ma presenta in primo piano, come protagonista, proprio san Pietro d'Alcantara, intento a scrivere (fig. 1).

La presenza del fondatore è imprescindibile in una chiesa francescana e nella cappella specificamente a lui dedicata, né meno logico è l'inserimento di Bonaventura a cui è intitolata la chiesa e di cui questa è l'unica raffigurazione antica presente nell'edificio. Bonaventura fu grande teologo, personalità fondamentale dell'ordine,

nella realtà documentata, voll. 2, Frascati 1988-1989, I pp. 619-629; Luigi DEVOTI, *Frescati-Frascati-Frascati archeologia-storia-storie-arte*, voll. 3, Velletri 2003-2005, III, pp. 127-154. Fonte importante è Pietro SANTOVETTI, *Tuscolo moderno*, GROTTAFERRATA, BIBLIOTECA STATALE DEL MONUMENTO NAZIONALE, ms. Crypt. It. 354, cc. 279-285.

⁴ C. ANGELETTI, *Il convento ... cit.*, pp. 36-37; si può ragionevolmente ritenere che quattro cappelle indichi piuttosto quattro altari.

⁵ C. ANGELETTI, *Il convento ... cit.*, p. 47.



1. G.A. OLIVIERI, *San Pietro d'Alcantara contempla san Francesco e san Bonaventura*. Frascati, Chiesa di San Bonaventura.

quasi un secondo padre, nonché scrittore di quella *Legenda maior* che codificò la vita di Francesco e autore delle *Costituzioni narbonesi*. Tutto questo spiega perché san Pietro d'Alcantara sembri trarre ispirazione dal fondatore, ma avere come riferimento anche Bonaventura per redigere il suo scritto, forse il *Trattato della preghiera e devozione* oppure le *Costituzioni* date ai suoi seguaci, più tardi noti come Alcantarini.

Interessante è la scelta iconografica di mostrare Bonaventura appoggiato ad una croce di legno, una povera croce francescana come quelle piantate davanti alle dimore dell'ordine. Per Bonaventura il grado ultimo dell'avvicinamento a Dio avviene attraverso l'amore, che supera la ragione, e questa adesione sembra ben espressa attraverso l'abbraccio dello strumento del martirio di Cristo.

A questi due personaggi, proiettati in una dimensione celestiale, si collega san Pietro d'Alcantara, collocato nella concretezza del mondo e del quale non si esprime l'anelito ad una vita di particolare austerità e penitenza, quanto piuttosto la dottrina. La composizione ha un contenuto senso di profondità, ma il legame tra i diversi protagonisti è efficace. L'inserimento di alcuni toni squillanti di rosso serve a vivacizzare la cromia piuttosto monocorde per la necessità di rappresentare i tre santi avvolti nelle vesti da religiosi. Infine, un aspetto particolarmente apprezzabile è l'accurato studio delle fisionomie, diversificate e non convenzionali, che fa pensare ad un autore avvezzo a fare ritratti.

L'osservazione del dipinto è stata lo stimolo per raccogliere le notizie disponibili sul suo autore, ancora poco noto, benché il quadro qui presentato sia di buon livello e, ad oggi, la sua opera pubblica più rilevante.

Olivieri ebbe i natali nella cittadina viterbese di Capranica, come orgogliosamente scrisse in più opere, e dovrebbe essere nato intorno al 1723, data ricavabile dall'età attribuitagli in due *Stati delle anime* che furono trascritti da Friedrich Noack nelle sue benemerite ricerche: nel 1757 e nel 1762 il pittore viveva a via del

Babuino nella zona di Roma più popolata dagli artisti. Nel 1775 si ritrova un Giuseppe a Via Paolina con moglie e quattro figli, verosimilmente lo stesso Olivieri⁶. Si rintracciamo poche altre notizie certe, nonché alcune probabili sino al 1793, ma ancora non è nota la data del decesso. Non sappiamo nulla sulla sua formazione e non sembra aver partecipato ai concorsi che si tenevano presso l'Accademia di S. Luca a Roma.

Nel 1749 un piccolo pagamento fu elargito ad un pittore Olivieri (purtroppo senza indicazione del nome) per disegni, non meglio indicati, destinati alla decorazione della Loggia delle benedizioni del palazzo papale di Castel Gandolfo, locale ornato da pitture di paesi e partizioni architettoniche⁷.

Nel 1750 Giuseppe Antonio Olivieri realizzò una piccola opera devozionale, firmata e datata, raffigurante *San Luigi Gonzaga*, conservata nella Cattedrale di Bracciano, non molto lontano dal suo luogo di origine, nella quale precisò orgogliosamente che era stata realizzata a Roma⁸. Questo piccolo sottoquadro rivela un pittore

⁶ ROMA, BIBLIOTECA HERTZIANA, schedario F. Noack, nella scheda di Pietro Paolo Olivieri: registrato come Giuseppe Antonio e solo Giuseppe nel 1757 e 1762. Nella scheda intestata ad Antonio Olivieri si ricorda il ritratto del Collegio Germanico, cfr. in seguito.

Antonella PAMPALONE, *Parrocchia di San Lorenzo in Lucina – Rione Colonna*, in *Artisti e artigiani a Roma, III dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775* a cura di Elisa DEBENEDETTI («Studi sul Settecento Romano», 29), Roma 2013, pp. 277-376, p. 309.

⁷ Maria Antonietta DE ANGELIS, *Il palazzo apostolico di Castel Gandolfo al tempo di Benedetto XIV (1740-1758): pitture e arredi*, Roma 2008, pp. 160, 201 e illustrazioni del locale. Ricordo però che a Roma operò (ad esempio negli anni Trenta per il cardinale Pietro Ottoboni) un Giovanni Battista Olivieri, definito variamente pittore, scenografo e architetto, sul quale si hanno poche notizie, tali da non consentire di valutare un eventuale rapporto con il pittore qui analizzato e se sia lui l'artista coinvolto nel lavoro a Castello.

⁸ L'opera è riprodotta nel sito BeWeb e reca la firma «Giuseppe Antonio Olivieri dipinse in Roma an. Jub. 1750», cm. 60 x 45 circa.

già dotato di buon mestiere, vicino ai modi delicatamente accademici di Agostino Masucci, allineato con l'iconografia consolidata del santo gesuita che rappresenta giovane e con dei gigli in mano per sottolinearne il candore e la devozione.

Nel 1758 si faceva il nome di Olivieri come possibile autore di un quadro da inviare nella chiesa dei Gesuiti di Senigallia, che non pare sia mai stato eseguito, e il pittore era raccomandato a tale scopo dalla marchesa Petroni, probabilmente Isabella Petroni alla quale il nostro insegnava disegno, attività tutt'altro che insolita per artisti di fama contenuta⁹.

Al quadro di Frascati fecero seguito i ritratti dei porporati *Bartolomeo Roverella* e *Carlo Pio di Savoia* (figg. 2-3) che gli furono ordinati da monsignore Giovanni Maria Riminaldi (1718-1789), uomo interessato all'arte e al collezionismo, destinato a diventare cardinale nel 1785¹⁰.

Costui, tra il 1763 e il 1781, inviò a Ferrara, sua città natale, numerose effigi di illustri concittadini - cardinali, avvocati concistoriali e uditori di Rota - commissionandole a vari pittori, in particolare al ferrarese Raimondo Ghelli e ad altri artisti attivi a Roma come Pietro Angeletti, Nicola Buonvicini, Liborio Marmorelli, Mariano Crisi, Giovanni Gottardi, ancora in buona parte conservate

⁹ Simona SPERINDEI, *Gaetano Sortino: brevi note per un profilo II*, in «Lazio ieri e oggi», XLIV (2008), 529, pp. 362-364, p. 363 (per Senigallia); Carla MAZZARELLI, *Un intermediario tra Lucca e Roma: Pompeo Batoni, la vicenda dei dipinti 'Malabaila' e il conte Alessandro Petroni committente romano*, in *Intorno a Batoni*, Atti del convegno internazionale (Roma, 3-4 marzo 2009), a cura di Liliana BARROERO, Lucca 2009, pp. 61-80, p. 68 (in data posteriore al 1764). In data imprecisata il pittore fu anche al servizio degli Agostiniani scalzi, per i quali realizzò un'immagine di *San Nicola da Tolentino* non ancora identificata: Maria Grazia BRANCHETTI in *San Nicola da Tolentino nell'arte*, 3, *Dal Settecento ai giorni nostri*, a cura di Roberto TOLLO, Tolentino 2007, scheda 11 pp. 204-205.

¹⁰ Entrambi firmati sul retro «Joseph Olivieri de Capranica pinxit Romae anno 1763».



2. G.A. OLIVIERI, *Ritratto di Bartolomeo Roverella*. Ferrara, Palazzo Paradiso.



3. G.A. OLIVIERI, *Ritratto di Carlo Pio di Savoia*. Ferrara, Palazzo Paradiso.

nella città emiliana¹¹. Il suo stesso ritratto fu invece eseguito da un pittore ben più quotato, Anton von Maron, che conferì particolare monumentalità alla figura del committente.

Le tele di Olivieri derivarono da immagini precedenti, ma l'artista riuscì a dare espressività ai porporati attraverso lo sguardo fisso nell'osservatore, nel contempo soddisfacendo bene il valore documentario ricercato dal committente che lo richiamò al suo servizio alcuni anni dopo.

Il pittore era dunque apprezzato come ritrattista e ne è ulteriore riprova l'esecuzione nel 1765 di un'effigie di *Porzia Patrizi in maschera*, per la quale ricevette il compenso piuttosto contenuto di 15 scudi¹².

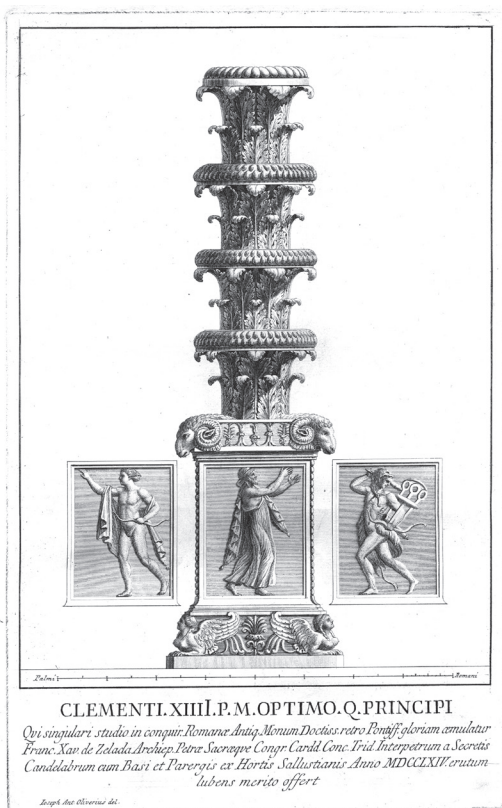
Nel 1764 fu trovato un importante candelabro antico negli Orti sallustiani, donato da monsignor Francesco Antonio Zelada al pontefice Clemente XIV nel 1770. Una fonte del tempo segnala che insieme al reperto antico lo Zelada donò il disegno, il rame dell'incisione, una dissertazione esplicativa di Gaetano Marini, e la stampa (fig. 4) fu realizzata sulla base del progetto grafico di Olivieri¹³. Il candelabro Zelada è riprodotto anche nel volume dei marmi proprietà di Bartolomeo Cavaceppi, con la stessa iscrizione, ma senza l'indicazione del disegnatore, per porlo a confronto con gli altri due posseduti dal restauratore, poi confluiti anch'essi nel Museo Clementino¹⁴. Si tratta di un disegno di grande accuratezza

¹¹ *Museo Riminaldi*, a cura di Elena BONATTI, Roma 2006, pp. 65-75. L'invio dei ritratti a Ferrara è ricordato nel «Diario ordinario», n. 8402, 5 settembre 1772, p. 8. Francesco PETRUCCI, *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, voll. 3, Roma 2010, I p. 125, III nn. 1092-1093 p. 807.

¹² Anna Maria PEDROCCHI, *Le stanze del tesoriere: la quadreria Patrizi*, Roma 2000, p. 203; per vicinanza stilistica l'autrice gli attribuisce anche altro ritratto di dama di casa Patrizi.

¹³ «Novelle letterarie», Firenze 1770, I, pp. 715-720.

¹⁴ In basso a sinistra «Ioseph. Ant. Oliverius delin.». *Raccolta di antiche statue busti teste cognite ed altre antiche scelte restaurate dal cavaliere*



4. G.A. OLIVIERI dis., *Candelabro antico*. Collezione privata.

e precisione e fa supporre un artista abituato allo studio dell'antico, come d'altro canto era normale nella Roma di questi anni.

Nel 1769 Olivieri eseguì anche un ritratto dell'imperatore Giuseppe II «al naturale», cioè a figura intera (alto circa 220 cm), per il Collegio Germanico, accompagnato da una lunga iscrizione dedicatoria (Josepho. II. Pio. Fel. Aug./ quod. Optimis. Principis. prae-

Bartolomeo Cavaceppi scultore romano, voll. 3, Roma 1772, III tav. dopo la 60 senza numero.

sentia./ perenne. Hinc. Collegio. Decus/ Adcesserit./ X. Kal. Aprilis A.P. C. M./ MDCCLXIX), di cui dette notizia il Chracas l'anno successivo, purtroppo non rintracciato¹⁵. In quell'anno l'imperatore e il fratello Leopoldo erano venuti nella città papale, dove furono ritratti insieme nella celeberrima opera di Pompeo Batoni, e il loro passaggio fu ricordato in più luoghi della città¹⁶.

Nel 1770 monsignor Riminaldi si rivolse nuovamente a Olivieri per la realizzazione di una pala d'altare destinata alla cappella del suo palazzo ferrarese, raffigurante la *Presentazione al Tempio* derivata dal celebre dipinto di Federico Barocci. Il quadro esiste ancora in collezione privata e mostra la piena fedeltà all'originale e un buon livello qualitativo¹⁷. Si conosce anche il modelletto vistosamente firmato, già in collezione di Fabrizio Lemme a Roma (fig. 5), in cui il pittore ribadisce orgogliosamente la propria origine¹⁸.

Presso lo stesso collezionista si trova invece un bel ritratto dedicato al notaio capitolino conte Francesco Olivieri, il cui nome si legge sulla tela, che è stato erroneamente riferito al pittore di

¹⁵ «Diario ordinario», n. 8180 del 21 luglio 1770, p. 12. Il dipinto non è conservato nella collocazione antica, come mi è stato comunicato dalla Segreteria generale dell'Università della Santa Croce che vi ha ora la sede, né nel palazzo a via della Scrofa, sede della Domus internationalis Paulus VI come mi informa il direttore monsignor Battista Ricca, né tra i beni del Pontificio Collegio Germanico e Ungarico come mi ha cortesemente scritto l'archivista Astrid von Jacobs.

¹⁶ David SILVAGNI, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Firenze 1882, I, pp. 178-179.

¹⁷ Pamela VOLPI, *I Riminaldi di Ferrara tra arte e storia*, Firenze 2005, pp. 75, 87, 97.

¹⁸ *Tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècles. La collection Lemme*, Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 12 febbraio – 11 maggio 1998), a cura di Stéphane LOIRE, Paris 1998, Répertoire des oeuvres ne figurant pas dans l'exposition: n. 94 p. 316, cm 40 x 23. Firmato «Ioseph Antonius Oliverius Capranicaensis pinx. 1770».



5. G.A. OLIVIERI, *Presentazione al Tempio*, da Federico Barocci. Collezione privata.

Capranica, forse equivocando sul significato della scritta¹⁹. Tale dipinto non può comunque spettargli per l'evidente difformità stilistica con i quadri firmati conservati a Ferrara mentre il riferimento a Pietro Labruzzi, recentemente suggerito dal proprietario, appare più convincente.

¹⁹ *Tableaux romains* ... cit., n. 95, p. 316, cm. 98 x 73.

Nel nono decennio e in quello successivo si rintracciano numerose incisioni in volumi editi presso Luigi Perego Salvioni sottoscritte da Giuseppe Olivieri come disegnatore e in un caso come pittore²⁰. La mancanza del secondo nome di battesimo potrebbe generare il dubbio che non si tratti dell'artista di cui si è parlato sin qui, ma almeno due di queste stampe sono ritratti, come abbiamo visto genere artistico praticato dal pittore di Capranica, e per di più questi firmò i quadri di Ferrara con il solo primo nome, cosicché l'ipotesi che Giuseppe Antonio e Giuseppe coincidano pare accettabile.

L'immagine dell'erudito religioso *Pier Luigi Galletti* (fig. 6), inserita nel volume a lui dedicato da Paolo Antonio Paoli nel 1793, è derivata da un originale pittorico di Olivieri e non differisce stilisticamente da quelle già viste. La cornice è concepita come una finestra prospettica al di là della quale l'uomo è raffigurato intento allo studio ma con lo sguardo fisso nell'osservatore, in una posizione quasi identica a quella usata per rappresentare il cardinale Pio²¹.

Più interessante è l'incisione dedicata al poeta *Vincenzo Monti* (fig. 7)²², allegata ad una sua opera molto nota, che commemora

²⁰ Ad esempio *Breviarium romanum ex decr. SS. Concilii tridentini restitutum [...] a SS. D.N. Pio papa Sexto approbatis*, Romae 1785, frontespizio con vignetta *S. Francesco conferma la regola delle clarisse*, «Olivieri inv.»; varie pubblicazioni intitolate *De festo omnium Sanctorum oratio ad SS. Dominum nostrum Pium Sextum*, opera di diversi alunni del collegio germanico, ove nel 1789 compare una vignetta rappresentante la *Trinità e tutti i santi, segnata* «Giuseppe Olivieri Inv.». Altra opera sottoscritta «Giuseppe Olivieri inv.» è una stampa incisa da Carlo Baroni rappresentante il *B. Franco [Lippi] laico carmelitano* (collezione privata).

²¹ [Paolo Antonio PAOLI], *Notizie spettanti alla vita del p. abate D. Pier Luigi Galletti [...]*, Roma 1793. In basso a sinistra «Joseph Olivieri pinx.».

²² [Vincenzo MONTI], *In morte di Ugo Bassville seguita in Roma il dì XIV gennaro MDCCXCIII Cantica*, Roma 1793. Si tratta di una incisione assai rara, normalmente allegata all'edizione dell'opera stampata presso Perego Salvioni a Roma.

l'uccisione di Ugo Basseville. Si tratta del più antico ritratto conosciuto del celebre letterato²³, allora quasi quarantenne, rappresentato sotto una corona di alloro e accompagnato dalla lira, la zampogna e la maschera della tragedia, che alludono alla sua attività.

L'espressione ferma e volitiva del personaggio sembra palesare un avvicinamento dell'autore alle posizioni neoclassiche e l'effigie appare meno idealizzata di quella più celebre eseguita da Andrea Appiani nel successivo decennio.



6. G. Bossi inc., *Ritratto di Pier Luigi Galletti*, G.A. OLIVIERI inv., da P.A. PAOLI 1793.

²³ Guido BUSTICO, *Iconografia di Vincenzo Monti*, Novara 1929, p. 10.



7. G. BOSSI inc., *Ritratto di Vincenzo Monti*, G.A. OLIVIERI inv. (da *In morte di Ugo Bassville*, 1793).

Rari Nantes in gurgite vasto: la nascita della più antica società di nuoto italiana

MARCO IMPIGLIA

Stralciamo dalla prima pagina de *Il Messaggero*, seconda edizione di venerdì 29 luglio 1892:

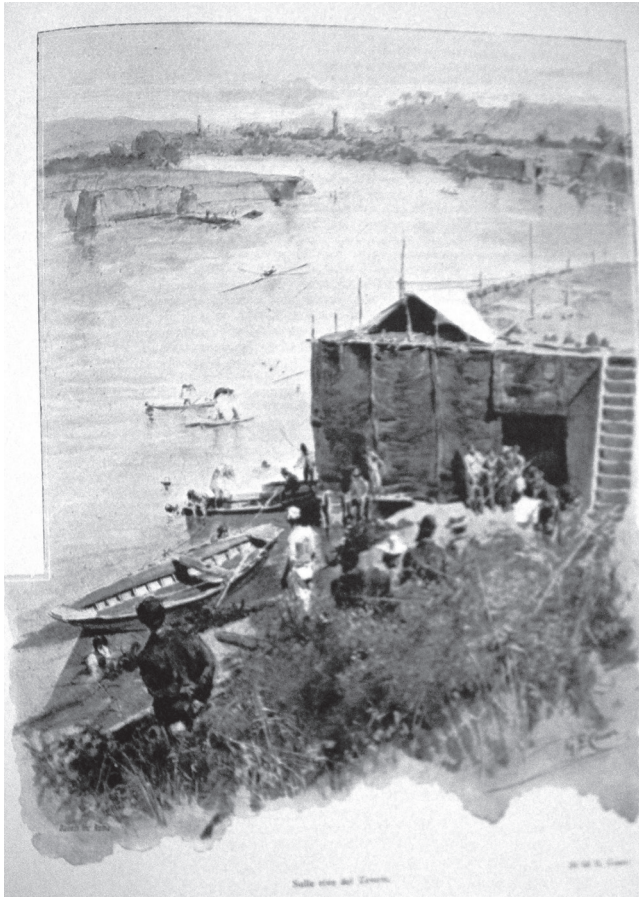
I signori avvocati Eugenio Lurati, Lodovico Flamini ed Achille Santoni, della società di nuoto *Rari Nantes*, partirono l'altro giorno alle 10 antimeridiane dalla casina sociale situata sul Tevere all'Albero Bello, e indossando il costume da bagno, procedettero a piedi per la via che costeggia il fiume sino all'Acqua Acetosa per la bevutina di prammatica a quella fonte salutare: quindi proseguirono per il sentiero che porta al ponte Salario, e benché la passeggiata avesse durato una buona ora e mezzo, arrivarono vivaci e bramosi più che mai di mettersi alla prova. Scesi all'arcata di ponte Salario alle 11 e 48 antimeridiane, si buttarono a nuoto nelle fresche e limpide acque del Teverone percorrendo in questo i primi 1300 metri. Dopo dodici minuti di nuoto attraverso quell'incantevole caleidoscopio pittorico che è questo fronzuto tratto del Teverone, sbucarono nelle tepide e blandenti onde del Tevere che più non lasciarono fino a ponte Margherita, dove a un'ora e 25 pomeridiane toccarono terra. Furono così 9100 metri percorsi ininterrottamente a nuoto in un'ora e 37 minuti. Altra impresa che quest'anno si è assunta la *Rari Nantes*, è quella di fare delle ricognizioni nei vicini laghi della Sabazia, dell'Umbria e della Toscana per vedere di conquistarli allo *sport* natatorio romano nel limite di tempo incluso fra un sabato a sera ed il successivo

lunedì mattina. Di queste escursioni ne sarà fatta dettagliata relazione che potrà servire di guida a quei nuotatori che volessero fare le gite.

Crediamo che abbia colpito il lettore dell'anno 2023 il fatto che nel 1892 si potesse andare col cavallo di San Francesco dall'Albero Bello, cioè dal lungotevere Flaminio all'altezza dei circoli canottieri Roma e Lazio, fino a ponte Salario in novanta minuti. Provateci oggi e vedete il risultato, stante la teoria di circoli aperti o chiusi che intasano il fiume e impediscono il passaggio a un supposto libero camminatore; anche alla guida di un'auto elettrica o a combustibile, vi ci vorranno trenta minuti per i dodici chilometri. Altro pugno nell'occhio che fa male è quel "caleidoscopio pittorico incantevole" che erano le sponde del nostro fiume nel tratto semi-urbano. Ci avverte il collega romanista e fiumarolo Sandro Bari, che bisogna risalire fino a Orte, e anche oltre, per riscoprire sensi e commozioni accessibili all'animo umano sulla scia cangiante e verdolina del Padre Tevere, non più fresco e limpido come una volta. Acque tiberine che, tra l'altro, uno studio condotto all'epoca dal marchigiano Angelo Celli, professore d'Igiene alla Sapienza al quale dobbiamo esiziali studi sul protozoo Plasmodium della malaria, giudicava potabili anche nel loro corso urbano.

Stiamo, dunque, parlando degli inizi del nuoto moderno in Italia, che non frequentò mari e piscine bensì laghi e fiumi. Nuoto d'acqua dolce e nuoto di esplorazione, con proclamati scopi di sanità ed istruzione sia civica che militare. Praticato dalla quota borghese più attiva delle popolazioni di poche città, grandi e piccole, di un regno governato da una dinastia piemontese che voleva entrare a passo di carica nel novero delle nazioni europee più avanzate. Roma fu l'iniziatrice, assieme a Torino col suo Po, a Milano con i suoi Navigli e a Genova con le sue marine.

Ci sarebbe da dire che gli articoli di promozione divennero una costante sul Messaggero tra il 1891 e il 1893, allorché la parola "sport" venne scoperta e veicolata, a guisa di turbina modernissi-



1. La prima capanna all'Albero Bello della Rari Nantes Roma. *La Tribuna Illustrata*, agosto 1893.

ma, per dare la scintilla allo scapicollo del Novecento. Ciclismo, caccia ed equitazione, *lawn-tennis*, *skating* e nuoto, poi il podismo, l'automobilismo, il motociclismo e i primi instabili biplani di legno e tela di raso a solcare i cieli dopo le goffe mongolfiere napoleoniche. E tutto mentre un giovane Gabriele d'Annunzio trascorreva liete serate (1889) in una casupola tra le canne con la sua Barbarel-



2. Il più antico timbro sociale. *Giornale Sportivo Rari Nantes 1898-1899*.

la, al secolo Elvira Natalia Leoni, ricordandola nei versi: *La sera mistica. Sul Tevere, all'Albero Bello*¹.

Nel periodo ottocentesco della Belle époque, per Riva dell'Albero Bello s'intendeva la sponda sinistra che aveva a dirimpetto, dalla parte dei Prati di Castello, il toponimo Monte Secco; un tratto di circa cinquecento metri tra Porta del Popolo e ponte Milvio, dove stavano un idrometro e la "cinta daziaria", ed era uno dei luoghi più frequentati dai nuotatori e dagli amanti della tintarella. Dal 1891 allo scoppio della Grande Guerra, vi impiantarono capanne, galleggianti e casine la Romana di Nuoto², la Rari Nantes Roma e la Rari

¹ Uno dei venticinque componimenti raccolti nelle *Elegie Romane (1887-1891)*, libello pubblicato da Zanichelli a Bologna nel 1892. Per il poeta pescarese, il Tevere è un «testimone eterno dei dolori del mondo» e il suo carattere è il silenzio, giacché «passa tacito come il Lete».

² Il nuovo galleggiante della Romana Nuoto, definito dal giornale *La Capitale* «un elegante chalet diviso in due piani», venne inaugurato con una festa fumarola il pomeriggio del 27 giugno 1897. Pur con i vari rifacimenti subiti, può essere considerato a tutt'oggi il più antico galleggiante sul Tevere.

Nantes Ostia. Quindi, dapprima per l'edificazione della scarpata in tufo nel 1910, e poi a causa della guerra mondiale e di incidenti con esplosioni, tutto andò in malora o fu semi-abbandonato. Alla vigilia dei lavori per l'Esposizione del Cinquantenario d'Italia, i resti dell'antico albero si notavano ancora, per i due maestosi tronchi che, caduti nel basso fondale, affioravano e dagli assidui venivano identificati per Romolo e Remo.



3. Il Campionato Nazionale di Nuoto organizzato dalla Rari Nantes Sabatia. *Tribuna Sport*, 28 agosto 1898.

Vuoi per la presenza dei gemelli fondatori dell'Urbe, vuoi per alcune caratteristiche della sponda (il Comune vi aveva piazzato dal Settecento una colonna recante un'iscrizione ammonitrice: «loco pericolosissimo ai notatori»), l'Albero Bello era assunto col tempo a vero *genius loci* del Tevere. I fumaroli ne parlavano continuamente, era un'ossessione e un punto di riferimento per misurare bravura e coraggio. Di affogati, nonostante il servizio degli "asfittici" (dal greco *asphyktos*, senza polso, erano i volontari che prestavano soccorso a chi si trovava in difficoltà) e dei "pizzardoni", le guardie che ispezionavano le acque a bordo d'un battello municipale, se ne contavano a fine stagione sempre parecchi, una cinquantina all'anno³. Ad un dato momento, apparve perfino una rubrica fissa, ospitata sul Messaggero: *Le vittime del Tevere* (o, con linguaggio crudo ma efficace, *I rifiuti del Tevere*, da un popolare *feuilleton*). Una discreta parte delle disgrazie avevano a teatro l'Albero Bello e la Conca d'Oro all'Acqua Acetosa. Ecco, allora, che percorrere a nuoto nove chilometri a favore di corrente in quel segmento infido del sacro fiume costituiva una bella impresa sportiva. E nel 1892, per giunta!

Per avere un'idea dell'apocalittica situazione, stralciamo da un servizio del Messaggero pubblicato il 7 agosto 1899, "La sorveglianza sul Tevere":

Cosa ha fatto il municipio per limitare il numero delle vittime? Vi è, vero, una barca lumaca, che durante la stagione estiva fa la polizia del fiume. Quando la barca deve discendere, ci pensa la corrente; se deve risalire, c'è un povero diavolo che si aggiova con una cor-

³ Il galleggiante dei volontari del servizio degli asfittici rimaneva ancorato sotto l'arco di ponte Sant'Angelo sulla riva destra, con le sue barchette legate. L'ottocentesca Società Romana di Soccorso agli Asfittici defunse nel 1920, allorché venne sostituita dalla Polizia di Fiume, con tanto di barche a motore fuoribordo.



4. La medaglia del IV Cimento Invernale tenuto nel gennaio del 1901. Collezione dell'Autore.

da e cammina curvo sulla sponda trascinando l'imbarcazione. Altre guardie municipali vigilano nelle capanne, perché non si offenda la pudicizia. Ma non sono i bagnanti che si spogliano nelle capanne quelli che danno il maggior contributo all'ecatombe fluviale. Gli annegati si contano numerosissimi invece fra i ragazzi che non possono permettersi il lusso di pagare i pochi soldi dell'ingresso negli stabilimenti. Essi discendono dalle scalette alle banchine ove smettono i leggeri vestiti, e si tuffano. La corrente spesso più forte di loro li travolge, e annegano prima che i volenterosi barcaioli degli asfittici possano giungere in loro soccorso. La barca del municipio non si preoccupa dei salvataggi, limita a constatare le contravvenzioni per offese alla pudicizia e alla decenza, e manda in tribunale coloro che osano bagnarsi nel recinto civico con le sole mutandine o in perfetto costume adamicco.

Potremmo aggiungere che non si trattava di mancanza di fondi bensì di cattiva organizzazione da parte degli amministratori. Infatti, il municipio pagava il costo della tumulazione all'impresario delle pompe funebri, chiamato dalla Morgue che stava nell'ex orto del convento di S. Bartolomeo all'Isola, con i corpi degli "arisonmati" che finivano distesi sulle lastre di marmo dei tavoli anatomici. Lì il terribile custode, Giovanni Signoracci, si faceva aiutare da un *barcarolo* che gli portava i cadaveri, tale Pippo Fanaletti; col Signoracci collaboravano gli asfittici, che si riconoscevano per il berretto alla marinara che portavano. Per quel che riguarda le banchine, in tempo di magra restavano un metro sopra il pelo dell'acqua. Sarebbe stato sufficiente fornirle di catene o di anelli di ferro per dare un punto di appoggio ai pericolanti e ai soccorritori. Il problema, una volta agganciato il poveretto, era quello di fermarsi da qualche parte, per contrastare l'impeto mortifero della corrente.

Pur con un carico del genere, l'avventura del nuoto sportivo a fiume era partita pochissimi anni prima. L'abbiamo raccontata per esteso tre lustri fa in un libro, che potete sfogliare scendendo le scalette a ponte Cavour per salire, tramite una passerella, sul barcone della Romana di Nuoto, decana delle società natatorie italiane. Essa ha il titolo 1889 sul sigillo. La Rari Nantes di Nuoto fu la seconda, nel 1891. Seconda per un caso e per un litigio. La storia andò così.

C'erano il cavalier Domenico Ricci, detto Memmo, uno dei protagonisti dei moti del Quarantotto, rientrato dall'esilio nell'America del nord. Franco Pesci, un fiorentino arrivato a Roma come reporter del Fanfulla al seguito dei bersaglieri di Alfonso La Marmora. Lo scultore trentino bilingue Achille Michelangelo Santoni, rampollo di un'agiata famiglia di farmacisti; e una dozzina d'altri, per lo più romani d'adozione venuti a costruire materialmente e spiritualmente la Terza Roma. Nel 1887-88, il gruppo affiatato di codesti nuotatori per spasso si formò. Nella primavera del 1889 essi maturarono l'idea di fondare una società di nuoto. Non ne esistevano al di qua delle Alpi. Il più giovane della congrega, il Santoni,

che abitava a piazza San Marco accanto alla basilica, aveva nozione dei regolamenti degli *schwimmen-Klub* austriaci e tedeschi. Nel corso di una gita, gli amici presero a discutere sugli scopi e le modalità della novella società, in maniera da redigere seduta stante una bozza di statuto. Non si trovarono, però, d'accordo su un punto in particolare, una sorta di giuramento che ciascun socio presente e futuro avrebbe dovuto attendere, proposto dal più idealista fra loro, il laureando in archeologia Enea Cianetti, e che recitava: «Prometto sul mio onore che nessuna persona affogherà davanti a me senza che io cimenti la mia vita per salvarlo».

Vi era molto di asseverativo nella formula proposta; e anche un pizzico di fanatismo e d'irrazionalità, giacché non tutti gli uomini sono uguali e non si può obbligare a rischiare la propria vita, per

Tribuna-Sport 4 ottobre 1903

La squadra della Rari Nantes Roma

vincitrice del 3.° Campionato Italiano di Water Polo



ALEGIANI, DE STEFANIS, MESONES, ALTIERI, PIZZINGRILLI, GUALDI, BASILICI

(vedi Tribuna-Sport del 27 Settembre 1903)

5. La squadra della Rari Nantes Roma campione d'Italia di water-polo nel 1903 all'Albero Bello. *Giornale Sportivo Rari Nantes 1903-1904.*

statuto e regolamento, chi desidera far parte di una associazione sportiva. Una fazione bocciò l'articolo donchisciottesco. Ne derivò la netta scissione in due brigate distinte. Quelli del giuramento compresero Santoni, lo scultore e illustratore fiorentino Gustavo Enrico Ciani, il suo amico e concittadino Francesco Maria Capponi, il romano Francesco Sebastiani, un ventinovenne impiegato alla Union des Gas, l'azienda francese che gestiva i gasometri, ed il perito industriale Belisario Londei, anche lui romano ma di stirpe padovana. L'altro gruppo comprese il cavalier Ricci, il professor Paolo Postempski, chirurgo primario all'Ospedale Santa Maria della Consolazione, il suo collega Giacomo Rem-Picci, specializzato in chimica e microscopia clinica, il professor Raffaele Bastianelli, chirurgo all'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili, il cavalier Cesare Gismani, esponente di spicco della comunità ebraica in possesso della più elegante *notata dritta* conosciuta a fiume, l'avvocato Carlo Scotti, un lodigiano attivo nel campo dell'assistenza agli



6. Il via con la “mossa”, come al Palio di Siena, di una gara dell’agosto del 1919, più o meno all’altezza di ponte del Risorgimento. Collezione dell’Autore.

orfani, l'ingegner Guglielmo Mengarini, allievo di Pietro Blaserna al gabinetto di Fisica⁴, e il giovane Carlo Modigliani, nipote di uno dei patrioti liberali dei moti risorgimentali del Cinquantanove.

Poco tempo dopo la scissione, il sabato del 29 giugno 1889, il gruppo facente capo a Ricci, che era anche un assiduo amante delle passeggiate in montagna, con ruoli di primo piano nel Club Alpino, decise di darsi il nome di Società Romana di Nuoto, dai colori bianco e azzurro. Il gruppetto del giuramento continuò invece per conto suo, senza più contatti con gli altri, arrivando alla costituzione della Rari Nantes Roma due anni più tardi⁵. Sempre al 1889, risale una donazione di 500 lire fatta da Ricci al presidente della Federazione Ginnastica Italiana (FGI), generale Luigi Pelloux; somma notevole per l'epoca, accompagnata da una lettera nella quale il donatore pregava l'eccellente personaggio di utilizzare quei denari per «far risorgere nella Capitale, con gare o altri mezzi, il purtroppo trascuratissimo esercizio del nuoto, così a ragione tenuto in pregio fin da tempi immemorabili»⁶.

⁴ Mengarini era l'animatore della sezione romana del Club Alpino Italiano (CAI), che aveva tra i soci Enrico Coleman, il pittore della montagna. Nuoto ed escursionismo di esplorazione, sia a piedi che in bici, sovente la pittura e la fotografia, tutti elementi caratteristici di chi si dedicava allo "sport" nella seconda metà dell'Ottocento.

⁵ Secondo una pergamena murata il 13 luglio 1899, nel giorno dell'inaugurazione della nuova casina al Lungotevere Flaminio, i promotori della fondazione furono quattro: Ciani, Santoni, Sebastiani e Londei. Il primo presidente eletto, Ciani, nato a Firenze il 20 aprile 1849, morì a Roma il 16 novembre 1898.

⁶ In quei giorni, il nuoto non era permesso in ogni zona prospiciente il Tevere. Secondo una ordinanza comunale, la balneabilità era libera solo presso le capanne costruite a ponte Sant'Angelo, alla Marmorata, fuori di porta del Popolo e a ponte Milvio dove, sulla riva destra, c'era un bagno per le donne. Come curiosità e per dare il tono della Roma dell'epoca, notiamo che al Circolo dei Giornalisti si facevano le prime prove pubbliche del fonografo di Edison, sulla linea d'omnibus a cavalli che aveva il capolinea a piazza Venezia veniva introdotto l'uso del biglietto da tenere per garantirsi



7. I partecipanti al Cimento Invernale del 1920 riuniti al galleggiante al Lungotevere in Augusta; al centro col cappotto, il presidente Teodorico Boaselli.

Il nuoto per le libere società sportive e per il bene dello Stato, dunque, meta principale, e da non dimenticare, nello svolgersi della storia che stiamo dipanando. Un altro punto a favore del nuoto veniva individuato dai “ginnasiarchi” – i teorici dell’educazione fisica – nelle sue proprietà curative nei confronti dei bambini affetti da tare della crescita e come coadiuvante per combattere gli stati di spossatezza cronica e la sterilità delle donne. La FGI impiegò i denari offerti dal presidente della SRN per istituire una Scuola di Nuoto. Nella tarda primavera del 1890 si formò una commissione, e a luglio i primi cinquanta allievi ebbero la scuola gratuita presso le cosiddette “capanne” a ponte Regina Margherita; presto sarebbero diventati centocinquanta. Al principio del 1891, sorse il Comitato Nazionale per l’insegnamento del Nuoto. Ricci, in quali-

da ispezioni, e in sette strade e piazze entrava la luce elettrica in sostituzione di quella alimentata a gas.

tà di presidente, il 28 febbraio scrisse una lettera al Ministro della Pubblica Istruzione, Paolo Boselli, alla ricerca di sovvenzioni per mandare in porto il progetto di uno stabilimento galleggiante sul Tevere dove realizzare la prima scuola federale di nuoto in Italia. Con parole accorate, delineò a Boselli, figura molto aperta verso lo sport e che nel 1908 farà parte del primo Comitato olimpico, la *mission* della sua iniziativa: «Diffondere l'insegnamento teorico-pratico del nuoto con metodi razionali ed economia di spesa».

Su questo sfondo, tracciamo la traiettoria dei volonterosi “*rari nantes*” che articolarono il loro apostolato ad un livello sia salutistico che agonistico. La Rari Nantes Roma si costituì ufficialmente il 17 settembre 1891. Adottò come punto d'appoggio un rustico casotto fatto di limo, tela, stuoie e canne, posto all'altezza della spiaggia dell'Albero Bello. Esso venne costruito nell'estate del 1891 dal barcaiolo “Gaetano er Gobbo”, gestore di una omonima osteria affacciata sul fiume. La sede, poco più di una grande capanna, rimaneva duecentocinquanta metri a valle della scaletta dell'Albero Bello, il punto dove, dal piano stradale soprastante, si poteva scendere fino all'acqua senza l'impiccio delle canne. L'indirizzo originario della RNR fu: Riva dell'Albero Bello 22A. In seguito, a causa della riconfigurazione dei lungotevere ordinata dall'amministrazione comunale, l'indirizzo cambiò: Lungotevere Flaminio 25A.

L'Albero Bello stava nel bel mezzo dei seicenteschi “Prati di Quinti”. L'attrattiva della spiaggia era data dalla particolarità di essere composta di una sabbia fine interrotta dal basso fondale che arrivava fin quasi al limite della corrente, dopo di che si sprofondava di botto. I Polverini all'Acqua Acetosa avevano caratteristiche simili. In una mappa del 1879, presente nel volume del Frutaz⁷, è segnata anche una Villa Albero Bello, duecento metri a monte della colonna. La società di nuotatori, invece, mutuò il nome dal verso

⁷ Amato Pietro Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962, pp. 211-212.

dell'Eneide: *adparent* (appaiono) *rari nantes in gurgite vasto* (pochi nuotatori nella vastità delle onde). Lo stesso Santoni, un giorno di novembre del 1890 che stava con Ciani e Capponi, ebbe l'idea. I "rari" nuotatori erano, nella sostanza, loro tre medesimi. La pensata *rari nantes* sovvenne mentre stavano apparecchiati al pulvino dei Tre Colori di Monte Secco: un punto della riva destra in cui il bianco del limo, asciugato e polverizzato dal sole, il verde smeraldo della macchia mediterranea, il rosso dell'argilla della collinetta sovrastante, ricordavano, nell'insieme, i colori della bandiera nazionale. È lo stesso Santoni che, sotto lo pseudonimo di *Fluctivagus*, racconta la genesi in un numero della rivista torinese *La Stampa Sportiva* del dicembre 1904:

In quei tempi – e son passati quattordici anni – un gruppo di baldi nuotatori, che il Tevere aveva affratellati durante le gite estive, visto che a novembre inoltrato il bagno conservava pur sempre tutta la sua piacevolezza, si proposero di continuarlo per tutto l'inverno. Ma il nuotatore propone e l'intemperie dispone! Sopravvenute le giornate piovose e rigide, il numero dei nuotatori si venne assottigliando e al bagno non rimasero effettivamente assidui che tre soli di essi: Francesco M. Capponi, Gustavo F. Ciani e Achille M. Santoni. Questi intrepidi nuotatori (allora, per vero, si definivano con un aggettivo meno... spartano) convenivano immancabilmente tutti i giorni sulla spiaggia dei Tre Colori, ai piedi di Monte Secco, dove per spogliarsi e rivestirsi al riparo della pioggia, si erano costruita una rustica capanna. E fu appunto in un'uggiosa giornata di pioggia, che fra i tre superstiti, nel commentare l'abbandono dei colleghi, avvenne questo dialogo:

- Dopo tante belle promesse, eccoci qui ridotti in tre soli!
- Soli, come *rari nantes in gurgite vasto*, per dirla col Poeta!
- *Rari nantes*? Ecco due parole che compendiano la situazione: rimprovero ai molti chiamati che disertarono i bagni ed encomio ai po-



Sebastiani arriva a Ponte Margherita (km. 101,200); ma proseguirà ancora per circa altri 3 chilometri sino a Ponte Garibaldi

8. Francesco Sebastiani fissa il record di resistenza nel Tevere di 104 chilometri. *Il Littoriale*, 31 luglio 1934.

chi eletti che rimasero assidui. Perché non lo scriviamo sulla nostra capanna?

E all'indomani, una bianca targhetta, con la scritta *Rari Nantes*, in lettere azzurre, veniva piantata sul comignolo della rustica capanna. Non andò però guari, e in una fosca e procellosa notte di gennaio, il biondo Tebro, gonfiatosi improvvisamente, si portò via capanna e targhetta, ma l'idea *Rari Nantes*, sbocciata sulla spiaggia dei Tre Colori, resisté all'alluvione, e otto mesi dopo – il 17 settembre 1891 – si costituiva in Roma la prima società italiana di nuoto, intitolata appunto al virgiliano *rari nantes*.

I quattordici che, riunendosi attorno a un tavolo un giovedì di fine estate del 1891, diedero vita alla società, cominciarono a battere in lungo e in largo le aree limitrofe alla città. L'intento era formare «una squadra di nuotatori provetti, allargare il campo dello sport». Nel primo *Statuto fondamentale della Società Italiana di*

Nuoto “Rari Nantes”, libello stampato nella primavera del 1893 sulla base delle risoluzioni assunte nella prima assemblea sociale del 9 gennaio 1892, scomparve la clausola del giuramento, mentre fu sottolineata la vena sportiva – «bandire gare, coordinare giuochi natatori, promuovere l’emulazione sportiva ed umanitaria del nuoto» – in una concezione moderna che, grazie all’intraprendenza di Santoni e alla sua abilità nell’usare la stampa come veicolo aggregativo, garantì subito fecondi sviluppi. La mossa vincente fu di sganciarsi dall’ombrello della Federginnastica e della sua scuola di nuoto, che la SRN ora gestiva nella località detta il Doccione, al Ferro di Cavallo davanti alla Passeggiata di Ripetta, così da proporre un’associazione nazionale il più possibile autonoma, una federazione sportiva come andavano facendo i cultori di altre discipline in rampa di lancio. Dalla loro sede bohémien, gli aderenti alla RNR – nel 1893 si contavano in una trentina ed era sufficiente avere compiuto i sedici anni e pagare una lira al mese – partivano in perlustrazione, oppure partecipavano alle gare indette dalla FGI e dalla SRN. Tra le due stelle, quella dorata della Romana e l’argentea della Rari, emerse allora una rivalità forte, stizzosa, destinata a rimanere tale lungo cinque lustri. Nel nuovo gioco del *water polo*, la Rari Nantes fu una pioniera, presto emulata dalla Romana e dalla Podistica Lazio. Si può dire che, unitamente alla Società Milanese di Nuoto Nettuno, essa abbia impiantata la palla a nuoto in Italia al volgere dell’Ottocento. I suoi titoli di campione nazionale (1901-1905), però, a causa della loro disputa esclusivamente capitolina, non sono attualmente riconosciuti nell’albo d’oro di questo sport. Dalle radici della RN Roma sorse l’albero della Federazione Italiana Rari Nantes (data di fondazione: 14 agosto 1899), che nel 1930 avrebbe infine mutato il titolo in Federazione Italiana Nuoto. Nel cosiddetto “ventennio”, sotto la mordacchia del regime fascista le due sorelle rivali furono costrette alla rappacificazione. Fu anzi la Romana a ottenere soddisfazioni in campo agonistico. La Rari, al contrario, subì parecchio la proliferazione incontrollata dei dopola-

voro fumaroli, unita a una certa mancanza di spirito di iniziativa occorsa dopo la nomina nel 1928 di un “commissario straordinario”; nel mentre, anche lo stemma della Società, costituito da un guidone tricolore recante sul verde la stella a cinque punte e la sigla *rn*, si era abbellito di un fascio romano.

Nel secondo dopoguerra, dopo una fiammata di successi in piscina (per la Rari, tra il 1950 e il 1957 prima di passare nei ranghi della SS Lazio, si distinse la dorsista Rita Androsani), le decane del nuoto tiberino, tutte e due una accanto all'altra sui loro barconi biancazzurro e verde-rosso a monte di ponte Cavour, mutarono in circoli di giocatori di briscola, organizzatori occasionali di eventi d'arte o feste private, irriducibili amanti della quiete del sottopancia dell'Urbe: dell'altra aria che tira laggiù, rispetto a pochi metri sopra. Dirigenti appassionati di sport come Gaetano Lanzi per la Romana e l'ingegner Ettore Notturmi per la Rari, tentarono di agganciarsi alle piscine del CONI e alla FIN, così da proseguire, o dare vita, a una seppur minima quota di movimento agonistico juniores. Ma durò poco. Nel settembre del 1991, al Salone d'Onore del Foro Italico, il presidente del CONI Arrigo Gattai consegnò a Notturmi, che era consigliere della Federazione, la stella al merito sportivo: cent'anni e una stella per la società della stella. Quindi, la RNR chiuse ufficialmente i battenti. Notturmi passò ad occuparsi della De Gregorio, il sodalizio sorto nel 1971 per ricordare la figura del campione Sergio De Gregorio, plasmato dal maestro Siro Banchelli alla Romana di Nuoto. Una parte del galleggiante della Rari Nantes venne annesso, grazie a una “donazione”, al corpo del Circolo Canottieri Dopolavoro Ferroviario, al lungotevere Arnaldo da Brescia tra i ponti Nenni e Margherita, e ivi impiegato come palestra.

w



9. Un disegno originale della casina della RN Roma vista negli anni '50. Autore Claudio Zampetti.

La straordinaria passione umana e artistica che lega Assia Olsufieva ai tre architetti Busiri Vici

ALESSANDRA JATTA

Di origini russe, Assia Vasilevna Olsufieva nasce nel 1905 e, a seguito della rivoluzione d'ottobre del 1917, giunge in Italia dove nel 1928 sposa Andrea, il più giovane dei tre architetti Busiri Vici (1903-1989). Questa unione dà origine a un connubio artistico eccezionale, oltre ad una folta discendenza ancor oggi presente e attiva in Italia, soprattutto a Roma.

I due si incontrano a Forte dei Marmi e tra loro si accende subito



1. Andrea e Assia Busiri Vici il giorno del loro matrimonio, celebrato il 28 aprile del 1928 a Firenze.

la scintilla. Eccoli ritratti il giorno del matrimonio: lei, elegante come una zarina, indossa un *kokoscnik*, il tipico copricapo russo che ha disegnato e creato con le proprie mani, lui è bello come il sole del mediterraneo che l'ha visto nascere, simile nei tratti a Rodolfo Valentino. (fig. 1)

L'unione artistica che li anima è forte almeno quanto la passione che li attrae. In una lettera dei primi anni di matrimonio è estate, Andrea scrive ad Assia da Roma, dove sta seguendo i lavori di ristrutturazione della

loro futura casa in via Bruxelles, 47 mentre lei è “al Forte” con Barbara, la loro primogenita. Dalle sue parole si intuisce che Assia vorrebbe essere accanto al marito, seguire da vicino la progettazione e decorazione del loro nido, ma è madre e quindi obbligata a restare con la piccola al mare.

Assia lavora per trent'anni a fianco di Andrea e oltre alla collaborazione con lui diventa presto una ritrattista affermata in tutta Italia e anche all'estero, disegnando instancabilmente fino agli ultimi giorni di vita. Famosi i suoi ritratti a pastello e matita dei bambini della miglior società italiana di quegli anni. Qui la si vede, le mani sporche di argilla, creare un lume che verrà poi inserito in una delle tante magnifiche dimore da loro progettate e arredate insieme con uno stile inconfondibile: un melange di elementi antichi e moderni. Sotto la scritta di suo pugno: «Assia scultrice: lumi per arredamenti di Andrea». (fig. 2)



2. Assia scultrice.



ALBRECHT DÜRER

(1471-1528)

Crocifissione

Xilografia su carta con filigrana, 28 x 39 cm

1498

Tavola VIII della *Grande Passione*, 1497-1510

Collezione privata



JOHAN BAPTIST BAADER
(1717-1780)

*Allegoria del progresso delle scienze e delle arti che scaccia,
con la luce di verità e civiltà, le tenebre dell'ignoranza e
i fantasmi della menzogna e dell'errore*

Affresco, 1754

Soffitto della Biblioteca conventuale del complesso monumentale
dei Santi Bonifacio e Alessio
ora sede dell'Istituto Nazionale di Studi Romani



BICE LAZZARI
(1900-1981)

Ritratto di Carlo Izzo

Olio su tavola, 59.5 x 50 cm

1933

Roma, Archivio Bice Lazzari



Villa Volkovsky - Kosi

Nika Kargin

NIKÉ ARRIGHI BORGHESE
Villa Wolkonsky, Ambasciata Britannica, Roma
Serigrafia

Celebre tra tutte la loro casa di Fregene, *la Busiriana*, per decenni luogo di incontri mondani e familiari per eccellenza. Nel progettargliela nel '39, Andrea dà il meglio di sé, mentre Assia si occupa con passione degli arredi e delle decorazioni interne. Eccoli ritratti con tutta la famiglia da Paolo Ghiglia, in uno splendido dipinto che troneggia con eleganza nell'ampio salotto adiacente al portico della villa. (fig. 3)



3. Paolo GHIGLIA, *La famiglia Busiri Vici*, 1949. Fregene

Anche i fratelli maggiori di Andrea, Clemente (1887-1965) e Michele (1894-1981) apprezzano le doti artistiche di Assia e spesso ricorrono a lei quando si tratta di aggiungere un tocco di originalità ai loro progetti. Sin dai primi anni '30, l'artista porta nello studio romano dei tre architetti Busiri quella ventata di classe, passione, slancio emotivo ed estro di cui aveva bisogno per diventare uno dei più in voga della capitale.

Giancarlo Busiri Vici scrive a questo proposito, nella monografia dedicata a suo padre Michele, le seguenti parole:

In quegli anni, ('30) chiamata frequentemente da mio padre, collaborava allo studio Assia Olsoufieff, moglie di mio zio Andrea, russa

bianca fuggita rocambolescamente in carrozza a cavalli da Mosca all'avvento dei soviet. Era abilissima ad acquerellare, a velocità superpersonica, disegni e prospettive di progetti la cui rappresentazione, per una ragione o per l'altra, doveva risultare più gradita ai committenti¹.

Autocad, Photoshop o altri programmi informatici oggi indispensabili per gli architetti moderni non sono ancora stati inventati; tutti i progetti vengono eseguiti a mano, disegnati prima a matita e poi spesso ripassati con inchiostro di china. Lo studio Busiri usa addirittura colorare le tavole da presentate ai clienti, per renderle più leggibili. Ecco allora entrare in gioco Assia, che con i suoi pennelli riesce a trasformare anche i prospetti più impersonali in proposte accoglienti e piene di vita.²

Ma quello di acquerellare i progetti dei tre fratelli architetti è solo uno dei compiti che le viene assegnato, e certo non il più creativo.

Nel 1932, disegna i cartoni per le vetrate della chiesa romana di San Roberto Bellarmino ai Parioli (fig. 4) e nel 1936, quelli di San Ippolito sulla Tiburtina, entrambe le chiese progettate da Clemente.

Nel 1937, Michele viene incaricato di progettare il Padiglione Italiano alla fiera Universale di New York del 1939: un tempio neoclassico con portici, colonne e scalinate, ma con una modernissima concezione degli interni. Andrea collabora col fratello Michele alla progettazione della galleria d'ingresso e cura personalmente la decorazione del salone del libro, mentre Clemente

¹ Alessandra MUNTONI – Maria Luisa NERI, *Michele Busiri Vici architetto e paesaggista 1894-1981*, Roma 2017.

² Come ho raccontato al MAXXI di Roma il 18 maggio 2022, in occasione della presentazione del libro *Ostia, architettura e città in cento anni di storia*, a cura di Michela ANTONUCCI, Luca CRETÌ, Fabrizio DI MARCO, volume speciale del *Bollettino dell'Arte*, la rivista storica del Ministero della cultura diretta da Anna Melograni.



4. ASSIA BUSIRI VICI OLSUFIEV, *Una delle quindici vetrate della chiesa di San Roberto Bellarmino, Piazza Ungheria, 1932. Roma.*



5. ASSIA BUSIRI VICI OLSUFIEV, *Vetrata nell'ingresso principale dell'Esposizione Universale, 1939. New York.*

progetta il salone d'onore e Assia allestisce la sala dell'artigianato e delle piccole industrie, compreso il portale di uscita sui giardini disegnato e firmato in basso a sinistra: Alexandra Busiri Vici fecit.³ (fig. 5) Lei non andrà mai negli Stati Uniti, indaffarata con i figli piccoli, manda il marito, i cognati e la propria arte.

Nell'ottobre del 1939, viene conferito a Michele l'incarico della sistemazione paesaggistica del progetto di scavo e valorizzazione dell'area archeologica di Ostia antica e Assia viene da lui chiamata ad acquerellare i progetti del verde nelle varie aree del teatro e nel giardino delle tre colonne.

Lavora poi ancora con Michele nel 1963, per l'arredo della turbonave Raffaello, l'ultimo transatlantico della Società Italiana di Navigazione insieme alla gemella Michelangelo. Nel progetto dei vestiboli delle classi superiori Michele porta a bordo il suo stile, che definisce "architettura mediterranea", ispirato alle abitazioni greche e alla cultura araba.

Il bianco della calce e le linee mosse e morbide che caratterizzavano le case di villeggiatura disegnate per Sabaudia e il Circeo o per la Costa Smeralda, si traducono sulla Raffaello in locali luminosissimi nei quali, come ad esempio nel vestibolo della prima classe, anche la presenza di colonne, anziché esser d'impaccio, viene presa come spunto per un volo di sirene: due polene bronzee realizzate appunto da Assia e per le quali prese a modello le figlie Cristina e Antonia Busiri Vici⁴. (fig. 6-7)

³ Irene DE GUTTRY – Maria Paola MAINO, *Andrea Busiri Vici Architetto*, Roma 2000.

⁴ Le polene di Assia sono state ritrovate nei depositi del San Michele dopo decenni di oblio e sono attualmente di proprietà della Galleria Nazionale. Concesse in comodato alla Cassa Depositi e Prestiti sino al 2021, sono state esposte nella mostra prima presso il museo aziendale Auditorium di Via Veneto *Arte sulle Motonavi, il varo dell'utopia*, a cura di GMGProgettocultura – Sabrina FIORINO – Claudia CANALINI... [et al.], Roma 2016, catalogo della mostra 9 novembre 2016 - 8 gennaio 2017 Galleria Nazionale



6. ASSIA BUSIRI VICI OLSUFIEV, Una delle due Polene che adornavano la prima classe della Turbonave Raffaello, 1964



7. ASSIA BUSIRI VICI OLSUFIEV, Polena dell'ingresso della Cassa Depositi e Prestiti. Roma, via Goito.

d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; Auditorium Via Veneto-Spazio Cultura di Roma; poi nel museo del CDP *Percorsi d'Arte e d'Industria*, in via Goito, a cura di S. FIORINO e C. CANALINI.

Assia continua a lavorare per lo studio Busiri anche dopo la burrascosa separazione con Andrea, avvenuta nel 1964. Qui accanto una medaglia da lei creata nel 1981, in ricordo del cognato Michele subito dopo la sua scomparsa, a dimostrazione di quanto siano stretti i legami tra loro anche in seguito e quanto potente la sua vena artistica, non solo nell'acquerellare. (fig. 8)



8. Assia BUSIRI VICI OLSUFIEV, Medaglia bronzea in memoria del cognato Michele Busiri Vici, 1981. Roma.

Muore a Roma, il 6 marzo del 1989, Andrea la segue pochi giorni più tardi, il 3 aprile, quasi lei gli avesse intimato di raggiungerla.



9. Ghitta CARELL, Ritratto di Assia Busiri Vici Olsufiev, Firenze 1927, fotografia. Roma, Collezione privata.

Resta dell'artista una targa posta sul suo palazzo in via Giulia, al n. 100, dal lato di vicolo Sugarelli.

In realtà non è lei a porla ma il figlio Paolo Busiri Vici, insieme ai nipoti Jaime e Lorenzo Manca di Villahermosa, il giorno in cui se ne va. Commossi e increduli i tre di notte portano a termine il suo progetto: Assia non ne ha avuto il tempo, la targa le è stata consegnata soltanto quella mattina... (fig. 10)



10. Assia BUSIRI VICI OLSUFIEV Targa in memoria Giovanni Battista Busiri affissa sul suo palazzo di via Giulia a Roma.

Peculiare il motivo fatto incidere in alto: un triangolo equilatero costituito da pennello, stecca e compasso, per esprimere la pari dignità e unità delle tre arti: pittura, scultura e architettura, e poi la scritta: AEQUA POTESTAS, sullo stesso piano.

Il motto e l'emblema sono quelli dell'Accademia di San Luca e anche dell'*ex libris* di Andrea, e Assia li inserisce lì per sottolineare un pensiero che le è da sempre molto caro: la parità tra lei pittrice e scultrice e Andrea architetto.

Oltre all'incredibile tempistica anche l'iscrizione della targa è singolare: pochi giorni prima di commissionarla, Assia scopre che il famoso pittore Giovan Battista Busiri, antenato del marito, è vissuto in quello stesso palazzo di via Giulia due secoli prima. È il segnale che aspettava da tempo, non può lasciarsi sfuggire l'occasione di tenere uniti per sempre il suo nome e quello dei Busiri, e così nasce l'idea della targa, alla sua maniera però, originale e da femminista *ante litteram* qual è.

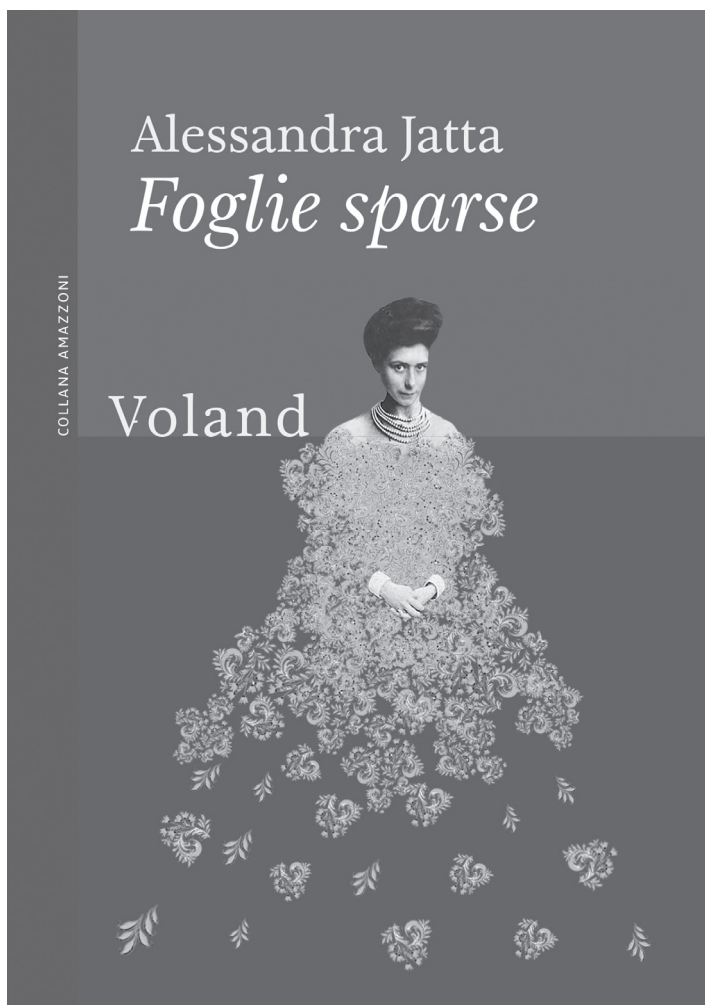
Con quel «in appartamento da lei acquistato» vuole sottolineare che vive sì in un palazzo che fu un tempo della famiglia Busiri, ma che questo non le è arrivato grazie al matrimonio con un suo rappresentante, bensì per averlo comprato con i propri soldi, guadagnati grazie alla sua arte.

Non è certo la prima artista a ricorrere a una targa per lasciare una traccia di sé ai posteri, ma qui troviamo molto di più: si tratta di un messaggio forte e chiaro, personalissimo e di sfida nei confronti di Andrea e allo stesso tempo dimostra la formidabile personalità e originalità di Assia e il fortissimo legame che la unisce al marito.

C'è ancora molto da dire e da scoprire sulla vicenda umana e sulla storia artistica di Assia Busiri Vici Olsufiev, io ho solo cominciato raccontando la sua fuga dalla rivoluzione russa in un romanzo di recente pubblicazione⁵. (fig. 11) Sono sicura che altri continueranno, alcuni lo stanno già facendo⁶: la sua magnifica avventura terrena, che copre quasi tutto il ventesimo secolo, di certo lo merita.

⁵ Alessandra JATTA, *Foglie sparse*, Roma 2022.

⁶ Anna VYAZEMTSEVA, *Russian Women Artists in Italy Between Two Wars. Careers, Social Policies and Intercultural Relations Between Revolution and Fascism*, in Sharon HECKER, *Female Cultural Production in Modern Italy*, Palgrave 2023.



11. Alessandra Jatta, Copertina di *Foglie sparse*, 2022. Roma.

La chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio e il quartiere di Villa Fiorelli

Quando i Santi si mettono in cammino

PIERLUIGI LOTTI

Quando i Santi si mettono in cammino è, più o meno, il titolo di un famoso spiritual americano - *When the Saints go marching in* – un’allegra marcetta che probabilmente ognuno ha canticchiato almeno una volta. In realtà è una marcia funebre, nata a New Orleans, che esprime in modo gioioso di poter essere presenti nel giorno del Giudizio finale alla Resurrezione ed alla processione dei Santi.

Questa associazione di idee mi è sorta nell’osservare la decorazione pittorica di una chiesa romana, la chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio nel quartiere di Villa Fiorelli; una chiesa relativamente recente, una decorazione ancor più recente che raffigura un corteo di personaggi: santi di ieri e di oggi, santi della vita quotidiana. Una storia interessante che merita di essere raccontata.



La chiesa è la parrocchia di un settore del quartiere tuscolano nato sui terreni della ex Villa Fiorelli. Le prime notizie sulla villa risalgono al Catasto Gregoriano del 1818 e la citano come un rustico di proprietà del conte Vincenzo Costantini, ubicato lungo il lato sinistro della via Tuscolana. Nel 1848 la figlia Teresa andò in sposa

a Luigi Fiorelli: la proprietà passò alla famiglia di quest'ultimo e la villa prese il nome attuale. L'unica notizia "storica" sull'edificio è alquanto curiosa: una targa marmorea posta su un muro della villa ricordava che qui si abbeverò il cavallo di Garibaldi. In realtà protagonista della vicenda era il generale che, nel 1849, conclusa l'epopea della Repubblica Romana ed in partenza per Venezia al fine di portare aiuto alla Repubblica Veneta, venne qui ospitato dai Fiorelli, repubblicani ed antipapali, per riorganizzare i suoi fedelissimi (e abbeverare il cavallo!).

Nel 1903, alla morte di Raffaele Fiorelli, terreni e fabbricati passano alla sorella Caterina che, nel 1909, vende la proprietà alla SAIPEM: era ancora un semplice terreno agricolo ma il notevole incremento edilizio della città ne faceva prevedere una prossima valorizzazione come area fabbricabile. Del resto gli acquirenti non erano certo interessati all'agricoltura essendo la ditta un acronimo di Società Anonima Italiana Prodotti Esplosivi di Milano.

Dopo il 1870, nella Roma neocapitale del Regno d'Italia, la città subisce una continua immigrazione ed una conseguente rapida trasformazione: i terreni attorno alla stazione Termini ed inclusi entro l'arco delle Mura Aureliane vengono urbanizzati dalla tipica edilizia umbertina funzionale all'immigrazione di una nuova classe politica e burocratica. Nello stesso tempo anche il vecchio centro storico subisce un forte sovraffollamento. La capitale conosce allora uno sviluppo tumultuoso ed in circa trent'anni i suoi abitanti raddoppiano (da 245.000 a 500.000).

Nel primo Novecento, dopo la crisi edilizia di fine secolo, inizia un'espansione al di là delle mura aureliane, provocata questa volta da una diversa immigrazione per lo più costituita da lavoratori precari e generici, motivati dalle opportunità di lavoro nella nuova capitale. Per questi immigrati la prima sistemazione era in alloggi provvisori e spesso ai margini della città. Era il segno di un'emergenza abitativa che orientò il Comune verso una politica di edilizia

popolare pubblica, grazie anche alla nuova legge n. 251 del 1903 che regolarizzava gli istituti per l'edilizia popolare.

Nel territorio in esame il maggiore protagonista dell'edilizia residenziale pubblica fu lo ICP (Istituto Case Popolari), ma sono presenti anche altri enti ed organismi quali le cooperative per gruppi sociali più organizzati (ferrovieri, postelegrafonici, dipendenti pubblici). Tra i primi interventi, in ordine cronologico ma anche per dimensioni, fu la Cooperativa Tramvieri con un insediamento fuori porta S. Giovanni: un complesso di edifici intensivi, il cosiddetto Quartiere dei Tranvieri, occupa due grandi lotti delimitati dalle vie Monza, La Spezia, Foligno e Terni. Le strade all'epoca erano appena state tracciate nei campi ma diventano le matrici della maglia ortogonale dell'intero quartiere. Altri cospicui interventi furono il complesso IACP Appio II di via La Spezia, gli edifici INCIS in via Taranto e via Orvieto ed il complesso ICP Villa Fiorelli in via Crema.

Ultimo terreno dell'antica proprietà Fiorelli ad essere costruito è quello che circondava l'edificio padronale della villa dove la cooperativa "Il Progresso" realizza un programma di 350 lotti destinati a villini affidato a Quadrio Pirani, una delle figure più interessanti tra i progettisti dell'epoca.

Il "villino" era una delle tre tipologie edilizie previste dal Piano Regolatore: fabbricati, villini e ville signorili. Nasceva come residenza monofamiliare di 2-3 piani e con giardino circostante privato che presto, con il pretesto della crisi edilizia, si trasforma in un edificio multifamiliare, di 4-5 piani con una ridotta area a verde condominiale. L'evoluzione del villino era la nascita della "palazzina": una nuova tipologia edilizia (redditizia per i costruttori e gradita alla borghesia romana) che diviene quasi emblematica dell'urbanistica romana. Anche i villini progettati per la cooperativa finirono per essere modificati: ne rimangono pochi esempi, molti lotti risultano ora edificati con palazzine o addirittura con caseggiati multifamiliari.

Nel 1931 il nuovo Piano Regolatore Generale sancirà la definitiva destinazione dell'area a quartiere di palazzine e nello stesso tempo vincolerà a verde pubblico il nucleo centrale della villa. Era l'ultimo residuo della vigna Fiorelli. Con un progetto dell'architetto Raffaele de Vico la morfologia del terreno venne regolarizzata con una planimetria ellittica e l'area riqualificata come piazza-giardino al centro del quartiere.



All'inizio degli anni Trenta la zona appare profondamente cambiata. Nell'arco di due decenni al posto dei prati sono state costruite strade, edifici, scuole; la popolazione ha raggiunto i trentamila abitanti. Mancava ancora l'indispensabile riferimento spirituale della comunità, una propria chiesa di quartiere. Nel 1933, con il decreto *Super gregem Christi* del Cardinale Vicario Francesco Marchetti Selvaggiani, viene istituita la parrocchia, affidata al clero diocesano di Roma e con un territorio incluso dalle mura aureliane, piazzale Appio, via Appia Nuova e via Tuscolana. Durante la fase di costruzione le funzioni parrocchiali vennero svolte nelle chiese vicine e finalmente, nel 1936, è inaugurato l'edificio religioso. Più tarda, forse a causa della guerra, fu la sua consacrazione, avvenuta il 5 novembre 1959 ad opera del cardinale Luigi Traglia, ed infine, con un decreto di papa Paolo VI del 5 marzo 1973, l'istituzione del titolo cardinalizio col nome dei *Santi Fabiano e Venanzio a Villa Fioretti*.

La parrocchia, in origine dedicata al solo san Fabiano, ricevette presto una doppia intitolazione, al fine di perpetuare il ricordo di un'antica chiesa, demolita nel 1928 per allargare la via del Teatro Marcello. Si trattava di San Giovanni *in mercatello*, un luogo di culto di origine tardo medievale, situato ai piedi del Campidoglio presso il mercato che si teneva in Piazza dell'Aracoeli. Nel 1665 Clemente X aveva ceduto la chiesa alla Confraternita dei Cameri-

nesi, che l'aveva restaurata e dedicata ai propri santi protettori Ss. Venanzio ed Ansovino. Nel 1857 Pio IX, soppressa la corporazione dei Camerinesi, assegnava in perpetuo la chiesa e le case annesse alla Pia Unione del Sacro Cuore di Maria. Con la demolizione il titolo di san Venanzio venne aggregato a quello di san Fabiano Papa nella nuova parrocchia. Un avvenimento di un certo interesse poiché, nell'occasione, vennero trasferiti nella nuova chiesa anche arredi ed apparati antichi, ora custoditi nella sacrestia con un qualche effetto straniante per il loro carattere preconciliare. Particolarmente notevole, anch'essa salvata dalla demolizione, ed ora collocata nella cappella laterale a destra dell'abside, l'immagine miracolosa della Madonna con Bambino, venerata da secoli con il titolo di *Madonna della Misericordia*.

Il progetto per la nuova parrocchiale venne affidato all'architetto Clemente Busiri Vici (1887-1965), nato da una illustre famiglia di architetti risalente al XVIII secolo. Ingegnere e architetto, progettò moltissime opere (oltre trecento lavori) in Italia ed all'estero. A Roma, tra gli edifici religiosi, vanno ricordate le chiese di San Roberto Bellarmino a piazza Ungheria (con il fratello Andrea), Sant'Ippolito al Nomentano, San Saturnino al quartiere Trieste e appunto la chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio.

L'architettura, senza indulgere a inutili storicismi stilistici, presenta un carattere moderno con una impostazione geometrica (quasi metafisica) ed anche citazioni colte. L'altezza del prospetto è maggiore dell'altezza dell'interno, ovvero ha una dimensione pensata rispetto alla piazza antistante anziché cercare una coerenza col volume dell'interno, soluzione non infrequente a Roma. Il piano della facciata si articola con un movimento di aggetti e rientranze. Interessante anche il taglio delle bucatore: gli oculi laterali, la trifora in alto, le monofore dei due avancorpi alla base. La decorazione è essenziale come lo stemma di papa Ratti (quello che compare in tutti gli edifici nell'età post Conciliazione), disegnato senza corni-



2. La chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio.

ce, ma appena suggerito dall'aquila e dalle palle sormontate dalle chiavi.

Sul fianco destro della chiesa s'innalza il campanile quadrangolare con una monofora per lato e copertura piana. Sulla destra è anche la cappella di san Venanzio che presenta caratteri stilistici analoghi.

Quattro gradini precedono l'ingresso della chiesa, arretrato rispetto al piano della facciata e protetto da una sporgenza del marcapiano che forma quasi un portico. Il portale in bronzo, fiancheggiato da pilastrini lavorati in pietra, è decorato con simboli della guerra aerea. Ai suoi lati sono alcune lapidi: benché la storia della chiesa non sia nemmeno centenaria è tutta racchiusa in quelle tre targhe commemorative che ricordano i "caduti per cause di guerra" del quartiere, la visita di Pio XII in occasione del bombardamento del 13 agosto del 1943, la memoria di don Andrea Santoro presbitero, missionario, martire e storico parroco di san Venanzio.

Don Andrea Santoro (1945-2006), figlio di un muratore e di una casalinga, entra adolescente nel seminario minore dove conosce Vincenzo Paglia cofondatore della Comunità di Sant'Egidio. Nella ricerca di una radicalità evangelica, sceglie come suo confessore l'austero Mons. Proja. Studia teologia alla Pontificia Università Lateranense quindi al Pontificio Istituto di Studi Arabi e d'Islamistica. Alterna la sua opera di religioso nelle parrocchie romane con ricorrenti soggiorni in Medio Oriente: Turchia, Siria, Libano, Terra Santa. Nel 1994 è parroco ai Ss. Fabiano e Venanzio. Nel 2000 ottiene il permesso di partire per la Turchia quale sacerdote *fidei donum*, cioè concesso alla Chiesa turca come sostegno pastorale ad alcune comunità cattoliche locali. Nel 2003 si trasferisce stabilmente a Trabzon (Trebisonda), dove non c'era più un sacerdote. Don Andrea si rivolge alla piccola comunità cattolica di Trabzon (15 persone) ma si prende cura anche della sparsa comunità ortodossa. Si registrano screzi con alcuni giovani locali. Nel pomeriggio di

domenica 5 febbraio 2006, mentre don Santoro era in preghiera un uomo entra in chiesa, gli spara al grido “Allah è grande”. Don Andrea muore mentre l’uomo scappa. Incerte le cause dell’attentato: il fondamentalismo islamico, una ritorsione della criminalità, un’azione del nazionalismo turco. La morte di Andrea Santoro ha una grande eco ed il suo funerale celebrato a Roma è affollatissimo. Nel 2011 la diocesi di Roma apre un processo di beatificazione. Il 2 dicembre 2022 la salma del sacerdote è stata solennemente tralata nella “sua” parrocchia dei Santi Fabiano e Venanzio.

L’interno si presenta a pianta basilicale divisa in tre navate da colonne cilindriche in marmo verde, con basi nere e sottile capitello, che sorreggono 5 campate di un architrave ove sono incise due lunghe iscrizioni in latino: sul lato sinistro ECCE MERCES SANCTORUM CORPORA EST APUD DEUM; sul lato destro: IPSI VERO MARTUI SUNT PRO CHRISTO. Al di sopra dell’architrave s’imposta la copertura in cemento armato costituita da una travatura a guscio sorreggente una volta a botte ribassata. Questa struttura in cemento, pur essendo staticamente valida ed a suo modo piacevole, ha provocato a lungo problemi di risonanza acustica risolti solo in tempi recenti.

L’illuminazione della chiesa avviene in alto attraverso aperture all’imposta della volta e sulle pareti laterali attraverso tre grandi monofore su ogni lato. In fondo alle navate laterali sono due cappelle decorate a mosaico dedicate al Sacro Cuore (a sinistra) ed alla Madonna della Misericordia (a destra), che custodiscono icone provenienti dalla distrutta Chiesa di San Venanzio, oggetto di profonda venerazione. Dell’antica chiesa si conservano anche due quadri con Miracoli di san Venanzio, reliquiari, paramenti, arredi; tutte opere del XVIII secolo, ospitate nella Sacrestia.

Il presbiterio poligonale presenta due finestre laterali che danno luce ad un grande mosaico nell’abside di fondo. La composizione vede al centro Gesù Cristo in gloria tra san Fabiano e san Venan-



MARIA CRISTINA
TARCISO BRANDO
GIOVANNI
DAVIDE
TERESA DI
LISEUX



ANDREA
SANTORO
AGNESE
CICILIA
FELICITA
IONE
SANFUEZ
DEL RIO



CHIARA
CORRELLA
PETRILLO
BASILIO
JOSEMARIA
MASSIMILIANO
MADRI
TERESA



CIRILLO
METODO
MONICA
AGOSTINO
FILIPPO
NERI



FRANCESCO
CHIARA
CATERINA
DI SIENA
CARLO
JAN
LWANGA



AZELIA
PROCELA
CARMELO
SIBASCO DI
ANTECHKA
CHERRELLI



LUGI
GONZAGA
GREGORIO
NAZARENZO
FRANCESCO
DI SALES
FRANCISCA
ROMANA
GIOVANNA
FRANCISCA
DI CHARSTAL



MARIA
GORETTI
ENAZZO
DI LONOLA
BENEDETTO
DI NORCIA
ILDGARDA
CARMEN
HEWANEZ

3. Chiesa dei Ss. Fabiano e Venanzio, decorazione della navata di sinistra.



4. dei Ss. Fabiano e Venanzio, decorazione della navata di destra.

zio da Camerino; ai lati due pannelli policromi con storie dei santi Fabiano e Venanzio e quattro riquadri monocromi con vicende del Vecchio Testamento. I mosaici sono stati realizzati negli anni 1963-64 da Padre Ugolino da Belluno (1919-2002), religioso cappuccino, pittore e scultore che raggiunse notevoli risultati anche nell'arte del mosaico.



Negli ultimi anni la chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio è stata arricchita da una nuova inusuale decorazione sulle pareti delle navate laterali. L'intervento è nato in seguito ad una esigenza di ordine pratico, per sanare i problemi di acustica che presentava l'ambiente. La struttura in cemento armato e le pareti prive di arredi provocavano un insopportabile fenomeno: non una semplice eco (con ripetizione delle parole) ma un riverbero di 7 secondi (con parole che si ripetono sovrapponendosi in continuazione). Nel passato la soluzione era il rivestimento delle pareti con pannelli di legno (come avviene nelle sale da concerto) o con stoffe (gli arazzi o le tappezzerie). Il rimedio qui adottato sono dei pannelli fonoassorbenti sulle pareti: un provvedimento tecnicamente valido ma esteticamente mediocre.

Una soluzione accettabile poteva consistere nel caratterizzare i pannelli con una decorazione. L'ispirazione venne al parroco da un viaggio negli Stati Uniti. A Los Angeles, nella Cattedrale di Nostra Signora degli Angeli, era rimasto molto colpito da una processione di santi eseguita su arazzi: avrebbe voluto farne una riproduzione ma la autorizzazione gli fu negata. Rientrato a Roma, non volle rinunciare al suo progetto e propose ad un parrochiano, disegnatore grafico, di decorare i pannelli fonoassorbenti con una teoria di ritratti di Santi.

A tal fine fu avviato uno studio metodico per individuare i soggetti, realizzare disegni dalle grandi dimensioni e mettere in opera

le tele: un progetto complesso ma, come dichiararono gli autori, il parroco don Fabio Fasciani e l'illustratore Andrea Pucci, un'esperienza fantastica.

Don Fabio Fasciani, nato a Roma nel 1970, è stato ordinato sacerdote in San Pietro il 3 maggio 1998 da san Giovanni Paolo II. Ha al suo attivo una lunga esperienza in parrocchie di periferia; nel 2015 è stato nominato parroco nella chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio. Profondo conoscitore dei bisogni dei territori di periferia, con un folto gruppo di volontari si dedica alla assistenza di numerose famiglie indigenti. Altra opera di carità viene esercitata nei confronti di tanti immigrati per promuovere la loro integrazione nella comunità, anche attraverso lo studio, corsi di recitazione e lezioni di italiano per stranieri.

L'artista Andrea Pucci è un suo coetaneo. Nasce a Roma da una famiglia profondamente religiosa ed è egli stesso impegnato come catechista della parrocchia. Sin dall'infanzia è stato portato per il disegno; dopo il liceo artistico nel 1988 si iscrive allo IED - Istituto Europeo di Design – grazie ad una borsa di studio. Nel 1989 partecipa alla Giornata Mondiale della Gioventù di Santiago di Compostela dove conosce Cristina che sposerà due anni dopo. In quella giornata il Santo Padre proclamò ai giovani accorsi da tutto il mondo «Non abbiate paura di essere santi»; e su queste parole anche i due giovani hanno fondato il loro matrimonio ed una esistenza allietata dalla nascita di otto figli e di sette nipoti. Le sue prime esperienze di lavoro sono con agenzie pubblicitarie; un'attività discontinua e senza certezze. Per sostenere la famiglia si adatta a lungo ad un lavoro stabile ma insoddisfacente. Nel 1999 prende un'aspettativa dal lavoro da impiegato e decide di riprovare, con successo, nel campo della grafica; lavora per l'Accademia Disney Italia a Milano, quindi in uno studio romano nel mondo dell'animazione.

La rappresentazione dei santi in processione, pur basandosi su un'iconografia tradizionale, ha comportato diverse difficoltà. La loro raffigurazione, sempre molto realistica, ha richiesto un'accurata indagine storica anche per l'abbigliamento. Da un punto di vista tecnico, inoltre, le figure in cammino sono tutte di profilo. Per i santi delle epoche più remote raramente si dispone di fonti figurative, ed anche i ritratti fotografici delle epoche più recenti sono raramente realizzati di profilo. I disegni preparatori, tutti di notevoli dimensioni, con un'originale tecnica sono stati trasferiti intessuti in lana e cotone sui pannelli fonoassorbenti. Il cantiere per allestire le pitture sulle pareti si è svolto durante l'assenza dei fedeli nel periodo di quarantena. L'opera finale è stata inaugurata il 18 maggio 2020, giorno in cui si è potuta riprendere la liturgia in presenza e in una chiesa trasformata per la nuova decorazione. A tutto il 2022 sono stati realizzati 120 santi. Il lavoro è da completare, ci sono ancora da definire alcuni pannelli per la controfacciata dove saranno rappresentate le Opere di Misericordia per mezzo dei santi che le hanno incarnate.

Idea guida dell'opera è la volontà di rappresentare la stretta unione che esiste tra i cristiani e Gesù Cristo, "la comunione dei santi", tema simboleggiato come un corteo, un percorso che presenta testimoni diversi: santi e beati, venerabili e servi di Dio, pontefici e testimoni di fede, religiosi e buoni parrocchiani defunti; tutto un popolo significativo per la storia della parrocchia e per la Chiesa universale. Sono i santi di ogni tempo, dalle origini paleocristiane ai contemporanei; santi di ogni luogo della cattolicità; santi celebri che trionfano sugli altari e i santi anonimi della vita quotidiana, o che non conosciamo perché non canonizzati.

Vi si ritrovano i personaggi più rilevanti nella storia della Chiesa, come profeti (Davide, Elia e Mosè), pontefici (Paolo VI, Pio XI,

Giovanni XXIII, Giovanni Paolo II), dottori della chiesa (Tommaso d'Aquino, Teresa di Lisieux, Caterina da Siena, Agostino d'Ippona, Francesco di Sales, Gregorio Nazianzeno), fondatori di ordini (Giovanna Francesca di Chantal, Ignazio di Loyola, Benedetto da Norcia, Josemaria Escrivà de Balaguer, Madre Teresa di Calcutta, Camillo de Lellis, Filippo Neri, Francesco e Chiara d'Assisi, Giovanni della Croce, Teresa d'Avila, Annibale Maria Di Francia).

Vi sono i santi romani (Gaspare del Bufalo, Francesca Romana, Filippo Neri) ed i santi della chiesa universale: la palestinese carmelitana Mariam Baquardy; il vietnamita Venerabile Francois Xavier Nguyen Van Thuàn; la mistica francese Bernadette Soubirous; la sudanese Giuseppina Bakhita; il messicano sacerdote martire José Sanchez del Rio; l'ugandese martire Carlo Lwanga; il polacco martire Massimiliano Maria Kolbe; il croato Leopoldo Mandic; la mistica tedesca Edith Stein; il libanese Charbel Makhluf.

Sono presenti santi delle origini (Tarcisio, Priscilla, Aquila, Cecilia, Agnese, Perpetua e Felicità) e santi contemporanei: Luigi e Maria Beltrame Quattrocchi, Elisabetta Canori Mora, Gianna Beretta, Maria Giuseppina Vannini, Maria Cristina Brando.

Sono stati rappresentati anche alcuni santi che presentano un legame con la parrocchia. Come il Beato Giacomo Alberione, fondatore della Società San Paolo, per ricordare la comunità delle Apostoline in piazza di Villa Fiorelli che ha spesso collaborato con la parrocchia. E come Sant'Annibale, il titolare della Parrocchia rogazionista di Piazza Asti, confinante con quella diocesana di san Venanzio, per testimoniare la continua collaborazione ed amicizia anche tra i due parroci.

Altri qui raffigurati sono i laici e i religiosi che hanno avuto un ruolo nella storia della parrocchia, come i cardinali titolari o i diaconi. Né potevano mancare i parroci che si sono succeduti nel tempo: come don Carlo Graziani che fu qui viceparroco (1951-58) e poi parroco (1958-1967); don Edo Dradi parroco nel 1990 in occasione della visita Pastorale di Papa Giovanni Paolo II; e don

Andrea Santoro parroco nel 1994-2000. Ed infine ci sono i laici, i parrocchiani di ogni età. Nel disegnarli Andrea Pucci ha ritratto anche i bambini e i componenti della sua famiglia, affiancando a ciascuno il santo più consono.

Sono tutti insieme confusi e mescolati tra di loro in una processione festosa e orante che guarda con allegria verso la meta, in direzione dell'altare. Il percorso è coinvolgente, ci spinge a condividere la loro identità. Il fascino di questi quadri non sta solo nel disegno ma anche nella capacità di ricordarci che siamo creature che vivono di comunione e creano comunione. Ed avvolti da queste immagini ci si sente parte di una grande comunità.

L'autore non è propriamente un pittore. L'educazione non è accademica, né proviene da un istituto d'arte o da un apprendistato in atelier. Ha avuto una formazione basata sul graphic design e sul fumetto (come l'esperienza con la Disney Italia). Si tratta di linguaggi rappresentativi del nostro tempo: immagini che comunicano un messaggio quasi programmaticamente (ciò che non sempre avviene nell'arte *maggiore*), hanno un pubblico più vasto e spesso una molto più vasta risonanza popolare. Valori che possono identificarsi anche nella cultura pop.

Potrebbe essere oggetto di perplessità questo rappresentare i grandi santi accanto a persone non propriamente o non ancora sante, e addirittura "confonderli" con gente di ogni giorno o della propria personale vicenda biografica. Ma questo è successo spesso nella storia dell'arte e, soprattutto, era questo da parte dell'autore un assunto programmatico. Anche nel novero dei santi vi è del resto una santità alta ed una bassa, quotidiana; ed anche una non santità può far parte del corteo.

Si potrebbe nutrire qualche dubbio rispetto all'uso in pittura di un tale "umile" linguaggio applicato a tematiche religiose; in realtà siamo in presenza di una espressione falsamente pop, che si con-

nota piuttosto per una cifra iperrealistica, ed anche filologicamente corretta, basata su di una lunga ricerca iconografica. È questa una pittura che aspira ad una sintesi tra passato e presente, tra materia e spirito, tra concreto e astratto.

Racconta l'autore Andrea Pucci, in un'intervista sul portale online *Aleteia* pubblicata il 09.07.2022, che questa decorazione è stata per lui un'esperienza stupenda: di ogni santo una documentazione, l'iconografia, la vita; un tentativo di dare forma a questo mondo spirituale. Rivela che ha tratto ispirazione da "Il grande divorzio" un libro del 1945 dello scrittore e teologo britannico Clive Staples Lewis (1898-1963). Vi si narra la storia di un pullman di peccatori, che viene portato per una giornata in gita in paradiso dove si verifica l'incontro tra i passeggeri (i possibili dannati) e i beati. Sembrerebbe una rivisitazione della Commedia dantesca. Ma la caratteristica del racconto che ha particolarmente affascinato l'autore è la rappresentazione dei passeggeri quali individui inconsistenti ed incorporei, a differenza del Paradiso che scoprono con stupore essere un mondo molto reale, solido, molto più forte che sulla terra. Quasi a sottolineare il Paradiso come una realtà concreta.



Desidero rivolgere un ringraziamento speciale al parroco Rev. Fabio Fasciani per il lungo colloquio intercorso sulle vicende della chiesa e per l'affabile cordialità con cui ha accolto la visita dell'Associazione Culturale Alma Roma nel marzo 2022.



Diritto, religione e *Romanum imperium* Il reato di magia nelle *Pauli Sententiae* e nel *Codex Theodosianus*

ARDUINO MAIURI

Definire il concetto di magia nell'Occidente romanizzato è un'operazione insidiosa, ulteriormente complicata dalla necessità di attivare un opportuno raccordo tra l'atto in sé e il contesto ambientale in cui viene eseguito. Ma le difficoltà non finiscono qui, poiché la questione presa in esame in questo breve contributo è davvero complessa, riguardando anche un'altra scienza multiforme e dalla varia articolazione, come quella giuridica: di qui l'obbligo di circoscrivere il tema ad alcuni aspetti specifici¹, nonostante l'ampia documentazione disponibile in materia.

In Italia da alcuni decenni un ruolo fondamentale è svolto dalla Scuola romana di Storia delle religioni. Uno dei risultati più tangibili del suo impegno è stata una collettanea degli anni Settanta, contenente i contributi di notevoli specialisti. Il testo, ben noto agli esperti del settore e dal titolo mirato di *Magia*, fu dedicato a Raffaella Garosi, giovane e promettente studiosa drammaticamente scomparsa nella strage dell'Italicus, il 4 agosto del 1974².

¹ Un proficuo inventario, in armonia con le linee programmatiche di questo intervento, è offerto da James B. RIVES, *Magic in Roman Law: The Reconstruction of a Crime*, in «Classical Antiquity» 22 (2003), pp. 313-39.

² Raffaella GAROSI, *Indagine sulla formazione del concetto di magia nella cultura romana*, in *Magia. Studi di storia delle religioni in memoria di Raffaella Garosi*, a cura di Paolo XELLA, Roma 1976, pp. 13-93.

Il primo accorgimento da seguire in un percorso così intricato riguarda il corretto approccio con la questione di fondo. Parlare di magia in senso generale, infatti, può essere fuorviante. Non a caso la ricercatrice premetteva alla sua opera un'osservazione preziosa sul piano metodologico: occorre evitare di trasporre, anche solo per una innocente, ma pur sempre incauta negligenza, gli schemi odierni alla realtà antica, pena lo sfalsamento dei dati in esame³. Con un simile approccio si evita il rischio di sovrapposizioni in un contesto di per sé insidioso, data la stessa volontà dissimulatrice costantemente perseguita dall'*ars magica*⁴.

Tracciando il profilo di un percorso pluridisciplinare, è bene cercare la *ratio* del trattamento del reato di magia nel diritto romano, ma questo è già stato abbozzato altrove, per cui può bastare un semplice rinvio⁵. Dal punto di vista programmatico, un punto fermo resta l'invito di Angelo Brelich ad accantonare schemi eccessivamente rigidi e impositivi, rinunciando in partenza a determinare un concetto univoco di magia, che annoveri, secondo un criterio di fatto improprio, anzi anacronistico, le varie manifestazioni delle *malae artes magicae*⁶.

³ Ivi, p. 13.

⁴ Opportunamente la studiosa rileva come anche critici affermati siano incorsi in questo equivoco di fondo (cfr. almeno Eugene TAVENNER, *Studies in Magic from Latin Literature*, New York 1916, p. 8, e Lynn THORNDIKE, *A History of Magic and Experimental Science*, I, New York 1923, pp. 58-99). Attenta analisi della questione in Bernd-Christian OTTO – Michael STAUSBERG, *Defining Magic: A Reader*, Sheffield-Bristol 2012 (*Critical Categories in the Study of Religion*), p. 1.

⁵ Arduino MAIURI, *Occultae notae. Linee evolutive del trattamento del reato di magia in diritto romano: profilo giuridico e puntualizzazioni lessicali*, in *Contesti magici. Contextos mágicos*, a cura di Marina PIRANOMONTE – Francisco Marco SIMÓN, Roma 2012, pp. 97-101 (*Definizione del campo d'indagine*).

⁶ Angelo BRELICH, *Tre note*, in *Magia. Studi di storia delle religioni in memoria di Raffaella Garosi*, a cura di Paolo XELLA, Roma 1976, pp. 103-4,

Al contrario, come sosteneva la Garosi con preziosa cautela metodologica, occorre valorizzare la criticità del termine, in un'ottica sinergica, comparativa e tale da garantire il giusto risalto alle risorse offerte dai vari ambiti disciplinari.

Tale riserbo, fondato sulla rinuncia sistematica ad ogni sorta di leggerezza nell'uso (o abuso) del termine, procede di pari passo con i risultati dell'indagine giuridica. Entra in questione, cioè, quello che fu il testo basilare, durante la repubblica, della repressione del reato di magia nera, intesa come ferale macchinazione ordita ai danni del prossimo: la *Lex Cornelia de sicariis et veneficis*, emanata in età sillana a tutela dei *cives* ed in funzione della stabilità politica⁷.

In ogni caso, come si vedrà nel dettaglio dei riferimenti testuali, questo genere di statuizione, a parte qualche sporadico riferimento rinvenibile nella *Pro Sexto Roscio Amerino* di Cicerone, non è documentato prima delle *Pauli Sententiae*, testo tardo ma dall'impianto tradizionale, in linea con lo sviluppo incontrato nel tempo dalla sfera previsionale del *crimen*.

D'altra parte una valutazione globale dei reati di magia in età imperiale evidenzia significative differenze rispetto al periodo repubblicano: il divario è ampio e le cose vanno viepiù complicandosi, in virtù del pesante influsso della politica religiosa sulle de-

utilmente integrabile con Paolo SCARPI, *Magia: semantica di un concetto*, in «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca. Università di Padova» 4 (1977-1978), pp. 197-208.

⁷ Jean-Louis FERRARY, *Lex Cornelia de sicariis et veneficis*, in «Athenaeum» 69 (1991), pp. 417-34; Mariangela RAVIZZA, *Lex Cornelia de sicariis e poena cullei*, in «Iura» 52 (2001), pp. 226-40; James B. RIVES, *Magic, Religion and Law: The Case of the Lex Cornelia de sicariis et veneficis*, in *Religion and Law in Classical and Christian Rome*, a cura di Clifford ANDO et al., Stuttgart 2006 (Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge, 15), pp. 47-67; John Duncan CLOUD, *Leges de sicariis: The First Chapter of Sulla's Lex de sicariis*, «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung» 126 (2009), pp. 114-55.

cisione degli imperatori. È per questo che tra il IV e il V secolo si nota la tendenza ad attrarre sempre più nell'orbita del reato quelli che in passato erano percepiti non solo come comportamenti leciti, ma persino sacri all'interno del *cultus deorum* statale; e che in questa fase più avanzata residuano invece come il riflesso di pratiche obsolete e pericolose, incompatibili con la naturale morigeratezza promossa dalla *Catholica fides*.

Mutuando una felice espressione di Jörg Rüpke, che ha approfondito il concetto di *superstitio* tramite una fine prospettiva ermeneutica, fondata su un approccio integrato tra diritto e religione, i comportamenti del Tardoantico disciplinati sotto il reato di magia includevano la cd. "devianza religiosa"⁸, mentre durante la repubblica la *persecutio* colpiva essenzialmente gli atti lesivi della persona, che avessero cioè messo a repentaglio l'incolumità fisica dei *cives*. Di qui la definizione *de sicariis et veneficiis*, in cui i *venena* sono i *mala*, mortali, e non le pozioni dagli effetti magici, ma non esiziali (come i *pocula amatoria*, i filtri soporiferi e così via).

Con l'ascesa del cristianesimo a religione ufficiale dello Stato anche l'ordinamento giuridico, tendenzialmente conservativo, ma non per questo meno attento alle novità, portò ad una diversa configurazione del reato: alcuni riferimenti metodologici derivano proprio da un attento esame della prassi regolativa della sfera sacra⁹.

Comunque stessero le cose nel periodo più tardo, sia le fonti giuridiche che letterarie confermano che l'esercizio delle arti magiche era reputato illegale sotto ogni profilo e da tutte le componenti sociali.

⁸ Jörg RÜPKE, *Superstitio. Devianza religiosa nell'Impero romano*, Roma 2014 (Biblioteca di testi e studi, 953).

⁹ Fondamentale sotto questo profilo Alessandro SAGGIORO, *Continuità e discontinuità nel trattamento giuridico della magia*, in *Rechtliche Verfahren und religiöse Sanktionierung in der griechisch-römischen Antike. Procedimenti giuridici e sanzione religiosa nel mondo greco e romano* (Palermo, 11-13 dicembre 2014), a cura di Daniela BONANNO – Peter FUNKE – Matthias HAAKE, Stuttgart 2016, pp. 257-68.

Si possono ricordare, in proposito, due versi del IV libro dell'*Eneide* di Virgilio, quando Didone, pronta a maledire le *exuviae* del fedifrago eroe troiano, si schermisce con la sorella Anna, dicendole che è costretta a ricorrere alle *artes magicae* contro la sua volontà: «Io giuro di fronte agli dèi e a te, cara sorella, e al tuo dolce capo,/ che contro voglia mi accingo ad esperire le arti magiche»¹⁰. Che senso avrebbe tale dichiarazione, se la magia non fosse percepita come un male intollerabile?

È Servio, nel suo commento al poema virgiliano, a chiarire opportunamente il punto, spiegando il senso profondo di quelle parole: «Poiché i Romani celebravano molti rituali, condannarono sempre quelli di tipo magico. La magia, infatti, è riprovevole e per questo Didone la accusa»¹¹.

Nel tentativo di comprendere il senso e gli obiettivi perseguiti dalla *Lex Cornelia de sicariis et veneficis*, dell'81 a.C., e soprattutto se è dato recuperare in filigrana le tappe di un suo presumibile *iter* evolutivo, occorre, purtroppo, ricordare che le fonti al riguardo o sono evasive e parche di riferimenti, nel caso appartengano ad un contesto genericamente letterario, ovvero tarde, se rientrano, invece, in un dominio più segnatamente giuridico.

Come si è accennato in precedenza, infatti, la messe principale di testimonianze relative a questa legge è fornita dalle *Sentenze* di Paolo, una serie di risposte diligenti, sintetiche e lineari a quesiti giuridici di fondamentale importanza. Gli studiosi collocano quest'opera alla fine del III secolo d.C., quindi a ben quattro secoli di distanza, anno più anno meno, dalla *Lex Cornelia*. La forbice è notevole, quindi l'unico modo per colmare il *gap* cronologico è cercare di immaginare cosa abbia contribuito a modificare il quadro precedente, condizionando la cernita dei testi accolti nelle *Pauli Sententiae* e di rimando anche l'impianto formale della successiva compilazione teodosiana e giustiniana.

¹⁰ Verg., *Aen.* 4, 492-3.

¹¹ Serv., *ad Verg. Aen.* 4, 493.

Intendere la *ratio* sottesa ai reati di magia nell'antica Roma è il solo modo per accertare la loro concreta ricaduta a livello politico e sociale, tenendo conto del fatto che il diritto è la *longa manus* del potere ed ogni governante s'impegna a prevenire potenziali attentati alla propria *maiestas*.

Durante la repubblica la *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis* trova un'applicazione concreta solo per la somministrazione di veleno con la deliberata intenzione di uccidere. Un esempio di ciò è la *Pro Cluentio* di Cicerone, orazione scritta nel 66 a.C. per un sordido tentativo di veneficio, che consentì all'Arpinate di procurarsi il favore del popolo di Larino, in un momento assai delicato del suo *cursus honorum*: era pretore, infatti, e solo tre anni più tardi sarebbe asceso al consolato, nella torbida vicenda catilinaria¹².

In sostanza, sarebbe lo stesso nome della norma a chiarirne la sfera applicativa: il termine *sicarii* infatti allude alla morte, quello di *veneficium* alla somministrazione del veleno. Due sono, dunque, i *capita*, oggi si direbbe i “termini” della legge, il primo dei quali allude alla repressione del reato di omicidio, il secondo al veneficio. L'evoluzione del quadro normativo poteva produrre, dunque, sul piano prospettico, sia un ampliamento della sfera previsionale relativa al primo che al secondo termine; ma i testi ci invitano decisamente a seguire la seconda direzione.

Illuminante può dirsi, in tal senso, un frammento delle *Institutiones* di Marciano, giurista operante nella prima metà del III secolo d.C., quindi una cinquantina d'anni prima delle *Pauli Sententiae*, e comunque ben oltre Cicerone. Il testo colpisce perché specifica che il reato è integrato anche in assenza di effetti letali, anzi persino al di fuori dell'intenzione di nuocere, purché abbia prodotto danni, dunque in presenza di un comportamento avventato e superficiale:

¹² Valeria Maria PATIMO, *La strategia giudiziaria della Pro Cluentio di Cicerone*, «Euphrosyne», N.S., 37 (2009), pp. 105-20.

la previsione così viene estesa a fattispecie che all'inizio non erano contemplate dalla legge.

Il testo è ricco di termini rari ed evocativi, allusivamente magici: «... i *pigmentarii*, se forniranno sconsideratamente a qualcuno la cicuta, una salamandra o il fiore bluastro dell'aconito, bruchi, scarafaggi velenosi, l'erba della mandragora o i *cantharidas*, saranno astretti alla punizione prevista da questa legge»¹³.

Molti altri documenti rendono conto di quella che ormai alla fine del III secolo è l'estrema varietà delle fattispecie di reato ricomprese all'interno dello spettro previsionale della *lex*.

Lo spirito del frammento viene reso praticamente alla lettera dal seguente testo: «Se un uomo morrà a causa di un farmaco che gli sia stato somministrato, anche se a fin di bene, chi gliel'ha dato sarà condannato; e se è di buona famiglia sarà relegato in un'isola, se invece di umile estrazione sociale sarà condannato a morte»¹⁴.

¹³ *Dig.* 48, 8, 3, 3 = *Marcianus* 14 *inst.* Nella resa sono stati lasciati in versione originale i *pigmentarii*, produttori e commercianti di *pigmenta*, sostanze naturali dalle proprietà aromatiche e taumaturgiche, e i *cantharidae*, una specie di coleotteri.

¹⁴ *Paul. Sent.* 5, 23, 19. Tutti i documenti delle *Pauli Sententiae* qui citati sono tratti dal ventitreesimo capitolo del quinto libro (*Ad legem Corneliam de sicariis et veneficis*). Si noti, in particolare, come in questo caso il testo sottolinei le finalità terapeutiche, ma attivi anche una differenziazione specifica in base allo *status personae*, il che richiama la valutazione discrezionale tipica della *cognitio extra ordinem*: cfr. al riguardo i progressivi approfondimenti di Richard A. BAUMAN, *The Crimen Maiestatis in the Roman Republic and Augustan Principate*, Johannesburg 1967; ID., *Impietas in Principem. A Study of Treason Against the Roman Emperor with Special Reference to the First Century A.D.*, München 1974 (*Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und Antiken Rechtsgeschichte*, 67); ID., *Lawyers and Politics in the Early Roman Empire. A Study of Relations Between the Roman Jurists and the Emperors from Augustus to Hadrian*, München 1989 (*Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und Antiken Rechtsgeschichte*, 82); ID., *Crime and Punishment in Ancient Rome*, London-New York 1996.

Né si tratta dell'unico riferimento, come dimostra quest'altra evidenza:

Coloro che somministrano un filtro, ponendosi come obiettivo o di perseguire un aborto o un amore altrimenti non corrisposto, anche se non lo fanno con l'inganno, tuttavia, dal momento che si tratta di un gesto di cattivo esempio, vengono condannati, nel caso si tratti di gente di umili condizioni, ai lavori forzati, mentre se hanno una maggiore dignità sociale, ad essere relegati in un'isola, con la perdita di parte dei beni. E se ciò avrà causato il decesso di un uomo o di una donna, meritano la condanna a morte¹⁵.

A tali testi se ne affiancano altri ancora più evidenti, con la menzione dei *magi*, che meritano di morire per vivicombustione, e dei loro complici, a loro volta degni di essere giustiziati, anche se in base a modalità più generiche, secondo il profilo sanzionatorio tipico della repressione criminale (ossia dati in pasto alle fiere o crocifissi, mentre la morte sul rogo resta il supplizio di riferimento per i professionisti della magia).

Tra questi, spiccano i seguenti:

Chi commette o induce a commettere rituali empî o notturni, per gettare la maledizione su qualcuno tramite incantesimi di ogni sorta, va crocifisso o dato in pasto alle belve¹⁶;

¹⁵ *Paul. Sent.* 5, 23, 14. Coloro che abbiano somministrato un filtro d'amore o abortivo senza intenzioni dolose, per il solo fatto in sé saranno ritenuti colpevoli e condannati ai lavori forzati se *humiliores*, invece alla *relegatio ad insulam*, con la confisca di parte dei beni, se *honestiores*. La pena ovviamente diventa più grave in caso di decesso della vittima, perché a quel punto si ha il supplizio capitale, senza differenziazioni in base al censo.

¹⁶ *Ivi*, § 15.

Chi immolerà un uomo, impiegherà il suo sangue per sacrifici propiziatori o contaminerà un luogo sacro, va esposto alle belve, e comunque andrà sempre condannato a morte, anche nel caso che sia di dignità superiore¹⁷.

Ai colpevoli del reato di magia si decreta la condanna a morte, o che vengano dati in pasto alle belve o crocifissi. Invece i maghi in persona vanno bruciati vivi¹⁸.

Ovvero, per concludere la rassegna:

Nessuno può conservare nella sua casa dei libri di arte magica: e ovunque vengano scovati, il responsabile perderà i suoi beni e sarà deportato su un'isola, mentre i testi gli verranno bruciati agli occhi di tutti. Invece chi è di rango inferiore sarà condannato a morte. Ciò deriva dal fatto che di una disciplina del genere non solo è vietata la professione, ma anche la stessa conoscenza¹⁹.

Il fuoco possiede un'innata valenza catartica, eliminando le impurità intrinsecamente connesse con gli operatori del male. Si tratta, a ben vedere, del potere riconosciuto anche alla deflagrazione, in quanto procedimento comburente con cui rimuovere i materiali nocivi.

Una simile *animadversio* rivela tutto lo sconcerto e il terrore del legislatore, che vede profilarsi davanti a sé il sovvertimento dell'ordine pubblico, provocato dall'irruzione nella vita civile di pratiche improbe: l'unica soluzione è estirparne alla radice anche la sola cognizione, in una condanna ineludibile dei malefici praticanti.

Nelle *Pauli Sententiae*, dunque, la fattispecie ha già raggiunto un grado avanzato di sviluppo, ma è il *Codex Theodosianus* ad of-

¹⁷ Ivi, § 16.

¹⁸ Ivi, § 17.

¹⁹ Ivi, § 18.

frire più dettagli in vista del conferimento a simili comportamenti di una colpevolezza acclarata, priva di attenuanti.

Basta una perspicua rassegna documentale a comprovare un simile assunto:

Occorre punire e vendicare a buon diritto con le leggi più aspre la mala scienza di chi venga scoperto ad essersi dedicato alle arti magiche, o ad aver tramato contro la salute umana, o aver piegato alla libidine animi pudichi. Invece non devono essere assoggettati alla minima accusa i rimedi cercati con gli sforzi del corpo o nei luoghi di campagna, per stornare le piogge una volta che la vendemmia sia matura o perché non li sconvolga la caduta rovinosa dei chicchi di grandine, poiché comunque si tratta di interventi innocenti. Il senso del provvedimento è che i malefici, gli incantatori o chi provoca scompensi meteorologici, o ancora chi turba le menti umane invocando i demoni, devono essere puniti con ogni sanzione possibile²⁰.

Nessuno consulti un aruspice o un matematico, nessuno un indovino. Taccia la turpe confessione degli auguri e dei vati. I Caldei, i maghi e tutti coloro che la gente definisce malefici, per i loro grandi misfatti, non tramino in questa direzione. Taccia per sempre in ognuno il desiderio di conoscere il futuro. E infatti chi disattenderà tale ordine sarà giustiziato, inchinandosi a una vindice spada. Il senso del provvedimento consiste nel fatto che chiunque, curioso di sapere cosa accadrà un domani, consulti un evocatore diabolico o gli esseri supremi che chiamano arioli o l'aruspice che prevede il futuro, subirà la condanna a morte²¹.

Tra le altre cose: molti, osando turbare gli elementi con le arti magiche, non si sottraggono alla tentazione di compromettere la vita di

²⁰ *Cod. Theod.* 9, 16, 3.

²¹ *Ivi*, § 4.

persone innocenti e con ampi cenni delle mani osano indurre ciascuno ad eliminare i propri avversari con perfidi incantesimi. Questi, poiché sono estranei alla natura, se li porti via una peste bubbonica²².

Nonostante i corpi dei cittadini onorevoli non possano essere sottoposti a tortura, tranne ovviamente che per quei misfatti che vengano dimostrati dalle leggi, e anche se tutti i maghi, in qualunque punto della terra si trovino, devono essere ritenuti nemici del genere umano, tuttavia, poiché coloro che fanno parte del nostro corteo commettono, in un certo senso, il crimine di lesa maestà, nel caso che sia colto in flagranza di reato un mago o uno che sovente si contamini di pratiche magiche, e per questo convenzionalmente assume il nome di malefico, o un aruspice o un indovino, ovvero un augure o anche un matematico o uno che cerchi di camuffare un'arte divinatoria narrando sogni o davvero esercitando qualcosa di simile a questi in compagnia mia o del Cesare, in difesa della nostra dignità non scampi ai supplizi né ai tormenti. Se si opporrà, ostinandosi a negare l'evidenza di fronte a coloro che l'abbiano smascherato, una volta che sia stato dimostrato colpevole, lo si condanni a patire i dolori atroci di un cavalletto, i cui artigli gli solchino i fianchi, ripagandolo così di un dolore perfettamente commisurato alla sua nefandezza²³.

Nessuno, poi, di notte si permetta di elevare preghiere nefaste, preparare cerimoniali magici o celebrare sacrifici funesti. Con la nostra autorità, che dura negli anni, decidiamo che, una volta che sia stato scoperto e dimostrato colpevole, subisca la pena che merita, ovvero la condanna a morte²⁴.

Abbia termine la pratica dei matematici. Infatti, se si verrà a sapere che un tale, in pubblico o in privato, di giorno o di notte, si abbandona

²² Ivi, § 5.

²³ Ivi, § 6.

²⁴ Ivi, § 7.

na alle pratiche vietate, venga condannato a morte, in entrambi i casi: imparare ciò che è proibito, difatti, non è una colpa diversa rispetto all'insegnarlo²⁵.

Stabilisco che l'aruspicina non abbia nulla a che fare con le cause dei malefici e non credo affatto che la stessa o qualche altra forma di devozione ereditata dai nostri antenati sia una fattispecie criminosa. Lo attestano le leggi che ho dato quando ho iniziato a governare, poiché chiunque è assolutamente libero di rispettarle o meno. Né biasimiamo l'aruspicina, ma vietiamo che la si eserciti con nocumento²⁶.

Poiché parecchi esponenti dell'ordine senatorio erano colpiti dall'odiosa accusa di aver commesso dei malefici, proprio per questo abbiamo consentito che simili questioni fossero affidate alla prefettura urbana. E se talora ci sarà un processo del genere, che non si ritiene che possa essere disciplinato o concluso in base al giudizio della succitata sede, disponiamo che i nominativi di coloro che siano testualmente coinvolti nella contesa giudiziaria, unitamente a tutti i loro atti, presenti e passati, vengano trasmessi alla commissione giudicatrice, sotto la solenne osservazione della nostra mansuetudine²⁷.

Chiunque ascolterà, sorprenderà o coglierà sul fatto una persona inquinata dalla pustola dei malefici, la sottoponga senza esitare alla pubblica visione e disponga, sottoponendolo agli occhi dei giudici, che è un nemico della salute pubblica. Che se uno dei confusionari o di qualsiasi altra categoria degli esseri umani tenterà di contravvenire a questa interdizione, o con una eliminazione clandestina sopprimerà il reo manifesto di un'arte malefica, non scampi alla sentenza capitale, poiché è soggetto a un duplice sospetto, ovvero che abbia

²⁵ Ivi, § 8.

²⁶ Ivi, § 9.

²⁷ Ivi, § 10.

sottratto il colpevole di un reato pubblico alla severità delle leggi e al giusto processo, per non rendere di dominio pubblico l'identità dei complici del misfatto, ovvero che possa aver presumibilmente sanzionato con una sentenza più dura un proprio rivale, in nome di una deliberata rappresaglia²⁸.

Si stabilisce che i matematici, nel caso che non siano pronti a prestare fede al culto della religione cattolica, incendiando senza eccezioni, di fronte ai vescovi, i codici del loro misfatto, con la precisa intenzione di non ripetere mai più il loro errore passato, non solo siano cacciati dalla città di Roma, ma anche da tutte le altre. Tuttavia se non lo faranno, e li si scoprirà a commettere illiceità nei nostri centri urbani contro la decisione salvifica della nostra clemenza, ovvero se trasmetteranno i misteri della loro occulta professione, siano condannati alla deportazione²⁹.

Colpisce il titolo stesso del capitolo, *De maleficis et mathematicis et ceteris similibus*, che esclude il riferimento alla *lex Cornelia* ed introduce *duo nomina selecta* scientemente impiegati con valenza tecnica: *mathematicos* e *maleficos*, coppia paronomastica ma non sinonimica, anzi complementare e integrativa, nonché chiosata dal generico *et ceteris similibus*.

Il termine *mathematicus* è un grecismo (μαθηματικός). Corradicale di *μανθάνω* («conosco»), rende il carattere sapienziale del profilo cognitivo dei *magi*, arcani depositari di nozioni ignote. Per questo si presta bene a coprire quell'area semantica; a ciò si aggiunga il problema *ultra vires* della previsione del futuro, fondata su calcoli astrologici e zodiacali. In tal senso il vocabolo, come il suo omologo e antecedente ellenico, assume una valenza tecnica, riproponendo la *vexata quaestio* della consultazione dell'oroscopo,

²⁸ Ivi, § 11.

²⁹ Ivi, § 12.

già oggetto di persecuzione in diritto romano se attivata su iniziativa individuale. Entra in questione il tentativo – reale o presunto: le strumentalizzazioni sono ampiamente attestate in ambito processuale, per lo più a fini politici – di alterare la realtà a beneficio dell'interpellante privato, mentre i vaticini pubblici sono valutati in senso positivo, tanto che fin dai *primordia Urbis* l'aruspicina si prefiggeva di consultare il futuro, per conoscerlo e poter così provvedere al bene pubblico³⁰.

Maleficus invece richiama da vicino *veneficus*, di cui spesso è sinonimo: si veda, tra i documenti selezionati, la glossa «un mago o uno che sovente si contamina di pratiche magiche, e per questo convenzionalmente assume il nome di malefico»³¹.

Quel che risulta evidente è che ormai non si parla più di veneficio, ma il primo pensiero del legislatore corre alla condanna di un pericolo come la divinazione, ritenuto pericoloso per lo Stato e quindi inesorabilmente assoggettato alle più aspre modalità repressive. Nella lunga sequela di personaggi invisibili la branca più rappresentata è dunque proprio quella degli indovini, identificati con una vasta gamma di tecnicismi, come «aruspici», «arioli», «auguri» e naturalmente «matematici», con tutte le cautele insite, specie in quest'ultimo caso, in una traduzione *ad litteram*. Scorrendo i frammenti ospitati nel *titulus* 9, 16 del *Codex Theodosianus*, tali termini ricorrono con straordinaria frequenza, il che costituisce un'implicita conferma del mutamento direzionale ormai impresso al giudizio della fattispecie, in nome della *salus* dell'impianto politico e governativo.

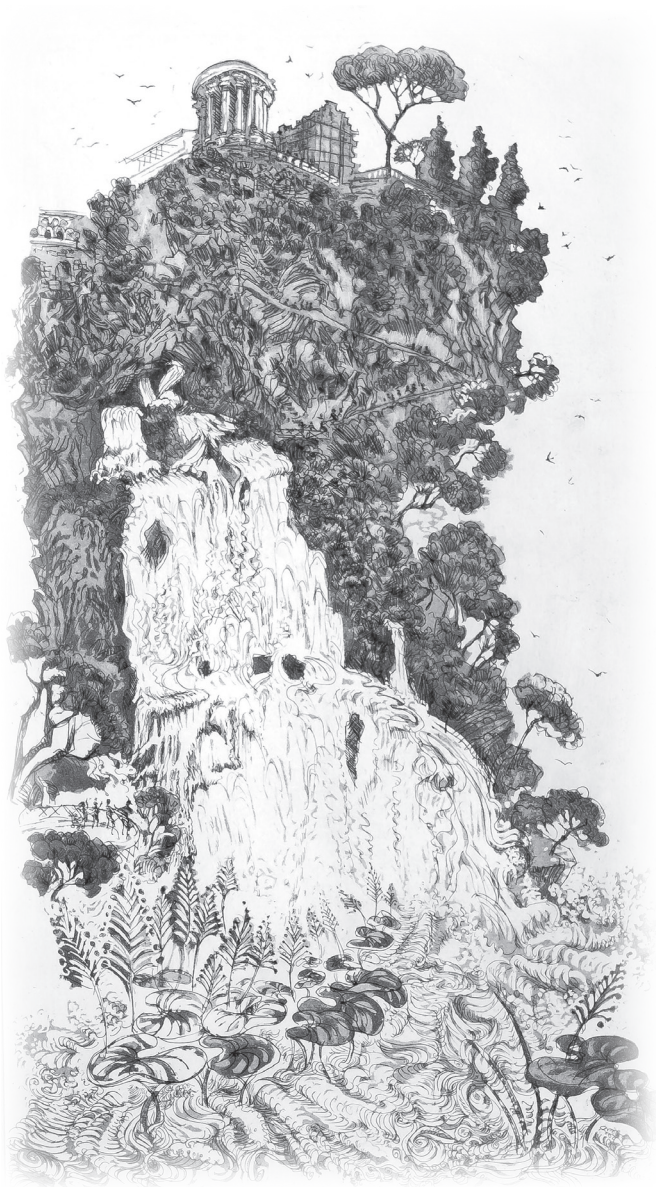
In questa epoca di raccolte normative viene, dunque, a porsi in primo piano il problema della classificazione della società. L'accusa di magia non integra solamente una fattispecie criminosa, ma

³⁰ Marie-Laurence HAACK, *Les haruspices dans le monde romain*, Paris 2003 (Scripta Antiqua, 6).

³¹ *Cod. Theod.* 9, 16, 4.

concorre a definire quello che in termini moderni viene definito “reato di opinione”, il cui obiettivo principale è mantenere l’ordine precostituito, ad ogni costo.

Non desta alcuno stupore, tracciate simili linee interpretative, come lo stesso titolo *De maleficis et mathematicis et ceteribus similibus* attesti la sovrapposizione di realtà originariamente distinte, e a loro volta gli imperatori cristiani non potranno che essere intransigenti nei confronti delle pratiche divinatorie e in particolare dell’aruspicina: il giudizio di condanna per chi interroga gli astri sul futuro, pubblico o privato, è ormai inappellabile e non prevede eccezioni.



Una inedita Madonnella in Via Paolina

ALBERTO MANODORI SAGREDO

In Via Paolina n. 30, poco distante dalla splendida Basilica di Santa Maria Maggiore, in una nicchia già ospitante un'immagine mariana, da tempo immemore scomparsa, è stata collocata una nuova Madonnella, in terracotta invetriata, allo scopo di sostituire quella perduta. Questa Madonnella, dalle forme semplici ma ben curate, di stile neoquattrocentesco, è probabilmente riferibile ad analoghe produzioni che erano presenti a Roma negli anni Dieci-Trenta, sull'esempio delle Madonne a rilievo opera dello scultore Alceo Dossena (1878-1937). La nostra Madonnella era stata acquistata dallo scrivente negli anni Ottanta da un piccolo antiquario e sistemata accanto al caminetto di una sua casa a Palombara Sabina. Lasciata questa casa all'avvento del nuovo millennio si pensò di porre la Madonnella in Via Paolina sulla facciata della casa ove abitava un grande amico, Don Maurizio Ventura, sacerdote di rara amicizia e virtù cristiane, che ora molti rimpiangono per la precoce e improvvisa perdita. Don Maurizio fu ben felice di accogliere il bassorilievo mariano sulla fronte dell'antica palazzina, prossima a quello che fu il primo studio di Gian Lorenzo Bernini e, in quattro e quattro otto, un valente operaio provvide alla collocazione dell'immagine, riattivando anche la vecchia lampada votiva posta su un braccio metallico girevole. Oggi la Vergine, che amorosamente stringe a sé il Bambino Gesù, guarda la via e i suoi passanti e veglia, come sempre, abitando nel cuore dei romani.

P.S. Manodori e non Mondadori come in una nota alla targa mozartiana di Piazza Nicosia pubblicata su una *Strenna* degli anni Novanta.



«*Este p'elago trilussiano*».
Origini e diffusione delle
traduzioni in vita di Trilussa

CAROLINA MARCONI

*Alla memoria dell'adorato amico
Delfin Rodríguez Ruiz*

L'ironia di un poeta svela un retroscena fino a pochi giorni prima ignoto agli ambienti dialettali romani: la partenza di Trilussa per l'America Latina nel 1924, al seguito di un impresario, a fini di beneficenza; un evento che ha suscitato l'immediata invidia di amici e conoscenti. Pietro Belloni, prendendo a modello il sonetto di Belli *Er viaggiatore*, ci racconta che Trilussa, «che cià poco sonno», invece di andare a villeggiare ai Castelli è arrivato addirittura al «Nôvo Monno», ed ecco che la rabbia è grande e la conclusione inevitabile:

Intanto a Pascarella, stamattina,
dice che j'è arivato un telegramma:
– Alégro, ch'ho scoperto... l'Argentina!¹

Quello dei viaggi promozionali come stile di vita è un aspetto caratteristico di Trilussa, che fin dai primi anni del Novecento non disdegna gli inviti e il presenzialismo in nome della poesia e anche, perché no, della compagnia femminile. In un suo viaggio

¹ *Trilussa in America*, in «L'Amico Cerasa», 24 agosto 1924.

a Parigi nel 1904 non stupisce che l'estro per la traduzione di alcune sue poesie provenga proprio da una donna, seppur celata da uno pseudonimo maschile. La fiorentina Jean Dornis², animatrice di uno dei più frequentati salotti della Ville Lumière, che nel 1898 aveva pubblicato un volume di traduzioni di poeti italiani introdotto da Carducci e concluso da D'Annunzio (da lei considerato l'innovatore della poesia italiana all'alba del nuovo secolo)³, si lascia affascinare da Trilussa al quale promette la pubblicazione di alcune sue favole tradotte in francese. La notizia filtra in Italia tramite Ugo Ojetti⁴, anch'egli presente a Parigi in quei giorni di ottobre che vedono il poeta trionfare nel suo passatempo preferito: la declamazione delle sue poesie.

Sulle prime Ojetti ironizza sulla recensione pubblicata qualche giorno prima da Maurice Muret nel «Journal des débats politiques et littéraires»⁵, in cui si azzardava un Trilussa filosofo lettore di Schopenhauer al contrario di La Fontaine, imbevuto di Spinoza: nessun giornale italiano, obiettava Ojetti, aveva accusato Trilussa di tanta filosofia... In ogni caso, per farsi perdonare l'azzardo, Muret aveva giustificato il suo articolo (che propone la traduzione letterale di *Er porco* e *Core de tigre*), con queste parole premonitrici: «C'è sempre una certa audacia nel tradurre i versi. Quando si tratta di versi in dialetto, l'audacia diventa incoscienza».

In seguito, riguardo al lavoro della bella Dornis, adocchiato in anteprima, che va traducendo le favole «in prosa ritmica» mantenendo l'aspetto tipografico dei versi originari, Ojetti rileva che, scevre dai doppi sensi e dagli «scorci dialettali», le poesie tradotte

² Elena Goldschmidt-Franchetti (1864-1949).

³ J. DORNIS, *La Poésie italienne contemporaine*, Paris, 1898.

⁴ In «L'Illustrazione italiana», 18 ottobre 1904.

⁵ 14 ottobre 1904. Si veda su Muret la *Cronologia* a cura di L. FELICI in *Trilussa. Tutte le poesie*, a cura di C. COSTA, L. FELICI, Milano, 2004, pp. CII-CIII.

acquistano «un vigore di satira e una freschezza d'invenzione che nessun poeta francese ha più». In conclusione, racconta dopo averlo incontrato in riva alla Senna:

Jersera, dopo mezzora di chiacchiere, lasciandomi, mi disse senza scomporsi: – Allora a mezzanotte da *Aragno*, – e voleva dire da *Maxim*... Trilussa ha fatto bene a venire a Parigi e a lasciarsi tradurre in francese. – Me ne vado fra otto giorni perché non vorrei che anche all'albergatore venisse l'idea cortese di farmi tradurre... al confine, – ha concluso Trilussa.

Le dieci traduzioni di Jean Dornis⁶ apparvero in una rivista parigina due anni dopo, nel 1906. Introdotte da un breve discorso sulla favola trilussiana, che a parere dell'autrice sgorga dal recente *Er Serraglio*⁷, «véritable poème comique», ne propone una riduzione in prosa; seguono le traduzioni delle altre nove⁸. Interessante è l'accento iniziale all'adozione del tema della favola come necessità, quel genere al quale si era dedicato di recente anche Rudyard Kipling: mettere in scena gli animali per farli parlare come uomini (Dornis la chiama «license archaïque») ha come intento primario quello di farli esprimere nella lingua dell'istinto e delle loro abitudini: «nous sommes préparés à leur entendre dire ces choses et non d'autres». Delle sue favole, scrive che «elles sont, sans particularisme exagéré, sans date, largement humaines»⁹.

⁶ J. DORNIS, *Le fabuliste "romanesco" Trilussa*, in «La Revue (Ancienne "Revue des Revues")», 13, [1906], pp. 59-70.

⁷ Trittico pubblicato in volume, Roma 1923.

⁸ *Saint Dominique, C'est une femme, Sous les toits, Le porc, La cour du lion, La violette et le papillon, La marguerite, La guerre, La puce anarchiste*.

⁹ Del risvolto umano della poesia dialettale in romanesco si occuperà una tesi di dottorato per la Facoltà di Lettere dell'Università di Parigi: M. SORGE, *De Belli à Trilussa. La portée humaine de la poésie en dialecte romain*, Paris, 1939.

Ecco *La Guerra*, in quotidiano nel 1906, poi pubblicata in volume nel 1922:

La guerre

Juste au moment où un soldat partait pour la guerre
Son cheval lui dit sans ambages: «Moi, je n’y vais point!»
Et en même temps il jeta son homme par terre:
«Non! s’écriait-il, je n’y vais pas! Je me révolte
Contre le bourreau qui t’a mis la haine au cœur
Et te commande de massacrer tes frères
Au nom du Seigneur!
Moi, je suis une bête trop noble
Pour me prêter à ces infamies!
Si tu veux absolument aller à la guerre, eh bien, vas-y en automobile!
Et tu tueras bien plus de monde!».

La traduzione in rima del *Serraglio*, e per la precisione della prima parte intitolata *Er Comizzio*, Trilussa la ottiene a Roma, a cena dal conte lombardo Andrea Sola nel 1903: Eduardo Scarpetta presente al convito non si lascia sfuggire l’occasione di replicare in napoletano all’acclamata recitazione del poeta romano. La promessa, poi mantenuta, fu quella di pubblicare la sua versione, ciò che avvenne nel 1904 con un libretto¹⁰ introdotto da una dedica alla principessa di Gravina, anch’ella tra gli invitati¹¹. È interessante notare la soluzione adottata da Scarpetta per mantenere la rima nel quarto verso, che come si può notare perde la connotazione di ingiuria nella trasposizione in napoletano. Potrebbe trattarsi di un

¹⁰ *‘O comizzio (di Trilussa). Traduzione di Eduardo Scarpetta*, Roma, 1904.

¹¹ La principessa Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, amante di Gabriele d’Annunzio, ne ebbe la figlia Renata una decina d’anni prima. La cronaca dell’avvenimento è narrata da Ettore VEO in «Strenna dei Romanisti», 1941, pp. 75-78.

intervento di censura? Non si deve dimenticare la destinazione ‘di eccellenza’ del libretto.

[...]«Fra l’anti cose, int’o cartiello ha miso
Che na vota sbramaje nu dumatore.
Nun’o credite affatto, nonsignore.
Addò? – Chi? Quanno mai! – A chi aggio acciso?
Ve ‘mbroglija, ‘o dice apposta pe ‘ngannare
Pe vennere bigliette e fa denare»[...].

[...]«Fra l’antre cose ha scritto ner programma
Che un giorno ho divorato un domatore!
No, nun è vero affatto! È un impostore!
Lo possino ammazzallo in braccio a mamma!
È ‘na reclame che se fa ‘sto micco
Pe’ venne più bijietti e fasse ricco»[...].

Su invito della Società Dante Alighieri (fondata nel 1889) che promuoveva letture e conferenze per la diffusione della cultura italiana nel mondo, si reca diverse volte in molte regioni italiane. Il Friuli sembra una meta molto amata, come testimoniano le testate giornalistiche locali¹² ed è più che probabile che durante un evento svoltosi a fine secolo Trilussa abbia conosciuto Pietro Bonini (Palmanova 1844 – Udine 1905), singolare figura di patriota e letterato, autore di versi in dialetto che ebbero una buona risonanza in una terra che vedeva fino a quel momento incontrastato il “dominio” di Pietro Zorutti (morto nel 1867). Bonini, che già nel 1898 nel suo *Versi friulani* aveva dato prova di ottime traduzioni in friulano di poeti quali Leopardi, Carducci, Belli, Longfellow e soprattutto si era misurato con tre canti della *Divina Commedia*¹³, due anni dopo,

¹² «La patria del Friuli», «Pagine friulane», «Giornale di Udine» ecc.

¹³ Pubblicati nel mensile «Pagine friulane» nel 1896. Sono i canti dedicati a Francesca da Rimini, a Sapia Salvani e a Piccarda Donati.



1. Il trio dialettale in una cartolina del Fondo Livio Jannattoni (Istituto Nazionale di Studi Romani).

nel dare alle stampe il secondo volume di versi¹⁴ aggiunge Trilussa alla lista dei beniamini: troviamo così due sue eleganti versioni: *Cûr di tigre* e *La mosche e il mestri di mùsiche*, corredate da sintetici glossari a piè di pagina, si discostano dagli originali per via della disposizione delle rime, che giocoforza cambiano a seconda della parola trasposta da un dialetto all'altro.

A Bologna Trilussa si esibisce il 31 marzo 1903 al teatro del Corso con una recita di beneficenza in favore dell'Asilo-giardino. Insieme a lui due amici fraterni: il veronese Berto Barbarani e il bolognese Alfredo Testoni, coi quali condividerà anni di letture e di viaggi spensierati. Una cartolina ricorda che i tre si erano già esibiti nel 1901 nella sala del Liceo musicale in una serata curata dalla Dante Alighieri. In una lettera del 1928 da Verona, Barbarani

¹⁴ P. BONINI, *Nuovi versi friulani con giudizi sull'autore e appunti polemici*, Udine, 1900.

comunica a Trilussa che è in preparazione, presso un teatro torinese, una serie di “conferenze speciali” alla presenza della Sarfatti, dell’aviatore Ferrarin e molte altre personalità. Le sue parole sollecitano l’amico romano a unirsi a lui nella bramata prospettiva di un compenso:

Le condizioni saranno buone. Ad ogni modo se tu vuoi dirmi in confidenza, quanto credi opportuno ti offrano, dimmelo che io lo comunicherò in pari confidenza al nostro buon amico [Balsamo] Crivelli, sai, quello che ci combinò quella magnifica serata all’Alfieri, Pro Cultura, nel 1903. Fammi la carità di rispondere al più presto¹⁵.

Trilussa invia la sua risposta presso la bottiglieria Sterzi di Verona: «Rincasando trovo lettera, combina pure, felicissimo ritrovarmi teco». Di un suo viaggio a Verona nel 1921 resta traccia in una bella fotografia del Museo Barbarani che lo ritrae insieme al poeta e al pittore Angelo Dall’Oca Bianca con l’Arena sullo sfondo¹⁶. Sarà lo stesso Testoni a raccontare la nascita del rinomato «trio dialettale»¹⁷, che percorse tutta l’Italia in *tournées* spesso improbabili con rocamboleschi viaggi in treno e scene esilaranti col cambio di carrozza all’insegna del risparmio, scarso pubblico (però pagante), e il “tormentone” di Trilussa che a ogni viaggio narrava il soggetto dell’*Oca*, una sua commedia poi mai scritta¹⁸.

Le proposte di lettura di poesie, incentivate dalla promessa dei compensi, si moltiplicano per ogni dove e la sua fama lo precede. Il

¹⁵ Trascritta da Livio Jannattoni, nel Fondo omonimo, Istituto Nazionale di Studi Romani, 26 ottobre 1928.

¹⁶ Pubblicata nel sito internet in dialetto veronese «Larena domila».

¹⁷ A. TESTONI, *I tre rapsòdi*, in «La domenica del Corriere», a. XXXII, n. 13 (1930).

¹⁸ Sulle *tournées* dialettali, si veda G. TESIO, *La poesia ai margini. Novecento tra lingua e dialetti*, Novara, 2014.

26 febbraio 1910 il *Giornale di Udine* così commenta il suo nuovo ingresso in Friuli:

Trilussa fidanzato. Ha portato fortuna al poeta romanesco la venuta a Udine. I giornali annunciano il suo fidanzamento con la signorina americana che risponde al nome di Edith Clamsing. Un giornale della sera rilevando la lieta novella, dice che la fama di Trilussa è grande presso la gente anglosassone. Un'intervista inglese salutava testè in Trilussa il 'novello Esopo'. Un'altra rivista ha iniziato la pubblicazione di una serie di favole sue tradotte da Dora Prunetti ed il fascicolo di febbraio pubblicherà *Il rospo e la gallina* ed altri suoi racconti seguiranno mese per mese ad essere pubblicati.

Se del fidanzamento si può sorridere, con l'attribuzione al poeta di una compagna d'oltralpe (lui che, notoriamente, non brillava per la conoscenza delle lingue), di ben altro spessore appare la citazione della sua seconda traduttrice donna dei primi anni del secolo. Dora Santini Prunetti, traduttrice ufficiale dei libri di John Ruskin, che a inizio secolo poteva fregiarsi dell'onore di aver consegnato una copia del volume *Sesamo e gigli* (1907) a Sua Maestà la Regina Madre, molto attiva sulle riviste femminili dell'epoca coi suoi *reportages* dal mondo inglese, impegnata con le federazioni romane che incoraggiavano l'emancipazione e il voto alle donne¹⁹, trova il tempo per tradurre quattro favole di Trilussa. Le pubblica sulla rivista londinese «The novel magazine», nei numeri di febbraio e aprile 1910 (*Two fables, Trilussa, translated from the italian; Two little fables, Trilussa*). Una rivista nata nel 1905, definibile come la prima "all-fiction British pulp magazine": tra le sue pagine, qualche anno più tardi, troveranno spazio i primi racconti di Agatha Christie. Purtroppo oggi risulta introvabile, ma grazie alla testimo-

¹⁹ Si veda il suo ritratto in «La donna italiana: rivista mensile di lettere, scienze, arti e movimento sociale femminile», (1933), p. 282.

nianza de «La vita letteraria», che negli stessi giorni riprende ampliandolo il comunicato stampa del giornale friulano, sappiamo che la seconda traduzione di febbraio è quella del *Leone riconoscente*.

Non v'è alcun dubbio che l'evento più aggregante per gli studiosi, i cultori e i poeti d'ogni parte d'Italia sia stato il *Primo Congresso della Poesia Dialettale* (Milano, 19-21 aprile 1925). Promosso dalla Famiglia Meneghina prese vita dal desiderio di interrogarsi sullo “stato dell'arte” dei dialetti e del folk-lore, come veniva definito all'epoca. Le cronache dei quotidiani narrano le fasi del convegno, che ebbe poi seguito negli anni successivi in diverse città d'Italia. Agli oratori (Giuseppe Lombardo Radice, Eugenio Levi, Luigi Sorrento e altri) si alternarono le letture poetiche, suddivise tra nord, centro e sud nelle tre giornate. Non mancò la visita al monumento di Carlo Porta con deposizione di una corona «al Principe dei poeti dialettali». Alla prima serata “polidialettale” parteciparono Barbarani, Zorzut, Nino Costa, Testoni, Angelo Canossi, Delio Tessa (che recitò tre poesie di Porta)²⁰.

Il bresciano Canossi²¹, che dedicherà alcune poesie del suo canzoniere proprio a Barbarani e a Testoni, nella terza edizione della sua *Melodia* (Brescia 1930), in *Congedo* (1944) e in *Poesie disperse*²² raccoglie 19 traduzioni di Trilussa. La “brescianizzazione” del poeta romano, per la quale Canossi si avvale di ‘imitazioni’ che reinventano in parte l'ambientazione, è svolta rigorosamente in rima, secondo un programma che alterna soggetti di genere *divertissement* a quelli più impegnati come i sonetti dedicati alla guerra o alla politica. Da instancabile cantore della patria il suo impegno in tal senso è molto simile a quello di Bonini. Trilussa è nelle sue

²⁰ Una cronaca è sul «Corriere della Sera», 21 aprile 1925.

²¹ Brescia 1862-1943.

²² In gran parte pubblicate in *Per Angelo Canossi*, a cura di P. GIBELLINI e L. MAZZOLI, Brescia, 1996. Si veda, per l'ordinamento delle edizioni canossiane, il volume a cura di E. MAIOLINI, *Angelo Canossi. Melodia, Congedo e le altre poesie in dialetto bresciano*, Bornato, 2012.

corde e lo interpreta con grande personalità e con espedienti di notevole finezza. *La duchessa* (1922) non gli piace: la degrada a *Contèsa*: la vecchia, che ricorda i bei tempi passati e oggi sgrana il rosario «per affogasse le malinconie / tra le pallette de l'avemma-rie», pensa agli antichi amori:

La Contèsa

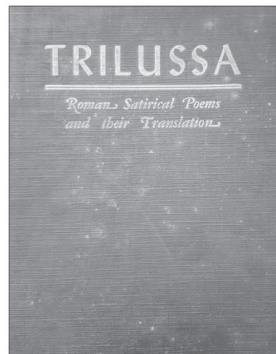
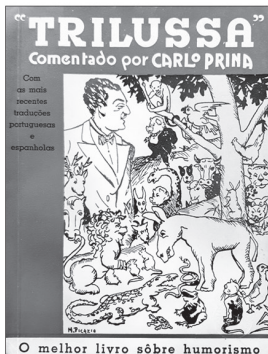
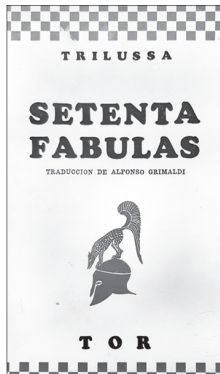
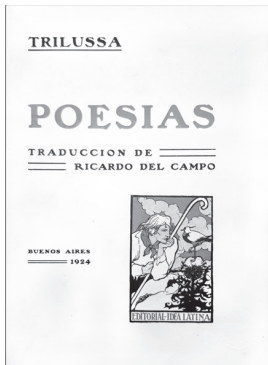
[...] «Chè ghabe miga dè vidil amò»
la pènsa. Ma la ghà'n balengamènt
dè có dè paralitica, 'l moimènt
precis dè quant chè sè vòl dì dè nò...
Èl par chè 'l Ciél el la castighe adès
dèl tórt d'hidit dè sé'n pó tròp dè spès [...].

Il 20 novembre 1922 Giuseppe Prezzolini, che in seguito si trasferirà negli Stati Uniti per insegnare presso la Columbia University, in qualità di corrispondente dell'agenzia «The Foreign Press service» di New York scrive a Trilussa:

Caro Trilussa, lei sa certamente che un certo sig. G. Como di New York [la] va traducendo in lingua inglese. Ora la mia agenzia, che si occupa della salvaguardia dei diritti d'autore, si è messa d'accordo col sig. Como perché le sia ceduto il diritto di collocare alle migliori condizioni possibili le traduzioni dei suoi lavori²³.

Non è dato sapere se Trilussa fosse al corrente di questa faccenda, né se ebbe un seguito. Del capitano Como, che risiedeva a Shepard (Alberta), sappiamo grazie a Internet che fu un ufficiale della Marina: «Nel Canada è un araldo della battaglia d'italianità che si combatte con l'idea, col cuore, con le più elette espressioni della coltura, ed anche col sacrificio, quando – nella gara con gli

²³ La lettera è citata in *Cronologia*, a cura di L. FELICI, in *Trilussa. Tutte le poesie*, cit., p. CXII.



2. Le copertine di alcuni libri con le traduzioni di Trilussa.

stranieri – il sentirsi ed il manifestarsi italiano può non costituire ragione di soverchia simpatia». Questo profilo appare sul mensile newyorchese «Il Carroccio»²⁴, che come molti altri giornali in quel periodo divulgava la cultura italiana presso gli emigranti, affamati di poesia e di quanto consentiva un contatto con la patria lontana. Fu così che il *Trilussa in English* di Como apparve sulle pagine del «Carroccio» e non solo: fra il 1922 e il 1923 le sue (almeno) sette traduzioni, per quel poco che è possibile ricostruire grazie alla presenza online di un buon numero di giornali e riviste americane, allietarono i lettori del «Calgary Daily Herald» tra febbraio e marzo 1922 e del «World Fiction. Today's Best Stories in the World» del gennaio 1923²⁵.

A Tiger's Heart

A tiger of the Nouma Hava Show
Was looking at a fascinating lady
Emerging from the crowd, close to her cage.
“Should I meet her in the thick of the woods”,
She avowed to the lion. “I would never
Do any harm to her. She is so beautiful!”[...].

Una diretta conseguenza dell'importante Congresso milanese del 1925 fu il primo libro italiano interamente dedicato alle traduzioni di Trilussa: autrice ancora una volta una donna, la contessa Zaira Arnoldi Daelli, spettatrice delle letture milanesi, che in una elegante “edizione propria” propone una serie di “imitazioni”: *Trilussa meneghino*²⁶. Il libro (insieme al Trilussa “castellano” del

²⁴ «Il Carroccio» 1922, agosto, n. 2, p. 209.

²⁵ I titoli che ho reperito sono i seguenti: *Water, Fire and Honor; The Man and the Snake; The Jester; A Tiger's Heart; The monarchical Ass and the Republican donkey; The auto and the donkey; The Parrot.*

²⁶ *Trilussa meneghino*, Milano, 1926.

1924) rappresenta una sorta di spartiacque fra il poeta tradotto in modo sporadico o antologico e quello sistematizzato in volume: da questo momento in poi Trilussa collezionerà un “tesoretto” di libri che raccoglierà gelosamente nella sua casa-studio, oggi conservati presso la biblioteca dell’Istituto Nazionale di Studi Romani. Chi scrive ha potuto consultarli e studiarne la provenienza, la composizione, le dediche, portando alla luce una vasta attività transoceanica di omaggi entusiastici nei suoi confronti che certamente non si esaurì con la sua morte: al contrario, dal 1950 ad oggi Trilussa è stato tradotto in tutte le lingue del mondo.

La prefazione del *Trilussa meneghino* si deve al poeta Corradino Cima, che con un divertente sonetto in dialetto introduce le 42 favole e i 32 sonetti tradotti dalla Arnoldi:

Con tanti poetta che fann vèrs de lira,
che se mett de per lor sull candilee,
che maltratta el dialett mattina e sira
pien de sproposit, senza coo né pee,

tradù on Trilussa in lengua Meneghina
senza stroppiall, come farissen questi,
l’è abilitaa d’una crapetta fina.

Le fonti dell’autrice sono i libretti stampati dal 1908 in poi; grazie al dialetto milanese, meno ostico del friulano o del bresciano, riesce a mantenere intatta la maggior parte delle rime, ma si diverte a ricontestualizzare i luoghi. Così l’«Avressi da vedé come combatte / ne le trincee d’Aragno» dell’*Eroe al caffè* diventa «T’avesset de vedè che abilitaa, / in di trincèj del Biffi!»; oppure in *Doppo l’elezioni*, in cui «Nun c’era un muro senza un manifesto, / Roma s’era vestita d’Arlecchino», troviamo «I mur eren fodraa de manifest, / Milan l’era vestida de Arlecchin», e così via. Zaira conclude con questi versi la sua “fatica”: «L’unich parer che mi ve podi

dà / Adess che avii leggiuu e che sii anmò fresch, / L'è de indolzi la bocca e damm a trà / Col lêg anmò Trilussa in Romanesch».

Al viaggio in America del 1924 attiene la traduzione in “idioma castellano” di cui parlavo: al suo arrivo a Buenos Aires in maggio Trilussa è letteralmente investito da inviti a pranzi e cene, richieste di lettura di poesie, decine di persone che vogliono incontrare l’«insigne fabulista italiano» che percorse il Sudamerica per quattro mesi. Incontra subito il poeta Ricardo del Campo, al quale mancava soltanto l’autorizzazione scritta per poter pubblicare il suo libro, già pronto, uscito a luglio²⁷: in quei giorni i giornali argentini pullulano di poesie tradotte da Del Campo²⁸. La lettera di autorizzazione, firmata da Trilussa al Majestic Hotel di Buenos Aires, poi trascritta nel libro, incensa il traduttore:

Ver traducidas mis poesias a otra lengua ha sido siempre, por cierto, una bella caricia para mi amor propio. Y especialmente, desde luego, cuando se trata – es el caso – de una lengua tan dulce como la española y de un traductor como Ricardo del Campo, poeta exquisito y talentoso escritor.

Una breve ma intensa epigrafe poetica introduce il libro: «La bandera argentina, / blanca y celeste al par, / es la luz matutina / que une el cielo y el mar. Trilussa». In 106 pagine trovano spazio 20 favole, 8 sonetti e 7 storie, selezionati «desde la nota intensamente dramática hasta la aguda sátira espiritual», come spiega Del Campo nella sua appassionata prefazione.

Come espressamente dichiarato, la base per le traduzioni sono i libri, ma in alcuni casi, analizzando le varianti, abbiamo la certezza che il traduttore abbia letto in precedenza un giornale italiano as-

²⁷ R. DEL CAMPO, *Trilussa. Poesias. Traducción de Ricardo del Campo. Única versión castellana*, Buenos Aires, 1924.

²⁸ Gli articoli, pervenuti a Trilussa con l’«Eco della Stampa», sono conservati nel Fondo Livio Jannattoni.

similandone in anticipo la differente versione (*L'ingegno*, 1922):

El talento

Al Gato dijo el Àguila: – ¡Soy célebre!
Con el nombre y la fama que ya ostento,
rìome yo del mundo, pues los hombres
admiradores son de mi talento.

Y contestóle el Gato: – No lo dudo.
Pero yo que frecuento la cocina,
te aseguro que el Hombre admira al Àguila
mas prefiere, en el fondo, la Gallina.

Nei primi anni Trenta, con una prefazione intitolata *Traduttore, traditore*, Alfonso Grimaldi²⁹ giustifica il suo lavoro; da subito viene specificato che ha avuto il consenso speciale dell'autore, che gli ha suggerito anche il titolo: non sono soltanto favole, ma poesie tratte da diverse raccolte. Le sue parole, che spiegano come svolgere il compito del traduttore, sono universalmente valide:

El criterio empleado en esta obra ha consistido en huir de los extremos igualmente condenables: la versión casi leteral y la versión libérrima en que el traductor sojuzga al autor, lo amolda a su conveniencia, le enmienda la plana, lo diluye o lo cercena. La forma adoptata en esta versión se ajusta casi invariablemente al original, donde abundan la silva y el soneto...

Grimaldi conclude il libro con una pagina a effetto: «Una poesía romanesca del traductor: *Er Re e er ministro*». Composta interamente da parole usate in diverse poesie da Trilussa, provoca un'esclamazione di meraviglia nel lettore.

²⁹ A. GRIMALDI, *Setenta fabulas*, Buenos Aires, s.d.

Rio de Janeiro e São Paulo, due delle destinazioni raggiunte dal poeta durante il viaggio del 1924, produrranno fino agli anni Quaranta alcune delle più belle edizioni del Trilussa tradotto. Arricchite da illustrazioni, fotografie, commenti ragionati, raffinati disegni, testimoniano la trionfante notorietà raggiunta in America Latina. Apre le danze il poeta, drammaturgo, giornalista e storico Luiz Edmundo (Rio de Janeiro, 1878-1961) – che nel 1944 sarebbe entrato a far parte della prestigiosa Accademia brasiliana di Lettere – con una deliziosa edizione di 27 favole tradotte in portoghese³⁰: il futuro «ultimo immortale», onorificenza concessa agli ammessi presso il palazzo chiamato *Petit Trianon*, sistema Trilussa in copertina e sul frontespizio con due eleganti caricature tracciate a penna. Come scriverà in seguito il direttore Viriato Correia nel riceverlo all'Accademia, «da Trilussa riceve solo l'idea delle favole; Luís Edmundo mette il suo marchio su tutto: ha trasformato Trilussa in Luís Edmundo»³¹. Forse proprio per evitare rimostranze dal poeta, presentandosi a lui lo fece spacciandosi per un suo amico, ed ebbe così il privilegio di essere ricevuto a Roma dal suo idolo³².

Ma è con il letterato, critico, musicista, poeta Carlo Prina che l'opera di Trilussa ottiene lo *status* di esegesi poetica a tutto tondo: dapprima, nel 1939, con un libretto³³ che raccoglie le traduzioni di otto poeti sudamericani in lingua portoghese e spagnola; strutturato come un discorso critico con specifici temi e senza soluzione di continuità, al quale vengono collegate le traduzioni a comporre un intenso dialogo col lettore, nasce col desiderio di dar voce alla po-

³⁰ L. EDMUNDO, *De algumas fábulas de Trilussa*, Rio de Janeiro, 1927.

³¹ <https://www.academia.org.br/academicos/luis-edmundo/discorso-de-rececao>.

³² L. EDMUNDO, *Meu encontro com Trilussa*, in «Correio da Manhã», 1953, 8 e 22 febbraio

³³ C. PRINA, *Trilussa comentado por Carlo Prina. A Personalidade e as Obras de Trilussa*, São Paulo, 1939.



Carlo Prina



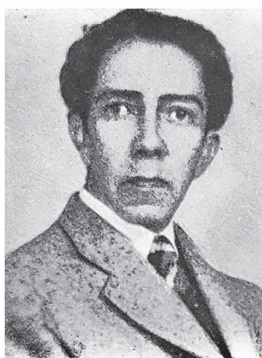
Luis Edmundo



Octacilio Gomes



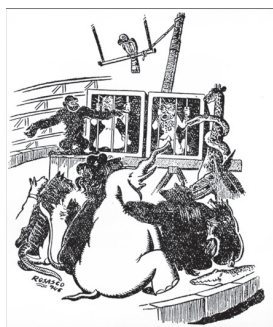
Paulo Duarte



Belmonte



Rosasco



3. Alcuni traduttori e illustratori sudamericani, due disegni nel libro di Carlo Prina e un ritratto di Trilussa.

polarità che da molti anni sta caratterizzando il «vate romanesco» in America Latina. In seguito, nel 1945, Prina pubblica un libro molto più impegnativo: in 260 pagine, con la stessa struttura del precedente, trovano spazio le traduzioni e testi critici di grande spessore³⁴. Il suo intento è riunire in unico volume le versioni sue e dei suoi ormai dodici “apostoli”³⁵, il tutto accompagnato dalle fotografie dei traduttori, dei tre disegnatori che si avvicendano a illustrare magnificamente le poesie (Belmonte, Voltolino e Rosasco), del curatore, e alcuni disegni di Trilussa. Il libro contiene anche le traduzioni di due poesie di Berto Barbarani, di Nino Costa e Ada Negri firmate da Prina, poi di Lorenzo Stecchetti (pseudonimo di Olindo Guerrini) e Luciano Folgore da altri. La dedica al poeta romano parla chiaro: «Al portentoso Trilussa che io procuro popolarizzare in tutto il Sud America, offro questi miei nuovi commenti e paralleli che spiegano il suo genio a quanti non posseggono sufficiente fantasia per penetrarlo a fondo». In un’altra copia che ho reperito in vendita online, Prina si rivolge a un commediografo con la definizione che ho scelto per il titolo del mio testo: «À viva inteligencia do ilustre Luis Iglesias dedico este pélagο trilussiano», a dimostrazione della vastità dell’interesse suscitato da Trilussa.

Uno dei traduttori preferiti di Prina, il politico, poeta, avvocato, biografo, giornalista, professore universitario Paulo Duarte (São Paulo, 1899-1984), che nel 1928 aveva pubblicato il suo *Versos de Trilussa*, così delicatamente e musicalmente interpreta, fra le tante altre del libro, *La strada mia* (1935):

Minha estrada

A estrada é longa, mas está pouco;

³⁴ ID, *Trilussa e o Brasil*, São Paulo, 1945.

³⁵ Luis Edmundo, Octacilio Gomes, Paulo Duarte, Bastos Tigre, Tolentino Miraglia, Victor Caruso, Manoel do Carmo, Breno Di Grado, Agostinho Solimene, Bandecchi Brasil, Francisco Di Luca.

Sei bem para onde vou, não tenho pressa.
O coração tranquilo, e, na cabeça,
A paz de um sábio que se finge louco.
Se acaso um pensamento mau desfila,
Com um bom trago, peço ajuda ao vinho.
Cantando, sigo após o meu caminho.
O destino na mochila...

Prina e Duarte non soltanto divulgarono Trilussa attraverso libri e conferenze, ma prestarono la voce alle poesie impresse sui dischi della Victor negli anni Trenta: si conoscono gli estremi delle registrazioni, benché se ne sia perduto l'audio³⁶.

Del “tesoretto” collezionato da Trilussa fanno poi parte i libri del rumeno Mihnea Vantu (1935), del francese Louis Chazai (1949), dell'italo-brasiliano Lisindo Coppoli (1949), ognuno con le sue dediche al favoloso “fabulista”, ma la versione più amata dal poeta è senza dubbio quella in inglese dell'archeologo newyorchese Grant Showerman, datata 1945: del suo libro³⁷, giunto in Italia in seguito a un viaggio fortunoso, mi sono occupata recentemente³⁸. Pubblicato dieci anni dopo la morte dell'autore perché ripreso e curato dalla dottoressa Dorothy May Schullian, risultò talmente gradito a Trilussa da essere scambiato per una serie di 19 suoi magnifici disegni. Due lettere conservate all'interno della copia nell'Istituto di Studi Romani dimostrano che il poeta tentò di ottenere un'edizione delle sue poesie in Inghilterra presentando il libro come esempio, ma

³⁶ <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/102160/Trilussa>.

³⁷ G. SHOWERMAN, *Trilussa. Roman satirical poems and their translation*, New York, 1945.

³⁸ C. MARCONI, *Trilussa disegnatore: un intreccio di letteratura, medicina e archeologia fra Italia e Stati Uniti*, in «Letteratura e dialetti», 15 (2022), pp. 25-34.

l'editore Hamilton declinò la richiesta, con la scusa che le vendite non avrebbero avuto successo³⁹.

Della lingua “standard”, l'inglese, utilizzata da Showerman, ha modo di scrivere, oggi, il traduttore Laurence Hooper, indicando nelle sue versioni in dialetto *cockney* (tradizionalmente parlato dalla working-class londinese) una migliore aderenza col dialetto romanesco: reperibili in rete⁴⁰, i suoi saggi testimoniano l'attenzione di quella esigua schiera di specialisti e traduttori⁴¹ che in tempi moderni si sono presi la briga di studiare il linguaggio universale delle traduzioni, in alcuni casi autentici capolavori, delle opere del poeta Trilussa.

³⁹ Lettera intestata «Hamish Hamilton LTD», Londra 20 febbraio 1947, inviata al conte Ghino Roberti, ambasciatore, e una lettera manoscritta di Roberti a Trilussa col risultato negativo della sua “indagine” presso l'editore inglese.

⁴⁰ L. HOOPER, *Dialectal dialectics: Translating Trilussa*, in «The Italianist», 25 (2005), 2, pp. 280-306.

⁴¹ Segnalo, tra gli altri, il lavoro di L. BONAFFINI, *Translating Dialect Literature*, in «World Literature Today», 71 (1997), n. 2, pp. 279-288, e il libro del traduttore AROLÀ, *Trilussa, Aesop of Rome: Roman, poet, satirist, fabulist, and the man behind the mask*, s.l. 2021.

La Roma innevata di Giovanni Paolo Panini nel 1730

VALENTINA NICOLUCCI



1. Giovanni Paolo PANINI, *Veduta di Roma innevata*. Roma, Fondazione Sorgente Group.

L'Urbe innevata è un evento da sempre considerato eccezionale che ancora oggi suscita emozione nel vedere i monumenti antichi e gli edifici imbiancati. Un accadimento straordinario grazie al clima mite della capitale, che ha provocato stupore anche negli autori antichi e nei pittori, che ci hanno lasciato memoria di queste rare circostanze nei secoli passati. Abbiamo la prima testimonianza nel lontano 400 a.C. grazie agli scritti di Dionigi di Alicarnasso che

ci racconta del congelamento del Tevere e della città imbiancata, quando ancora le abitazioni erano in legno e molte mandrie e greggi morirono per il freddo. Molto rare sono le testimonianze pittoriche, come il dipinto di André Giroux, *Santa Trinità dei Monti imbiancata* del 1825 e ancora quello di Ettore Roesler Franz, *Isola Tiberina imbiancata* del 1890, ma il più antico dipinto con questo soggetto è proprio l'opera di Giovanni Paolo Panini, *Veduta di Roma innevata*, della Fondazione Sorgente Group. Esso raffigura la nevicata avvenuta nel 1730, mostrando le case e le dimore vicino alla chiesa di Santa Maria di Loreto e alla Colonna Traiana.

Giovanni Paolo Panini, artista piacentino attivo nella prima metà del Settecento, esegue questo dipinto raffigurando un luogo molto circoscritto della città come se lo ammirasse in diretta colto da stupore. È come una foto istantanea che magicamente ci riporta indietro nel tempo mostrandoci la gioia dei cittadini che escono per ammirare il nuovo paesaggio imbiancato e che giocano a palle di neve: un momento di allegra vivacità e di spontanea quotidianità fermate per sempre in questa tela.

Il dipinto risulta essere, come altri presenti nella Collezione della Fondazione, una testimonianza della Roma della metà del '700, conservando e facendoci conoscere sia gli aspetti architettonici e urbanistici, sia le storie e le vicende di suoi cittadini. Subito si rimane colpiti dai monumenti che ancora oggi possiamo riconoscere: in lontananza il maestoso Colosseo, che se pur distante troneggia al centro del dipinto, con alle spalle i monti laziali innevati, accanto la basilica di Massenzio e si intravede anche il campanile della chiesa di Santa Francesca Romana. Sulla sinistra del Colosseo è individuabile la torre medievale dei Margani, più nota però come "Torre dei Borgia", poiché ebbe diversi proprietari: i Montanari, i Cesarini, i Borgia ed infine i Margani, di cui rimane lo stemma. Riconoscibile è la sua forma a base quadrata, costruita in laterizi nel XII secolo e nel XV fu coronata dai beccatelli in travertino ben individuabili nel dipinto, mentre ancora è assente la cella campanaria aggiunta

dopo che il palazzetto fu trasformato in convento e la torre divenne il campanile della vicina San Francesco di Paola, così come possiamo vederlo ancora oggi. Proseguendo con lo sguardo è facilmente riconoscibile l'altra importante torre medievale dei Milizia.



2. Giovanni Paolo PANINI, *Veduta di Roma innevata*, dettaglio. Roma, Fondazione Sorgente Group.

Il dipinto ci mostra in primo piano la cupola della chiesa di Santa Maria di Loreto, formata da due calotte molto distanti tra loro, realizzate da Giacomo del Duca, allievo di Michelangelo intorno al 1580, sormontate da una lanterna dalla struttura molto elaborata, soprannominata per questo dal Milizia la “gabbia dei grilli”, infine, accanto s’innalza il campanile dalle linee prebarocche. Nel dipinto è percepibile l’ammirazione che doveva suscitare la grande cupola per la sua grandezza in un contesto urbano circostante caratterizzato da una notevole densità abitativa. Alle spalle si scorge la parte terminale della colonna Traiana e la statua bronzea di San Pietro collocata sull’alto fusto sotto il papato di Sisto V nel 1587 ad opera di Domenico Fontana.

Molti dipinti del vedutismo settecentesco possono apparire generici a volte con prospettive falsate, ma Panini ci offre nella sua opera in esame una panoramica sui tetti di Roma con estrema precisione aiutandoci a ricostruire la fase di urbanizzazione della città nella prima metà del Settecento, tra cui la presenza del quartiere Alessandrino, poi sventrato agli inizi del XX secolo per la realizzazione di piazza Venezia e dell’Altare della Patria. Tra gli edifici

scomparsi vi è anche il protagonista del dipinto di Panini, ossia l'Ospedale del Pio Sodalizio dei Fornari¹, la cui istituzione insieme alla Confraternita ha origini nel Cinquecento, quando sotto il papato di Alessandro VI, venne acquistata un'area dove sorgeva una chiesa con un'antica immagine della Madonna di Loreto e fu Giulio II ad approvare lo statuto e la costituzione della Confraternita dei Fornari.

Il 13 agosto 1564 papa Pio IV con motu proprio conferma e approva l'istituzione dell'Ospedale della Confraternita di S. Maria di Loreto per assistere i fornai poveri e malati residenti in Roma e fuori. Esso sorse alle spalle della chiesa di S. Maria di Loreto, vicino, quindi, all'imponente Colonna Traiana e vicino alla celebre casa di Michelangelo Buonarroti in via Macel De' Corvi. Il 20 dicembre 1634 Urbano VIII confermò i privilegi dell'Università dei Fornari di Roma. Vi sono poi alcuni documenti che testimoniano lasciti testamentari, spese occorrenti al mantenimento della chiesa e dell'Ospedale e tra questi benefattori compaiono nomi di numerosi cardinali: Card. Alderano Cybo (1690), Card. Annibale Albani, protettore della chiesa e ospedale di S. Maria di Loreto dei Fornari di Roma alla colonna Traiana (17 febbraio 1740). Fu ordinata da Pio VI, con decreto dell'11 gennaio 1783, una visita alla chiesa, all'ospedale e alla confraternita dell'Università dei Fornari Italiani di Roma, in S. Maria di Loreto e, infine, celebre rimane la visita di papa Benedetto XIII all'ospedale, distribuendo agli infermi abbondanti elemosine.

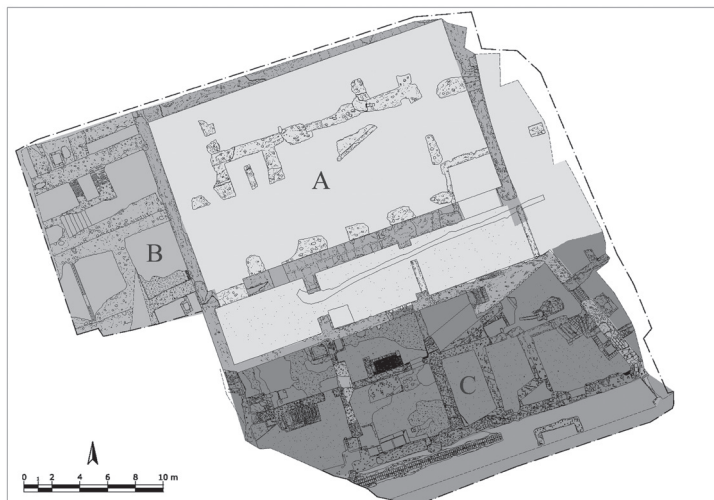
Purtroppo, nel 1871 per la realizzazione di Piazza Venezia gran parte del quartiere Alessandrino e gli edifici della Confraternita dei Fornari con l'Ospedale gravitanti su via del Foro furono espropriate e demolite.

Grazie alle indagini archeologiche condotte per la progettazione della linea C della metropolitana tra il 2008 ed il 2010 nell'area di piazza della Madonna di Loreto, è stato possibile mettere in luce le testimonianze materiali di quanto conservatosi dell'assetto urbanistico precedente l'edificazione di Piazza Venezia ed è stata data

¹ Nel testo si è preferito usare la denominazione antica 'Fornari' rispetto alla più moderna 'Fornai'.

un'attenzione particolare proprio all'area riguardante l'Ospedale dei Fornari raffigurato nel dipinto in esame².

Di estremo interesse è il rinvenimento di strutture afferenti ai distinti nuclei edilizi (vedi fig.3) identificabili nell'Ospedale dei Fornari (A), nel Palazzo Parracciani Nepoti (B) e nelle botteghe aperte su via Macel de Corvi (C).

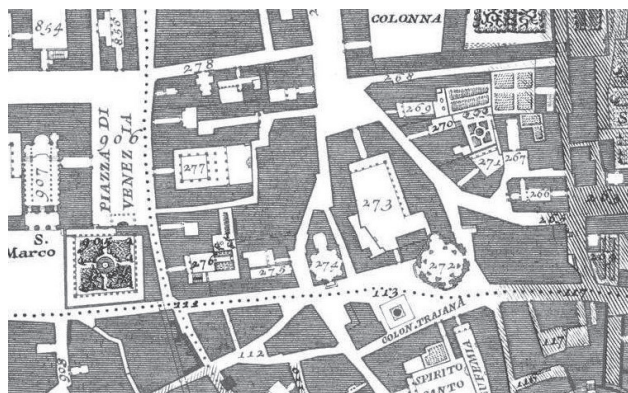


3. Roma, Piazza della Madonna di Loreto. Planimetria dei nuclei edilizi dell'Ospedale dei Fornari (area A), con le murature degli *auditoria* di età adrianea, del Palazzo Parracciani Nepoti (B) e delle botteghe di via Macel de Corvi (C). (da A. Averini 2013)

Grazie agli scavi condotti è stato possibile appurare come questa sistemazione risenta, in taluni casi, di condizionamenti imposti dall'orientamento dei sottostanti e ben più antichi edifici romani.

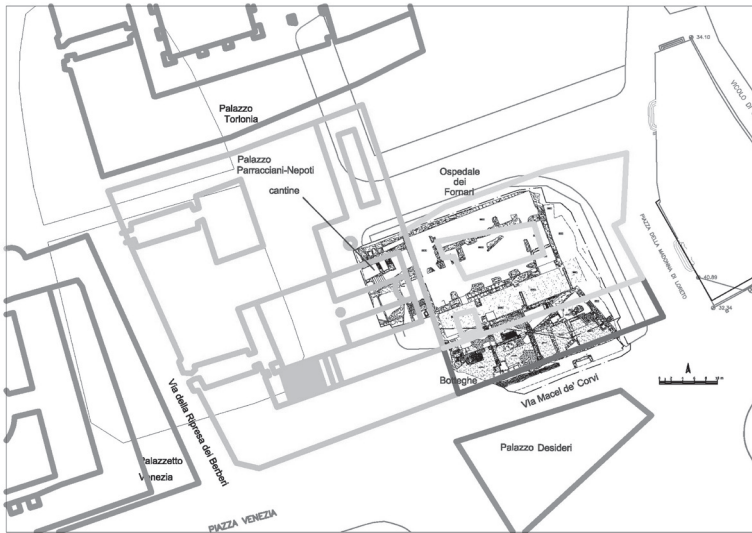
² Un'ampia disamina delle risultanze archeologiche è contenuta *L'Athenaeum di Adriano: storia di un edificio dalla sua fondazione al XVII secolo*, (Atti del Convegno, Roma, Palazzo Massimo, 22 settembre 2011), a cura di Roberto EGIDI e Mirella Serlorenzi, in «Bollettino di Archeologia», 4 (2023). nn. 2-3-4, 2013, pp. 1-218.

Ciò è particolarmente evidente proprio rispetto allo sviluppo dell’Ospedale dei Fornari, dove è possibile apprezzare la perfetta coincidenza, o sarebbe forse più corretto parlare di sovrapposizione, tra le pareti perimetrali di esso e le murature di età adrianea (II sec. d.C.) che venivano a delimitare l’aula centrale del più ampio complesso di *auditoria* disposto a coronamento dell’area a nord/ovest della Colonna Traiana³. Il quadro archeologico trova piena rispondenza sia con la pianta di Giovan Battista Nolli del 1748 (fig. 4) sia con una planimetria ottocentesca dell’Ospedale dei Fornari da cui si evince come lo spazio dell’aula adrianea sia stato occupato dal cortile, mentre il corridoio retrostante sia stato destinato ad ospitare i vani cantinati (fig. 5).



4. Giovan Battista Nolli, *Pianta di Roma nel 1748*. Sono indicati dall’autore gli edifici n.272, Chiesa e Confraternita del Nome di Maria; n.273, Palazzo Bonelli; n.274 Ch. Si S.M. di Loreto dell’Università de’ Fornari Italiani; n.275. Spedale dell’università sud.a; n.276, Palaz. Parracini; n.277 Palaz. Bolognetti.

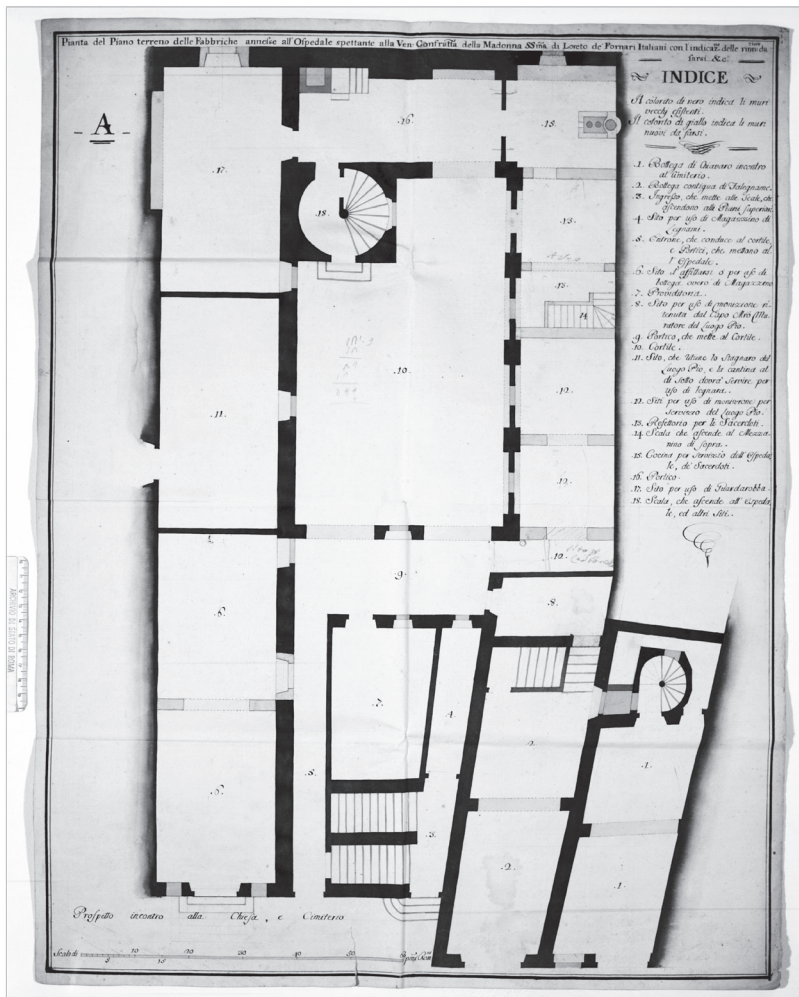
³ Per un’attribuzione delle aule al complesso dell’Athenaeum *L’Athenaeum di Adriano ...*, cit., pp. 3-16. Una lettura diversa è invece offerta da Leandro CUCINOTTA, *L’insula sotto il Palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia in piazza Venezia a Roma*, in «Bulettno Comunale», 2012, n. 113, p. 146; R. REA, *Gli auditoria pubblici nel mondo romano*, in *La biblioteca infinita. I luoghi del sapere nel mondo antico*, a cura di R. REA e Roberto MENEGHINI, Milano 2014, pp. 145-147.



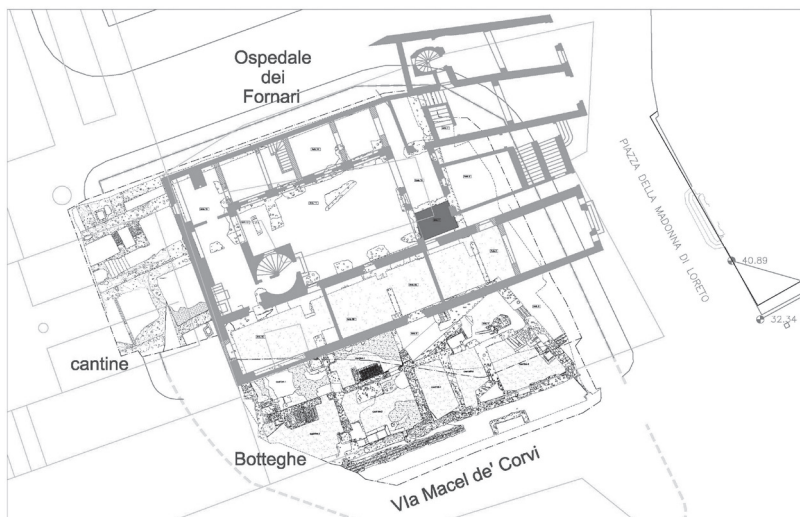
5. Rielaborazione della pianta di Giovan Battista Nolli con indicazione dei principali nuclei edilizi rinvenuti negli scavi Metro C (da A. Averini 2013)

Per ciò che attiene, infine, aspetti di cultura materiale, di estremo interesse è stato il rinvenimento di numerosi materiali ceramici all'interno di un pozzo nero ubicato all'estremità nord/orientale del cortile (ambiente evidenziato, fig. 7)⁴. Si tratta di un contesto cronologicamente inquadrabile nel tardo Cinquecento, riconducibile, quindi, alle fasi iniziali dell'Ospedale, composto da vasellame fornito in dotazione ai pazienti qui ricoverati. Tra i materiali sono chiaramente riconoscibili tre nuclei distinti: oggetti costitutivi il corredo personale (boccali, bicchieri o calici in vetro, ciotole e piatti), bottiglie in ceramica per la somministrazione di medicinali e pitoli), materiali di uso comunitario ed il servito da cucina (fig. 8).

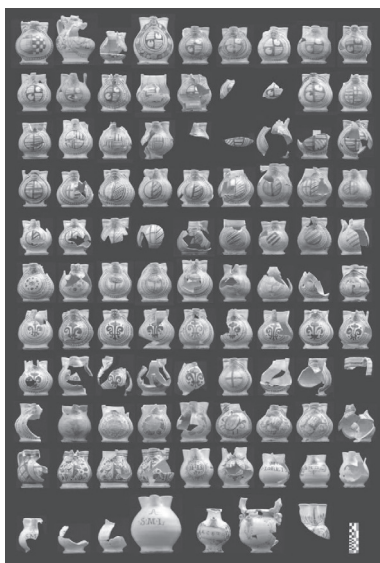
⁴ Il contesto ceramico è stato analizzato da Ilaria DE LUCA – Marco RICCI, *Le ceramiche dell'Ospedale dei Fornari*, in *L'Athenaeum di Adriano...*, cit., pp. 163-191.



6. Planimetria dell'Ospedale dei Fornari (Archivio del Pio Sodalizio dei Fornari)



7. Planimetria delle strutture dell’Ospedale dei Fornari e ubicazione del pozzo nero evidenziato (da De Luca, Ricci 2013).



8. Boccali e brocche rinvenuti nel riempimento del pozzo nero nell’Ospedale dei Fornari (da De Luca, Ricci 2013).

Quindi, in base alla ricostruzione archeologica e topografica è possibile e di notevole interesse ipotizzare che il pittore Panini fosse affacciato da una finestra dell'adiacente palazzo Parracciani-Nepoti demolito con l'altro palazzo contiguo Bolognetti-Torlonia, quest'ultimo considerato uno dei più belli di Roma per le importanti opere d'arte presenti, tra cui affreschi di Podesti e il gruppo scultoreo di Canova, Ercole e Lica. I due palazzi lasciarono il posto all'imponente Palazzo delle Assicurazioni Generali tra il 1906 e il 1911, che risulta di molto arretrato rispetto alla loro planimetria.

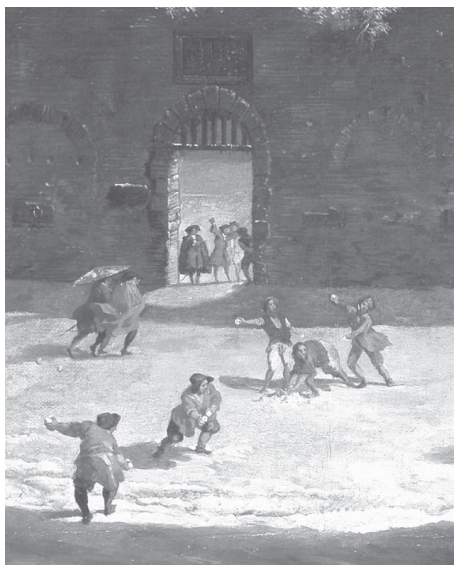


9. Roma, vista del quartiere alessandrino verso la metà del XIX secolo, prima delle demolizioni dove poi sorse l'Altare della Patria, Via dei Fori Imperiali e piazza Venezia.

Bisogna immaginare il pittore nella ricca dimora della famiglia nobile, che colto dalla sorpresa della nevicata, inizia a dipingere quel meraviglioso paesaggio per fermare sulla sua tela l'eccezionalità del momento. Se pur meno preciso che in altri, meno attento al dettaglio quasi calligrafico di altri suoi dipinti, nell'esemplare

della Fondazione si conserva la genialità, la capacità prospettica e il modo di far entrare lo spettatore nel dipinto e nella vita dei personaggi raffigurati.

Intorno agli anni Venti, Panini inizia una produzione di dipinti con capricci architettonici animati spesso da figurine di fondo a gruppi di tre o quattro⁵. In questi anni si evidenziano anche alcune caratteristiche e alcuni pregi del Panini che rispecchiano i suoi molteplici interessi, come la capacità nelle sue vedute di raccontare delle storie attraverso la gestualità dei personaggi raffigurati, riuscendo a gestire bene anche tele di grandi dimensioni. Basti osservare i magnifici dipinti con vedute reali di *Piazza del popolo* e *Piazza Navona*, in cui è evidente l'insegnamento del Vanvitelli nell'affrontare senza problemi prospettive complesse tra personaggi, paesaggi



10. Giovanni Paolo PANINI, *Veduta di Roma innevata*, dettaglio. Roma, Fondazione Sorgente Group.

⁵ F. ARISI, *Giovanni Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Piacenza 1961, pp.68 - 95

e monumenti. L'originalità di Panini in questi dipinti è non solo nel punto di vista prospettico angolato diversamente rispetto a Vanvitelli, ma nel saper cogliere la quotidianità di un giorno feriale con la presenza del mercato in Piazza Navona con tutti i suoi dettagli che ci avvicinano ad un'umanità vera e sincera, lontana dai fasti dei palazzi, la stessa che coinvolgerà verso la metà del Settecento Locatelli e altri pittori.

In molti suoi dipinti si sommano l'abilità del paesista, del prospettico e del disegnatore di "figurine", partecipi della scena e non semplice riempitivo. La scelta dei personaggi presenti è sempre studiata e ragionata in base al soggetto raffigurato e alla committenza, senza incorrere in forzature. Così nelle pitture del Castello di Rivoli, dove la committenza è il cardinale Juvarra per conto del Re di Sardegna, l'ambientazione e i personaggi sono immersi in un'atmosfera rarefatta e nobile, ma riconoscibile rimane il gusto nel racconto affidato alle diverse gestualità dei personaggi che con curiosità l'osservatore è spinto a guardare con attenzione.

Rimasto vedovo nel 1722, si risposò nel 1724 con Caterina Gosset, matrimonio che gli permetterà di entrare nelle grazie del cardinale di Polignac e di avvicinarsi come membro nell'Accademia di Francia. Inoltre, in quegli anni e a seguire Panini aumentò notevolmente i rapporti e le frequentazioni con le ricche famiglie nobiliari con una notevole richiesta di incarichi.

Fu impegnato ad affrescare la volta della biblioteca dei Cistercensi nel convento di Santa Croce in Gerusalemme con il dipinto *Trionfo della Croce* e le sale del palazzo del Cardinale Giulio Alberoni in via del Tritone, edificio che sarà espropriato nel 1911 per l'allargamento dell'arteria cittadina e il dipinto del salone sarà trasferito in Palazzo Madama in Senato nel 1928 creando la "sala Panini", dove oggi si riuniscono il Consiglio di Presidenza e i Presidenti dei gruppi parlamentari.

Il Cardinale Melchior de Polignac gli commissionò la tela con *Preparativi dei grandi fuochi d'artificio e della decorazione per*



11. Giovanni Paolo PANINI, *Veduta di Roma innevata*, dettaglio. Roma, Fondazione Sorgente Group.

la festa data in piazza Navona a Roma il 30 novembre 1729, oggi conservato al Louvre, per ricordare gli allestimenti realizzati per celebrare la nascita del delfino francese, progettati da Pier Leone Ghezzi. Per lo stesso committente, Giovanni Paolo Panini esegue *Il cardinale di Polignac che visita la basilica di S. Pietro*, che inaugura un filone molto caro all'artista e rappresentativo di un altro genere fortunato e molto apprezzato dai viaggiatori del Grand tour, dove compaiono viaggiatori raffigurati tra rovine e maestosi monumenti romani.

Il 26 luglio del 1732 Panini entrò a far parte a pieni voti favorevoli nell'Accademia di Francia e a Palazzo Mancini, sede francese dal 1737, come già faceva nell'Accademia di Luca, iniziò ad insegnare prospettiva.

Nel 1733, Clemente XII gli commissiona la veduta *Piazza del Quirinale* e dieci anni dopo, su incarico di papa Benedetto XIV, eseguirà *Piazza Santa Maria Maggiore*, entrambi custoditi oggi al Quirinale. La grandiosità scenografica del pittore piacentino trova riscontro nel sovraccarico di particolari decorativi, in una sorta di *horror vacui* maestoso e ordinato, in cui si attribuisce una fondamentale importanza a dipinti, monumenti e oggetti citati con sapienza ed eleganza, in onore della pratica del *grand tour*.

Sono questi anni importanti per il pittore di intensa attività e di importanti conoscenze che faranno crescere la sua fama e la sua arte e il dipinto della Fondazione Sorgente Group ne è un ulteriore esempio contribuendo anche ad una sempre ricca e infinita conoscenza delle trasformazioni dell'Urbe.

Dell'Arco *versus* Trilussa ovvero una polemica ad andamento “carsico”

FRANCO ONORATI

Il rapporto tra dell'Arco e Trilussa, e cioè fra i due più grandi poeti romaneschi del Novecento, non è stato del tutto pacifico: lo si può desumere da una serie di elementi che sembrano andare nella direzione di un sostanziale complesso che il più giovane poeta ha nutrito nei confronti dell'altro: Trilussa è nato nel 1871, dell'Arco nel 1905, una differenza anagrafica di non poco conto, soprattutto se inserita nella biografia dei due artisti. Bastino, in questo primo approccio, pochi dati: da una parte Trilussa, che dal clamoroso successo di *Stelle de Roma*, prima pubblicate sul *Rugantino* fra il 1887 e il 1889, poi raccolte in un volumetto stampato nel 1889, non sarà più abbandonato dalla fama, che lo accompagna si può dire per tutta la prima metà del Novecento, fama sostenuta dalla eccezionale fortuna editoriale, che permane inalterata anche nel nostro secolo. Questo successo, cui hanno concorso le sue *tournées* in Italia e all'estero e l'ammirata, amichevole vicinanza dei circoli romanistici, non ha trovato un favorevole riscontro nella critica. Dall'altra parte dell'Arco, i cui lunghi “anni di galera” – per evocare una nota frase di Verdi – durano oltre vent'anni, dall'esordio con il suo primo sonetto comparso su *L'Amico Cerasa* nel 1923 fino al 1946, anno in cui con il rifiuto di tutta la sua cospicua precedente produzione, muore artisticamente Mario Fagiolo e nasce Mario dell'Arco. Ma sul suo versante, mentre eccezionale è il successo critico che lo ha accompagnato fin dall'esordio mantenendosi costante lungo tutto il



1. Un ritratto di Dell'arco disegnato dal pittore e romanista Eugenio Dragutescu (Iasi, Romania, 1914 – Roma, 1993).

suo percorso creativo, sono mancate sia popolarità e fortuna editoriale: sì che le traiettorie dei due artisti da questo punto di vista si presentano sghembe.

Questo primo raffronto fra i due artisti consente di pervenire ad una prima conclusione. Nel caso di Trilussa siamo di fronte ad un percorso creativo senza scosse, così lineare che ha fatto dire a Vittorio Sereni (1913-1983) quanto segue: «Trilussa è un poeta senza storia [...] una linea di sviluppo non è riscontrabile dal tempo delle *Favole romanesche* a oggi. Diciamo che non è reperibile nel linguaggio, che non ci sono tracce di travaglio espressivo né crisi di rinnovamento.»¹ Del tutto diverso il caso di dell'Arco: la cui vicenda artistica è contrassegnata da una profonda discontinuità, perché c'è un "prima" in cui il giovane poeta resta ancorato ai modi più corrivi della tradizione romane-

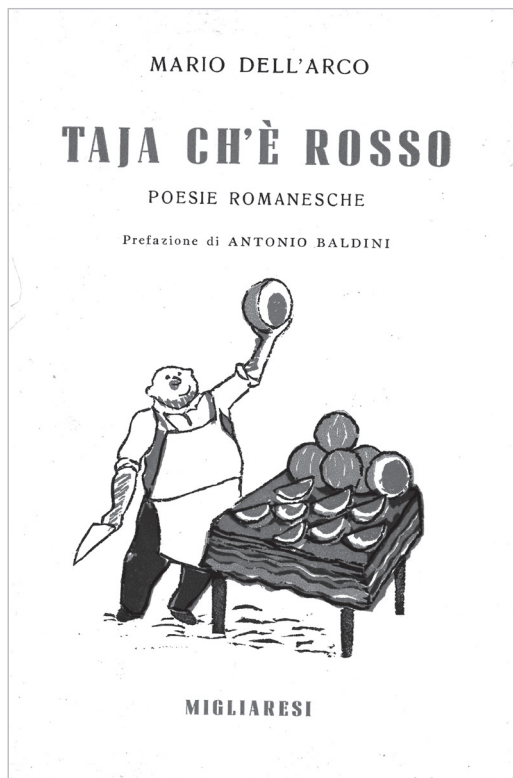
¹ L'attribuzione al poeta Sereni dell'affermazione è reperibile in rete, nella rubrica Wikipedia, *ad vocem*.

sca e un “dopo” in cui, affrancatosi da quella tradizione, nasce, come ha scritto Pasolini, l’innovatore della poesia romanesca. Non solo, ma se c’è un tema che non ammette smentite è quello della grande varietà di temi che contraddistingue il percorso poetico dell’archiano: il che ha fatto dire a Pasolini: «dall’impressionismo divertito, si passa al paesaggio metafisico in accezione allegra e da questo si arriva al nucleo dei versi dedicati al figlio morto, nei quali, pur partendo da un’inquietante situazione così pervasa dall’affetto e dal pudore con cui evoca la morte del bimbo, si trovano momenti semplicemente toccati dalla grazia.»² E si noti che quelle osservazioni furono vergate prima della pubblicazione della raccolta delle *Ottave* (1948) che avrebbero rivelato agli estimatori del Poeta una nuova tavolozza, la capacità cioè di misurarsi col respiro lungo delle ottave, una struttura poetica che presuppone la dilatazione di quella durata che in precedenza dell’Arco aveva affidato alla brevità.

Una seconda riflessione riguarda il differente riflesso che ha avuto nell’uno e nell’altro la rispettiva contemporaneità; in Trilussa sono molto frequenti i riferimenti alle vicende storiche e di costume del suo tempo: dalla satira politica alle leggi razziali, dai bombardamenti alle parate del regime, la sua poesia si è nutrita della attualità con una costanza che ne ha fatto il testimone per eccellenza della sua epoca. In dell’Arco invece c’è un profondo distacco da vicende e personaggi a lui coevi, con un ritorno, per così dire, alla poesia “pura”. Annotazione che risale a Gianfranco Contini, l’autorevole esegeta del primo dell’Arco, quello cioè della prima raccolta *Taja ch’è rosso* (1946); nel ringraziarlo dell’invio di quel libretto l’illustre critico così gli scriveva nel dicembre 1946: «Caro Signor dell’Arco, io sono un fanatico della bella poesia dialettale, e perciò Lei ha lusingato, mandandomi il suo libretto, i miei gusti più

² Pier Paolo PASOLINI, *Un dialettale senza dialetto*, in: «Il Mattino del popolo», 8 gennaio 1948.

segreti. Tanto più che oggi mi par chiara una tendenza della poesia dialettale alla lirica, diciamo così, “pura” e al (ripeto le virgolette) “canto”. [...] Anche la Sua è una poesia che canta ottimamente in persona e per conto dell’autore, senza più bisogno dell’oggettivato e interposto personaggio del grande Belli e del piccolo Pascarella.»³



2. La copertina di *Taja ch'è rosso*, la prima raccolta poetica di Dell'Arco, pubblicata nel 1946 con la prefazione di Antonio Baldini.

³ Mario DELL'ARCO, *Tutte le poesie romanesche 1946-1995*, Roma, Gangemi, 2005, p.375.

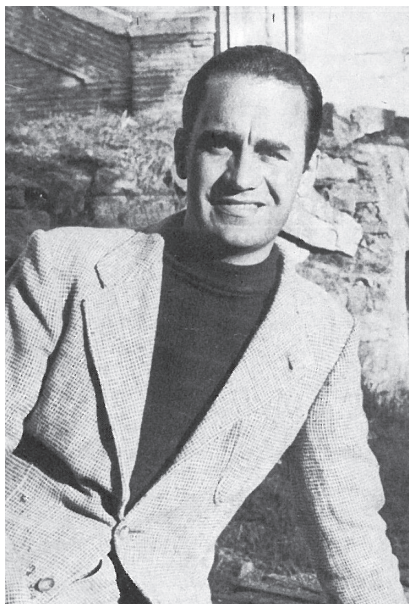
Quanto poi al rapporto dei due poeti con Roma, qui la differenza fra di essi si fa notevole: se si va infatti ad esaminare la geografia poetica di Trilussa si può verificare la prevalenza di luoghi prevalentemente privati, entro le cui pareti prendono vita i suoi versi; si può citare la camera da letto evocata in *Soffitto*, o quella ove è ambientata l'escursione onirica di *Er Nano Ormè*, lo *Spirito Folletto*. Degradata a luogo di meretricio è la *Camera ammobjjata*, dove «quann'ero giovane aspettai/ la bella donna che nun viddi mai.»

La loggetta da cui guarda le stelle cadenti d'agosto in *Stella cadente* gli offre lo spunto per riandare a una passeggiata al Pincio, che però resta come anonimo punto d'osservazione, senza che gli sia dedicato un verso. Quanto ai luoghi esterni preferisce di solito il tinello, la tipica osteria dei Castelli Romani ove può centellinare il suo *Vino bono*, quel vino che ritorna come una costante, a partire dalla poesia che apre la raccolta *Acqua e vino* e del quale per sua ammissione fa un uso troppo frequente. E' solo grazie ad alcune favole che si esce da quegli asfittici ambienti per ritrovarci in mezzo alla natura; sarà il pantano ove, tra “li sassi e le piante” sono nascoste le ranocchie de *La serenata de le Ranocchie*; sarà il giardino pieno di azalee di *Sogno*, oppure la foresta del *Re Leone previdente* e di *Senso de proporzione*; sarà ancora la foresta vergine nella quale il filosofo si rifugia ne *La fine der filosofo*. Ma pantano, giardino, foresta sono soltanto fondali statici, scenografie inanimate nel cui spessore il poeta non entra. Si vuol rilevare, in definitiva, la totale assenza di Roma, che pure avrebbe potuto fornire al poeta un'ampia messe di scenari; tutto al contrario di dell'Arco, che alla sua città ha dedicato centinaia di versi, se non addirittura alcune delle sue raccolte, come *Roma 18 poesie*, *Arciroma* o *Roma Romae*: una Roma sbarazzina, che grazie allo spirito divertito del poeta, riscattata dalla sua monumentalità, acquista un brio, una vivacità, una mobilità che la anima come un diorama vibrante di vita propria.

Così sommariamente delineate le differenze fra i due poeti, proviamo a ricostruire il rapporto personale fra di loro, un rapporto ove le ombre prevalgono sulle luci. Delle prime non mancano infatti tracce evidenti nella serie di rivistine cui dell'Arco ha dato vita nell'arco di tempo che copre la seconda metà degli anni Quaranta, con periodici di vario titolo e formato: *Poesia romanesca* (1945-1947), *Er Ghinardo* (7 aprile-7 dicembre 1948) e le prime annate di *Orazio*, rivista che è vissuta dal 1949 al 1958. Sfogliando le annate di quei fogli, ci imbattiamo in molteplici segni di una malcelata insofferenza verso l'imperante Trilussa, segni che in qualche modo anticipano la "resa dei conti" consegnata al libello *Lunga vita di Trilussa*. E' nella seconda serie di *Poesia romanesca* pubblicata nel 1946 per cinque fascicoli, che troviamo le prime avvisaglie di una



3. La foto ritrae Dell'Arco assieme a Baldini: la prefazione del grande scrittore, anche lui romanista, segna l'inizio della fortuna critica del poeta romano.



4. Una foto giovanile di Dell'Arco, allora trentenne.

polemica destinata a durare per qualche tempo. “Osare” una presa di distanza da quello che era considerato il “Vate” della poesia dialettale fu un atto di coraggio che va riconosciuto a dell'Arco: sono per il momento colpi di fioretto, s'intende, come di chi si emancipa dal “grande vecchio” allora felicemente imperante. La prima punzecchiatura è a p.13 del decimo fascicolo: il redattore prende spunto dall'intervenuta pubblicazione sulla rivista *Cantachiaro* di una vecchia poesia di Trilussa *Er coco der re*, alla quale il curatore aveva premesso un cappello nel quale, in lode del poeta, affermava che: «la fede repubblicana del più illustre dei poeti romaneschi contemporanei è di data assai più antica di quella di molti repubblicani dell'ultima ora».

Dell'Arco replica con una citazione di segno opposto: in un opuscolo pubblicato nel 1927 (*Le favole fasciste*), nel quale figura-

va la stessa poesia, il prefatore scriveva che: «le satire servivano a stabilire l'atteggiamento spirituale di fronte alle cose della vita del nostro Trilussa, di cui lo spirito, la fede e l'ammirazione affettuosa e devota pel Duce a nessuno sono ignote.»

La noterella è chiusa con frasi ambivalenti («Destino dei grandi uomini e soprattutto di quelli che raccontano favole. Ma in fondo Trilussa se ne frega e della repubblica e della monarchia, come se ne fregò a suo tempo del fascismo. Apposta è arrivato all'età sua, fresco fresco, e senza il minimo disturbo di fegato») di cui è evidente l'ironia: sembrano assolutorie, ma in verità rincarano la dose. Come minimo, tocca a Trilussa l'accusa di plateale menefreghismo, se non di qualunquismo.

Immane, nel fascicolo successivo, la reazione di Trilussa, ma – si noti – non in prima persona: attraverso suoi mandatarî fa pervenire a dell'Arco le proprie rimostranze; le pagine 15 e 16 dell'ultimo fascicolo di *Poesia romanesca* danno infatti notizia che «Trilussa s'è ingrugnato moltissimo per il corsivo *Destino dei grandi uomini* pubblicato nel fascicolo precedente di "Poesia romanesca" e ci ha fatto minacciare tuoni e fulmini da qualcuno dei suoi lecca zampe.»

La nota redazionale così prosegue, in bilico tra ironico ossequio al Vate e reiterate punzecchiature: «Gli diamo atto, e per i lettori intelligenti non ce n'era bisogno, che la poesia *Er coco der re* come le altre pubblicate in *Favole fasciste* (Roma, Istituto Editoriale Giovanile, 1927) sono datate anteriormente all'anno 1922, e come oggi *Cantachiaro* lo ritiene repubblicano, così Asvero Gravelli nel 1927 lo ritenne fascista ante lettera.»

In altra parte della stessa pagina un'ulteriore frecciata. Su iniziativa di un lettore viene segnalata una recente poesia di Trilussa pubblicata su *El Tor*: il corsivo attribuisce all'anonimo lettore la proposta di sottolineare «le mende, oltre al tono retorico e a una certa allegria attribuita all'Italia e che gli sembra fuori posto.» Nel riscontrare tale indicazione, dell'Arco così replica: «Il nostro let-

tore non conosce Trilussa, e neanche i suoi furori bellici: meglio stuzzicare un alveare. Contentiamoci di dir male di Pascarella e di Belli, se è possibile: quelli almeno stanno agli altri calzoni.» Sembrerebbero, e non sono, schermaglie locali: in verità dell'Arco sta maturando un'orgogliosa consapevolezza del suo valore : egli ha già raggiunto la certezza che non è quella corriva, cantabile, d'una piacevolezza di primo acchito, raggiunta con il mezzo d'un dialetto deromanizzato, la strada da percorrere per ridare dignità al dialetto sull'esempio di Belli. Coerenti con la sue riflessioni critiche sono del resto le prove che egli ha dato proprio in quegli anni in sede creativa: *Taja ch'è rosso* è del 1946, *La stella de carta* dell'anno successivo. Questo processo, che ripeto è insieme critico e creativo, non poteva non accompagnarsi ad un distinguo nei confronti di Trilussa: ciò che dovette sembrare imperdonabile atto di superbia nella cerchia dei poeti romaneschi nonché nei circoli romanisti.



5. L'annullo postale emesso nel centenario della nascita di Dell'Arco.

Un'altra avvisaglia si coglie nella terza serie di *Poesia romanesca*, che diventa semplicemente *Romanesca*. Qui dell'Arco ricorre addirittura ad alcune perentorie dichiarazioni programmatiche: nell'articolo di fondo (novembre 1946) egli si rivolge direttamente al lettore, certamente conscio «della necessità di non far morire questa nostra poesia, già tanto immiserita e avvilita sull'attuale giornalucolo pseudo-romanesco.» La pubblicazione – si legge ancora nell'editoriale del fascicolo – si ripromette d'essere una rassegna di poesia per «contribuire a completare per quanto possibile i quadri della poesia romanesca» a proposito della quale egli si affretta a precisare, con un altro significativo distinguo rispetto a Trilussa, quanto segue: «Niente di trascendentale in questa, si badi bene: quando si tolga di peso tutto il Belli e il Pascarella giovanile (quella del *Morto di campagna* per intenderci) e il Trilussa meno preoccupato di secondare il gusto del pubblico, arte poca o niente. Meglio, una ripetizione grammofonica di motivi lisi e stralisi, un decadere del metro classico (il sonetto) e un adagiarsi nel banale, nello scurrile, nell'umorismo a buon mercato.»

Un altro episodio significativo della *querelle* che scorre un po' sotto traccia tra i due poeti avviene nello stesso 1946 ed è rilevante perché, stando almeno alla testimonianza dei protagonisti, porta alla luce un intervento di Trilussa contro dell'Arco. Questi i fatti: a Sanremo, su iniziativa del C.I.R.T., viene bandito il Primo concorso di Poesia Dialettale; viene nominata una giuria di 13 letterati, poeti e dialettologi, alla cui presidenza viene chiamato Trilussa. Ma Trilussa non si sposta da Roma e incarica di rappresentarlo tale Sebastiano Di Massa che, pur non essendo romano né esperto di poesia romanesca, seleziona tra le 44 partecipanti le tre poesie da segnalare per il premio. I prescelti furono: Placido Scifoni con *Ar tempo der cucù*, Romolo Lombardi con *La fionna* e Armando Fefè con *Benedizione*.

Tra gli esclusi dalla terna finale, Muratori, Quacquarelli e lo stesso dell'Arco che aveva inviato la composizione *L'angioli*, inclusa poi con varianti nella raccolta *Taja ch'è rosso*, pubblicata nel dicembre di quell'anno presso Migliarini Editore in Roma, con prefazione di Antonio Baldini. Nessuna poesia romanesca è ammessa in finale: durissima la reazione di dell'Arco che in una *Nota al Premio Sanremo*, indirizzata ai "Tredici di Burletta" e pubblicata sul fascicolo n.13, novembre 1946, accusa la commissione giudicatrice di ignoranza e di faziosità, prendendo di mira soprattutto l'operato del Di Massa: «Abbiamo avuto un patrono moscio, forse, e napoletano per giunta a



6. Una rara foto di Trilussa.

rappresentare Trilussa, presidente onorario ma troppo sedentario per andare a prendere sia pure una boccata d'aria di Riviera.»

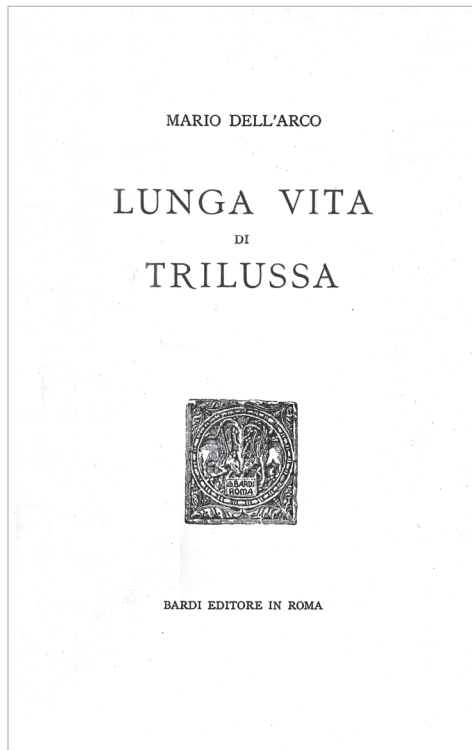
Ne nasce una rovente polemica, nella quale indubbiamente ha qualche parte la delusione personale di dell'Arco, vistosi escluso dalla terna selezionata; lo scontro prosegue nei due fascicoli successivi. Vi interviene un poeta del prestigio di E.A. Mario, componente della giuria in rappresentanza dell'area campana, ma tra accuse, chiarimenti e smentite la polemica non si placa, anzi dell'Arco sfodera tutta la sua *vis* battagliera, come in questo passo, dove ancora una volta tira in ballo Trilussa: «Trilussa intasca lo spillatico di presidente onorario del concorso e, sensibile all'incenso dei suoi chierici, invia il chierico magno Sebastiano Di Massa in viaggio-premio in Riviera. A dieci giorni dall'inizio dei lavori, la RAI trasmette la grossa notizia: Sebastiano Di Massa è stato nominato presidente effettivo della commissione giudicatrice del Premio Sanremo per la poesia dialettale, e il gioco è fatto.»

Intanto, quasi a voler restituire l'onore delle armi ai partecipanti, *Romanesca* pubblica una scelta delle poesie romanesche inviate al concorso: le tre segnalate, ed altre tre, recanti la firma dei poeti esclusi: *Prima messa* di Arturo Muratori, *Brinata* di Roberto Quacquarini e *L'angioli* di Mario dell'Arco,

L'ultima puntata della *querelle* compare sul fascicolo n.15, dicembre 1947 di *Romanesca*: la rivista pubblica integralmente una lunga lettera di E.A. Mario (pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta, l'autore di “canzoni-feuilleton” come *Vipera* e *Balocchi e profumi* o un monumento nazionale come *La canzone del Piave*) lettera nella quale finalmente viene fuori la verità: «Nel terzo giorno dei lavori della giuria, il Di Massa avvalendosi dei suoi poteri presidenziali, per “guadagnar tempo” (come eufemisticamente disse) escogitò il sistema (da me precedentemente scartato come suscettibile di brogli) di affidare al rappresentante regionale l'incarico di un primo spoglio, per sottoporre alla giuria le poesie che

egli ritenesse degne di premio. E, quando fu la sua vòlta, Di Massa profferì queste testuali parole: – Nulla di importante nelle poesie romanesche, ce ne sarebbe una premiabile, ma l'autore ha detto male di Trilussa. –»

E chi era, se non dell'Arco, "l'autore che ha detto male di Trilussa"? Con diplomatico *aplomb* dell'Arco così postilla la lettera di E.A.Mario: «dunque, per dichiarazione esplicita di E.A. Mario, un poeta romanesco degno di premio a Sanremo c'era. Questo ci basta. E non chiediamo neppure il suo nome. –E' un nemico di Trilussa:– afferma il Di Massa.–Non sapevamo che Trilussa avesse dei nemi-



7. La copertina del pamphlet *Lunga vita di Trilussa*, pubblicato nel 1951 a pochi mesi di distanza dalla morte del Poeta.

ci, e tanto meno tra i poeti romaneschi, i quali, chi più chi meno, gli sono tributari e lo stimano moltissimo.» Dove si nota, ancora una volta, la finezza di quell'inciso “chi più chi meno”.

Un esile strascico della polemica dell'Arco-Trilussa, nella quale, occorre ribadirlo ancora una volta, Trilussa non compare mai direttamente, ma sempre attraverso suoi fiduciari, si può cogliere nel secondo fascicolo (7 maggio 1948) della nuova rivista *Er Ghinardo* che, cessate le pubblicazioni di *Romanesca*, vivrà per sei fascicoli dall'aprile al dicembre 1948. In quel numero leggiamo che per festeggiare le nozze d'oro di Giulio Cesare Santini e di Trilussa con la poesia dialettale era stata promossa un'iniziativa che però non andò in porto per la difficoltà di mettere assieme i due “decani”; e qui dell'Arco non perse l'occasione per lanciare agli interessati una frecciata nel più puro stile...ghinardo:< le due mammolette de prato appena sbocciate> ringraziano, accettano, ma «er mese de maggio nu je pareva adatto, e manco giugno, peggio lujo o agosto, e allora tanto valeva riparlanne a ottobre.»

Fin qui le ombre; passando alle luci, vanno ricordati gli omaggi che dell'Arco rivolge a Trilussa quando era ancora in vita; nel fascicolo giugno 1950 di *Orazio*, si poteva leggere questo annuncio: «*Orazio* uscirà a settembre con un numero doppio dedicato completamente a Trilussa.» Vi figurano un'antologia trilussiana con una scelta di poesie che occupano ben sei pagine; oltre a un articolo dello stesso dell'Arco, molte sono in questo fascicolo le presenze autorevoli, da Baldini a Trompeo, da Bellonzi a Jannattoni per finire con Sciascia.

Neppure la scomparsa di Trilussa mitigò, a ben vedere, la “distanza critica” che dell'Arco professava nei suoi confronti. Per cui sembra obbedire a un dovere d'ufficio l'annuncio che compare nell'ultima pagina di *Orazio* nel gennaio 1951, ove sotto il titolo di *Lunga strada di Trilussa* si legge: «Il 21 dicembre 1950, alle ore 6, nel suo studio di Via Maria Adelaide, è morto Trilussa. Noi di

Orazio l'abbiamo avuto vicino, maestro impareggiabile, consigliere prezioso, amico fraterno; e all'unanime cordoglio uniamo anche il nostro.» Ove è assente un benché mino accenno al valore del poeta. Lo stesso *fil rouge* scorre tra le pagine del fascicolo monografico interamente dedicato a Trilussa che compare nel gennaio-marzo 1953. E a rileggerlo, quel fascicolo, ove compaiono tra le altre le firme di Luigi Huetter, Giovanni Orioli, Livio Jannattoni, Ettore Veo nonché dello stesso dell'Arco, sembra muoversi entro binari critici assai cauti: per cui può constatarsi che la stima, l'affetto, la considerazione che dell'Arco e poeti e critici della sua cerchia provavano verso Trilussa non faceva aggio sulla lucida consapevolezza dei limiti del suo valore intrinseco. Tutte le testimonianze raccolte in quel fascicolo sono circoscritte entro limiti precisi: direi che le lega assieme una impostazione acritica; liberi dall'assillo di giudizi di valore, i collaboratori della rivista affidano il proprio pensiero all'affetto, al ricordo, alla simpatia.

Ma la "resa dei conti" finale è affidata, come accennato, al libro *Lunga vita di Trilussa*, che dell'Arco licenzia il 13 dicembre 1951 per i tipi di Bardi. Quell'aggettivo "lunga" era già comparso in *Orazio* e la ripetizione sembra quasi esprimere l'insofferenza di dell'Arco per una presenza ingombrante di Trilussa, che per troppo tempo è rimasto al centro dell'attenzione degli editori e dei lettori, togliendo spazio ai poeti più giovani, come appunto dell'Arco. Siamo in presenza di un pamphlet in piena regola, che smonta pezzo per pezzo l'uomo e l'artista, ricorrendo ad una prosa esemplare per ironia dissacratoria, degna del più perfido Voltaire. Eppure, depurato quel libello dalla deprecabile e animosa avversione che ne inficia molte pagine, la valutazione di fondo che l'autore esprime è, per molti aspetti, quella rinvenibile nella filiera critica che da Pasolini porta a Sciascia e da questo a Brevini, sul ridimensionamento cioè del valore dell'opera di Trilussa, per il quale, ricorrendo per una volta all'assioma crociano «poesia e non poesia», la maggior

parte degli studiosi della letteratura in dialetto romanesco colloca Trilussa nella seconda delle due opzioni.

Ho citato di proposito Pasolini e Sciascia perché si deve a loro la pubblicazione dell'antologia *Il fiore della poesia romanesca* edita nell'aprile 1952 nella quale, nel selezionare solo quattro poeti, e cioè Belli, Pascarella, Trilussa e dell'Arco, i due curatori sovvertivano la classifica valoriale antepoendo dell'Arco a Trilussa: valutazione fin troppo evidente sia nel saggio introduttivo, di carattere generale, affidato a Pasolini, sia nelle quattro schede redatte da Sciascia relative ai poeti antologizzati. Con quali reazioni da parte dei critici di area romana, fra cui Ceccarius e Silvio D'Amico, ai quali si affiancò Enrico Falqui, è facile prevederlo. Ne sortì una



TRILUSSA : *La fruttola*.
(Raccolta Mario dell'Arco)

8. Uno dei tanti disegni di Trilussa, che Dell'Arco pubblicò nel fascicolo monografico del settembre 1950 della rivista *Orazio* interamente dedicato a Trilussa.

vivace polemica, che del resto Sciascia affrontò a viso aperto, tanto più che egli aveva messo in conto le critiche: infatti nella scheda di presentazione di dell'Arco, in una sorta di premonitrice autodifesa, aveva scritto: «Un'antologia è sempre, oltre che una testimonianza, una scommessa col tempo [...] e la scommessa si fa più ardua se giocata su un contemporaneo», cioè su dell'Arco.

Lo scorcio di polemica qui ricostruito, che tra l'altro vede confrontarsi il silenzio ufficiale di Trilussa e gli sfoghi umorali di dell'Arco, si risolve, grazie a dio, nella distanza temporale che ci separa da quegli eventi; articoli, libelli, silenzi diplomatici, appartengono tutti alla sfera dell'effimero: ciò che resta è l'opera che i due poeti ci hanno lasciato, l'unico riferimento utile per restituirci l'essenza della loro qualità di uomini e il rispettivo valore del loro lascito.



Roma nei souvenirs di Alphée de Régny

ALESSANDRO PANAJIA

PREMESSA

La famiglia de Régny era originaria della provincia di Dombes, regione francese a nord-est di Lione, tra il Giura ed il Beaujolais, nell'odierno Dipartimento dell'Ain. Agli inizi del XVIII secolo, François Régny si stabilì con la famiglia a Genova, dove fu responsabile della Direction des Dépêches du Roi. Da allora in poi Genova divenne, per diverse generazioni, la seconda residenza della famiglia Régny che, tuttavia, mantenne la nazionalità francese.

Dei tre figli di François, il primogenito, François jr, gli succedette nella carica di Direttore dei Dépêches du Roi, poi fu Console Generale di Francia presso la Serenissima Repubblica di Genova dove in seguito ricoprì l'incarico di direttore delle poste francesi. Fu in relazione, fra gli altri, anche con Jean-Jacques Rousseau, conosciuto nell'agosto del 1743, in occasione di un soggiorno di quest'ultimo in Liguria e fu, inoltre, in corrispondenza con lo storico-letterato Lodovico Antonio Muratori (1672-1750). Il carteggio è oggi conservato presso la Biblioteca Estense di Modena.

Gli altri due fratelli, Alexis-Antoine e Aimé, fondarono a Genova una casa commerciale e bancaria tra le più importanti dell'epoca e infine, sempre nel capoluogo ligure aprirono un banco di prestito su pegno chiamato La Casana, l'odierna Carige e la locale Camera di Commercio.

Le carte delle famiglie de Régny e Castellini furono lasciate in eredità da M.^{le} Descharmes, cugina dell'autore dei *Souvenirs*, ad

Alix de Watteville (1889-1964)¹, e da quest'ultima, destinate alla Biblioteca pubblica ed universitaria di Ginevra.

Prima di inoltrarci nella lettura delle pagine romane dei *Souvenirs*, scritti quando l'autore era ormai ottantenne, credo sia opportuno dare al lettore brevi cenni biografici su Alexis-Antoine-Alphée de Régny.

CENNI BIOGRAFICI



1. Joseph CHINARD (1756-1813), Busto di Alphée de Régny. (Lyon, Musée des Beaux Arts).

Alexis-Antoine-Alphée de Régny, sia in famiglia che nella sua attività artistica assunse il solo antropónimo di Alphée. Egli era nato a Genova nel 1799. Suoi genitori furono Arthémond-Jean-François e Marie-Catherine-Artemisia Castellini (17?-1837), figlia di Balthasar e nipote di Domenico Castellini, che nel 1763, in qualità di capitano della nave mercantile *San Francesco da Paola*, navigando a pieno carico da Genova a Cadice, fu assalito da due fregate e tre sciabecchi di corsari algerini che, dopo sei ore di combattimento, riuscì a respingere vittoriosamente. La madre di Alphée, Marie-

¹ Scrittrice e storica svizzera, imparentata con la famiglia bernese von Wattenwyl.

Catherine, pittrice di valore e nota con lo pseudonimo di Artemisia, abitò per alcuni anni a Pisa e nella città toscana frequentò e fu in rapporti d'amicizia con il gruppo cosmopolita di letterati e di artisti che annoverava lord Byron, Mad^{me} de Staël, Percy Bysshe e Mary Shelley, Edward Williams, Thomas Medwin, Edward John Trelawny, Leigh Hunt e John Taaffe. Durante il suo soggiorno pisano ritrasse il celebre medico Andrea Vaccà Berlinghieri (1772-1826) ed il romantico poeta inglese Byron. Dal giugno 1818 fu accolta come Accademico onorario dall'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. Fratelli di Alphée furono: Eugénie-Léon (1806-1884) che era Rettore ed Abate dell'Accademia di Notre-Dame di Juilly a Parigi e Superiore ecclesiastico delle Dames de Saint-Louis, Léon-Alcide (1807-1876), che ricoprì la carica di Inspecteur des Lignes Télégraphiques di Francia ed insignito (1861) della Legione d'Onore da Napoleone III, ed Anne-Adélaïde (1846-1884), poi moglie di Victor-Émile Decharmes (1794-1864).

Dal matrimonio di Alphée con la protestante ginevrina Marie-Louise-Auguste de Budé (1808-1897) nacquero Marie-Catherine (1841-1929), poi suora di clausura, Henri-Léon (1843-1872) e Alexis-Marie-Auguste (n. 1845).



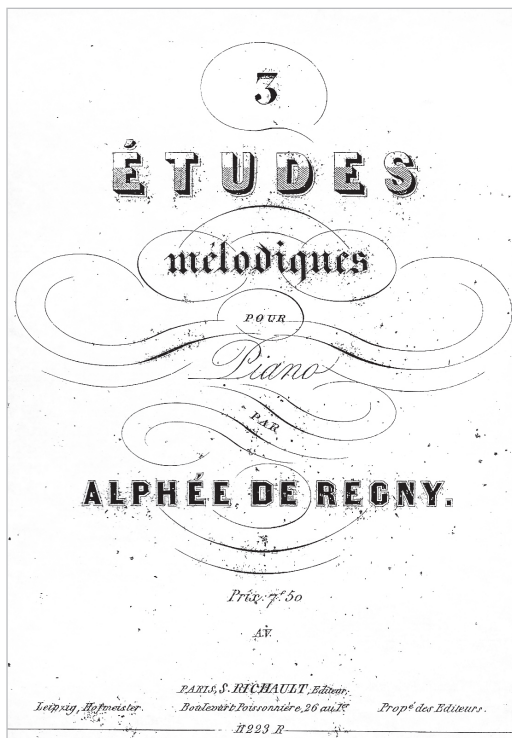
2. Jean-Gabriel EYNARD (1775-1863), A sinistra i fratelli Alphée e Eugénie-Léon de Régny, a destra un abate ed un giovinetto, ritratti a Beaulieu . Dagherrotipo. (Coll. famiglia Vinassa de Régny).

Alphée, pittore di notevoli capacità e di grande successo, ebbe i primi rudimenti della sua formazione artistica dalla madre e dai pittori, frequentati durante il soggiorno romano. La sua arte si ispirava allo stile della scuola francese. Celebri il ritratto del botanico e micologo Augustin-Pyramus de Candolle, le vedute di Napoli, di Roma e dei suoi dintorni.



3. Alphée DE RÉGNY, *Marina napoletana*. Olio su tela. (Coll. famiglia Vinassa de Régný).

Sue opere sono oggi esposte in vari musei europei. Il Museo Carnavalet conserva un busto d'Alphée de Régný, modellato a Roma nel 1829 da Jean-Pierre Dantan "il giovane". Un quadro di Alphée, *Famille de pêcheurs*, fece parte della collezione del re Luigi Filippo. Alphée fu, inoltre, un abile musicista e compositore di spartiti musicali per pianoforte e per organo.



4. Alphée DE RÉGNÝ, *Études mélodiques pour piano* (Coll. famiglia Vinassa de Régný).

Alphée, inoltre, era cugino di secondo grado di Anna Eynard Lullin (1810-1863), moglie di Jean-Gabriel Eynard (1775-1863)² il banchiere svizzero e benefattore della causa greca, che gli accordò aiuti finanziari e che, pioniere della fotografia, lo immortalò spesso in vari dagherrotipi.

² Eynard era fraterno amico di Joannis Kapodistrias e finanziò la causa dei Greci durante la Guerra d'Indipendenza. Fu uno dei fondatori della Banca nazionale greca.



5. Jean-Gabriel EYNARD (1775-1863), Alphée e Marie de Régny con due dei loro figli a Beaulieu. Dagherrotipo. (Coll. famiglia Vinassa de Régny).

Alphée morì nel 1881 a Genthod, località sulla riva destra del lago Lemano, alla periferia di Ginevra. È sepolto a Versoix nel cimitero annesso alla chiesa di Saint-Loup. La sua lapide tombale così recita: «in te Domine Speravi/Ps. XXX».

Per questo saggio, riguardante il soggiorno romano della famiglia, ho estrapolato e tradotto le pagine del testo autografo (1 quaderno di 34 fogli, numerati a pagine) di Alphée dal titolo *Souvenirs d'enfance*, scritto nel 1859 a La Tuilerie, località non

lontana dalla città di Hyères. La memoria ha la segnatura archivistica: BGE (Bibliothèque de Genève), ms. fr 5723/3-1³. Nella traduzione le pagine qui proposte riportano, entro parentesi quadre, la numerazione del testo originale in lingua francese. Nella traduzione ho mantenuto le sottolineature di alcune parole così come le scrisse l'autore. Per comprendere le motivazioni che portarono Alphée a scrivere le memorie della sua infanzia credo sia utile riportare la traduzione delle prime due pagine delle memorie:

È tipico della vecchiaia vivere di ricordi. Arrivati ad una certa età, si torna volentieri ai tempi passati e soprattutto agli anni della prima infanzia che si ricordano con un fascino tutto particolare. Si ama ricordare i luoghi dove si sono trascorsi giorni felici, ricordare con il pensiero le persone care che ci hanno circondati di premure e di tanto affetto dei quali si è apprezzato in ritardo, ahimè! l'amore e la devozione. Riandando con la memoria a questi anni lontani, rimpiango di non poterli condividere con le persone che amo. Vorrei almeno offrire ai miei figli un'idea di questi buoni genitori che essi non hanno conosciuto ed ai quali devo un'infanzia così felice; vorrei poter [p. 2] far loro rivivere qualche particolarità di quest'epoca, ormai ben lontana, i cui dettagli mi sono ancora sì presenti. Non ho, è vero, avvenimenti importanti da raccontargli, ma la semplice storia dei miei primi anni, mi danno l'opportunità di delineare qualche ritratto di famiglia, non sarà sicuramente senza interesse per loro, e mi sarà piacevole pensare che questi vecchi ricordi siano raccolti in cuori che li conserveranno con simpatia...

³ La famiglia Vinassa de Régný è venuta in possesso dei *Souvenirs* dell'antenato, grazie alla segnalazione della studiosa Myriam Redal Gras.

C'est le regret de la vieillesse
de voir d'anciennes, Assis à
un certain âge, ou revient volontiers
sur les temps passés, et c'est
surtout vers les années de la première
enfance que l'on se sent attiré
avec un charme tout particulier,
On aime à se retrouver les lieux
où se font écoulés tant d'heureux
jours, à revoir en pensée les
êtres chers qui vous ont vu naître
de tant de soins et de tant d'affection,
et dont on n'a apprécié que sé-
rénité, hélas! l'amour et le
dévouement.

En repassant dans ma mémoire
les différents années, je regrette
souvent d'être seul à jouir de
mes impressions: je regrette d'
ne pas les faire partager à mes chers
enfants. Je voudrais du moins
leur donner un idée de ces bons
parents qu'ils n'ont pas connus,
et à qui j'ai dû une enfance
si heureuse; je voudrais pouvoir

6. Una pagina dei *Souvenirs d'enfance* di Alphonse de Régny (Bibliothèque de Genève, ms. fr. 5723/3).

[p. 18] Mio padre si era trasferito, da qualche tempo, a Roma dove l'avevano richiamato gli importanti interessi che aveva nelle miniere d'allume concesse dal Governo Romano ad una Società di azionisti privati. Considerando che questo affare esigea per lungo tempo una sua dimora a Roma e pensando che la sua presenza fosse necessaria sotto tutti i punti di vista, decise di chiamare la sua famiglia presso di sé. Di conseguenza mia madre lasciò Genova con noi quattro figli. Si era attorno alla fine del 1807 ed all'epoca si viaggiava meno facilmente di oggi. Mi ricordo che questo viaggio della durata di 15 giorni in una grande berlina fu una vera odissea. Ero già in un'età per apprezzare la felicità di vedere Roma, della quale me ne avevano parlato spesso in famiglia e le numerose raccolte di stampe della mia nonna mi avevano fatto conoscere tutti i suoi monumenti. [p. 19] Inoltre, niente ha eguagliato la mia gioia e impazienza nella misura in cui ci avvicinavamo alla fine di questo lungo viaggio. A quei tempi Roma, almeno per quanto posso giudicare dalle impressioni della mia infanzia, conservava ancora un carattere particolare di calma e di serenità che ha perduto in gran parte, almeno per quanto posso giudicare, dopo che la moda e la facilità crescente dei viaggi hanno portato tra le sue mura quelle invasioni di turisti, quelle orde di inglesi e di stranieri che ne hanno fatto un bazar europeo. La civiltà con tutti i suoi tanto decantati miglioramenti non aveva ancora fatto irruzione tra le sue pacifiche mura. Roma era all'epoca solamente il luogo di ritrovo di antiquari ed artisti e di un piccolo numero di viaggiatori d'élite, attratti dal culto del bello e dal potente fascino del grande passato. I suoi antichi monumenti non erano ancora stati distrutti, o restaurati e rimessi a nuovo. Erano ancora misteriosamente nascosti sotto i detriti accumulati nel corso dei secoli, e che il tempo [p. 20] aveva ricoperto d'una ricca vegetazione. Dalle grandi arcate del Colosseo pendevano gigantesche liane. L'Arco di Tito, ancora mezzo sepolto, era coronato da folta edera che gli conferiva un aspetto molto pittoresco.



7. Alphée DE RÉGNY, *L'Arco di Tito*. Olio su tela. (Coll. famiglia Vinassa de Régny).

Roma era ancora in uno stato di semplicità un po' incolta che permetteva alla natura di mostrare liberamente tutta la sua bellezza e faceva la felicità di artisti e poeti. Di recente a Roma c'erano stati degli importanti avvenimenti politici e per la Chiesa si stavano preparando momenti assai dolorosi. Ma quale impressione poteva produrre su di un bambino di otto anni il rumore di tutte queste rivoluzioni che avvengono in paesi così inaccessibili alla sua intelligenza? Roma non era meno bella e non meno attraente, le giornate erano sempre assai luminose, il cielo sempre limpido e poi eravamo felicissimi di passeggiare a villa Borghese all'ombra di quei pini magnifici e di quei giganteschi platani dai quali staccavamo la corteccia liscia e leggera in lunghe strisce per poi tagliarle in graziosi gettoni! [p. 21] Il Papa

doveva essere ben presto allontanato dai suoi sudditi e deportato, come un prigioniero, in Francia, ma io ho avuto la grazia di incontrare questo santo pontefice prima di questo funesto avvenimento. Pochi giorni dopo il nostro arrivo a Roma, mio padre, che aveva chiesto a Pio VII la grazia di presentargli la sua famiglia, ci condusse al Quirinale. Fu là, nei giardini del palazzo papale che fummo accolti con la massima affabilità dal Santo Padre e ricevemmo, in ginocchio la sua benedizione. Non ho dimenticato la sua figura venerabile, il suo dolce sorriso ed i suoi begli occhi, incorniciati da folte sopracciglia per cui l'espressione era così serena e così paterna. Abitavamo nel palazzo chiamato del Cardinal Vicario, tra le chiese di San Luigi dei Francesi e di Sant'Agostino. Mio padre, che era stato nominato Ricevitore Generale, aveva un alto tenore di vita ed offriva continuamente dei grandi pranzi e numerosi ricevimenti. A parte qualche eccezione, la società che si riuniva a casa dei miei genitori era, per la maggior parte, composta da francesi. Era brillante ed animata. Tra le [p. 22] persone che si vedevano più spesso, citerò innanzitutto il signore e la signora de Gérando⁴, con i quali eravamo in relazione di parentela. Inviato a Roma per presiedere l'organizzazione del nuovo governo, il signor de Gérando era accompagnato da molti funzionari dell'ambasciata, giovani di buona famiglia, tra i quali si facevano notare per la distinzione del loro spirito e delle loro maniere Amédée de Sartout e due giovani bretoni: i signori du Guemen e Le Brumant. La loro inesauribile vivacità contrastava con l'aria preoccupata del buono e sentimentale de Gérando le cui perpetue disattenzioni costituivano il divertimento del suo *entourage* e dei suoi amici. La signora de Gérando⁵, donna di spirito e molto istruita, era tedesca ed era sempre in disaccordo con questi giovani francesi circa la letteratura e la filosofia del suo paese. Gli altri frequentatori

⁴ Joseph-Marie de Gérando, barone de Gérando; nato Joseph Marie Degérando (1772-1842).

⁵ La baronessa Marie-Anne-Suzanne von Rathsamhausen (1771-1824).

di casa erano il generale Miollis⁶, governatore di Roma, ed il suo aiutante di campo il colonnello Guyon⁷. Il primo serio, grave e taciturno, il secondo gran conversatore e di una brillante gaiezza, de Tournon, prefetto di Roma, amabile uomo di mondo che, come [p. 23] amministratore, ha lasciato i più onorevoli ricordi⁸; Lethière⁹, Direttore dell'Accademia di Francia, allora impegnato nel dipingere il gran quadro *Brutus*; la signorina Lescot¹⁰, pittrice di genere assai apprezzata, allora nota per la sua rara perfezione nella danza; Akerblad¹¹, celebre antiquario svedese, la cui conversazione era molto interessante e che era sempre al corrente di tutte le scoperte artistiche; il conte Giraud¹², italiano d'origine francese, l'uomo più originale e più spirituale di Roma, autore di applaudite commedie; la signora Braün¹³ (sic), svedese, ed i suoi due figli di cui la più giovane, Ida¹⁴, più tardi signora de Bombelles, assai ammirata per la sua bellezza, aveva introdotto nei salotti la Danza dello scialle, in cui impiegava tutte le sue grazie con tanta civetteria ed ingenuità; la si-

⁶ Sextius-Alexandre-François de Miollis (1759-1828). Fu governatore degli Stati Pontifici fino al 1813.

⁷ Il colonnello Guyon è identificabile in Casimir-Marie-Victor Guyon de Montlivault (1770-1846).

⁸ Camille-Philippe-Casimir-Marcélin, conte di Tournon-Simiane (1778-1833) fu Prefetto di Roma dal 1809 al 1814.

⁹ Guillaume Guillon-Lethière (1760-1832). Fu direttore dell'Académie de France a Roma dal 1807 al 1816.

¹⁰ Antoinette-Cécile-Hortense Haudebourt, nata Hortense Viel (1784-1845), prese il cognome dal secondo marito di sua madre: Lescot.

¹¹ Johann David Åkerblad (1763-1819) fu un diplomatico e orientalista svedese.

¹² Giovanni Giraud (1776-1834), di nobile famiglia romana, aveva nazionalizzato il suo cognome francese pronunciandolo all'italiana.

¹³ Friederike-Sophie-Christiane Münter (1765-1835), moglie di Johan Christian Constantin Brun (1746-1836).

¹⁴ Adelaide-Caroline-Johanne Brun (1792-1857), conosciuta come Ida Brun e in seguito come Ida (de) Bombelles.

gnora Capalti¹⁵, uno delle bellezze romane dell'epoca che cantava con piacere; la signora Stamaty¹⁶, moglie del Console di Francia¹⁷, allora giovane e graziosa, dotata di una conversazione amabile e giocosa. Stavo per dimenticare Tini, vecchio amico di famiglia, che, esperto di poesia, dopo essere stato per tutta la sua vita in affari, recitava sempre gli autori da lui preferiti: Petrarca, Tasso ed Ariosto di cui citava i [p. 24] versi a memoria. I miei genitori che amavano entrambi la buona e seria musica riunivano spesso, in occasione di intime serate, solo un piccolo numero di privilegiati, qualche scelto dilettante ed artisti di merito. A volte si trattava di musica vocale, in generale degli oratori, dei cori, o dei frammenti d'opera di Cimarosa e di Paisiello, a volte dei brani di musica strumentale durante i quali si eseguivano i quartetti di Hayden e di Mozart. Più fortunato dei miei fratelli e delle mie sorelle mi era permesso, in qualità di primogenito della famiglia, di far parte dell'auditorio, privilegio di cui ero estremamente fiero. Mia madre aveva una voce bassa e leggermente velata, ma cantava con un sentimento ed un gusto perfetto. Ella si esibiva mirabilmente nelle cantate di Hayden e nelle graziose melodie di Asioli¹⁸, compositore, all'epoca, molto apprezzato. Mio padre, da buon musicista, suonava come secondo violino nei quartetti: erano opere di grandi maestri per i quali professava un'ammirazione sconfinata. [p. 25] A Roma le belle arti occupavano un posto importante nella vita sociale. Si visitavano gli studi degli artisti celebri, ci si occupava con vivo interesse di tutte le pubblicazioni sulle antichità. Le nuove pubblicazioni, le medaglie, i vasi etruschi e le statue

¹⁵ La signora Capalti è identificabile in Anna Serafini (1703-?), moglie del ricco commerciante Lorenzo.

¹⁶ Marie-Thérèse-Nanine Surdun (1776-1846), moglie di Costantin Stamaty o Stamátis. Marie Thérèse assieme al marito ed ai figli fu ritratta dal pittore Jean-Auguste Ingres.

¹⁷ Kostantinos Stamátis (1761-1817), meglio noto come Constantin Stamaty fu console di Francia a Civitavecchia.

¹⁸ Bonifazio Asioli (1769-1832) fu autore di opere teatrali.

recentemente scoperte erano oggetto di conversazione e davano luogo a dissertazione animatissime. Che passeggiate affascinanti tra i monumenti romani in compagnia di uomini amabili e colti che facevano ben apprezzare le meraviglie che avevamo sotto gli occhi! Che visite interessanti nelle gallerie del Vaticano, o nei deliziosi musei di Villa Albani e di villa Borghese! I francesi residenti a Roma avevano adottato il modo di vivere della società romana. Non mancavano mai alla passeggiata del Corso dove si davano appuntamento le belle carrozze di Roma e ognuno aveva, per la stagione invernale, il suo palco nei due teatri. I miei genitori si uniformarono all'uso generale. Mio padre teneva estremamente a non mostrare un lusso inutile che riteneva solamente volto a soddisfare la vanità. La sua [p. 26] carrozza si notava per l'estrema semplicità benché avesse dei bei e buoni cavalli, ma equipaggiati assai modestamente. I suoi domestici, malgrado la moda delle livree lussuose, erano sempre vestiti di grigio. Mai si è sacrificato all'ostentazione, per lui era un principio e vi è restato fedele per tutta la vita. Per il benessere e per i piaceri della sua famiglia e per l'educazione dei suoi figli egli, al contrario, ha sempre speso largamente dei suoi mezzi di fortuna, forse troppo generosamente. In questa vita mondana che si potrebbe credere dissipata, i miei genitori, ne conservo il ricordo, hanno, fedelmente e coscienziosamente, adempiuto a tutti i compiti della loro posizione. Attivo ed amante del lavoro, mio padre era sempre in piedi di primo mattino. Alle sei era nel suo studio dove le sue occupazioni lo trattenevano fino all'ora di pranzo. Si occupava con ardore di matematica e di tutto ciò che aveva attinenza alla fisica che aveva sempre prediletto. [p. 27] Mia madre, invece, presiedeva ai bisogni di una grande casa con ordine perfetto. Aveva una dignità naturale che le attirava il rispetto e l'ossequio, nonostante che la sua affabilità e la bontà del suo cuore la facessero amare da tutti. Si occupava seriamente dell'educazione di noi figli e cercava di ispirarci di buon'ora l'amore per la Religione. Fu lei che mi insegnò e mi fece recitare il catechismo.

Queste dolci lezioni materne mi sono sempre presenti. Ma cosa a me sconosciuta che non dovevo più dimenticare e che fu certamente il migliore degli insegnamenti, era la sua dolce ed amabile pietà così indulgente per gli altri, la sua fede così umile e così sottomessa; la sua osservanza così fedele dei precetti della Chiesa, in un'epoca in cui la società era, in generale, così lontana da ogni pensiero e pratica religiosa. Mia madre ci impartiva lezioni adatte alla nostra età, poi, dopo le ore dedicate ai suoi figli [p. 28] si metteva a disegnare o a dipingere all'acquerello.



8. Jean-Gabriel EYNARD, *Marie de Régny de Budé con due dei figli*. Dagherrotipo. (Coll. famiglia Vinassa de Régny).

Prendeva lezioni da un Maestro romano, di nome Giuntotardi¹⁹, eccellente uomo, appassionato della sua arte e che non difettava di talento anche se il suo modo di colorare si prestava alle osservazioni critiche di mio padre, che, nella sua qualità di matematico, amava molto scherzare con mia madre sulla sua passione per l'arte. Questo spesso scatenava divertenti discussioni tra i miei genitori, durante le quali, ognuno dei due, difendeva con calore l'oggetto del suo culto. Mia madre scoppiava ben presto in lacrime in favore dell'immaginazione dell'ideale e della poesia, ma affrontava una dura schermaglia e finiva per soccombere sotto il peso di una dimostrazione matematica. Era logico che mio padre, con la sua inclinazione per le scienze esatte, volesse indirizzare su questa via l'educazione dei figli. Era persuaso che niente era più adatto a fornire un giudizio e a dare la rettitudine alle idee e che non è mai troppo presto per applicarle allo spirito dei bambini. [p. 29] Il mio primo maestro a Roma fu dunque un maestro di matematica. Era il canonico Richeback²⁰, uomo amabile e spirituale, che possedeva l'arte di donare attrattiva alla scienza più arida. Facemmo ciò con l'algebra! Niente era più formidabile di queste lezioni. Ricordo ancora le rumorose risate che accompagnavano le dimostrazioni di $a + b - c = x$. Cosa mi resta di questo precoce insegnamento scientifico? Sarei ben imbarazzato nel dirlo. Ma quello che ricordo è che mentre il maestro mi spiegava, meglio che poteva, tutto questo libro di magia, io ero spesso intento ad osservare i suoi denti che erano i più belli del mondo. E non era senza un desiderio segreto che ammiravo questa riga di perle perché ero nella disgraziata età in cui avviene la seconda dentizione ed ogni giorno dovevo sopportare una visita di Giovannino, il valletto di camera di mio padre, incaricato di strapparmi, senza indugio, i denti che stava-

¹⁹ Filippo Maria Giuntotardi (1786-1831), scultore e incisore. Collaborò con J. I. Middleton nella realizzazione di cinque tavole per il volume *Roma Antiquities*.

²⁰ Il canonico Gioacchino Richeback.

no per cadere. Questo bravo Giovannino era un essere singolare, attivo, pronto, [p. 30] abile, intraprendente, mai imbarazzato, mai esitava, lo si impiegava per tutto, ed egli era pronto a tutto. Cuoco quando occorreva, tappezziere, decoratore, niente era al di sopra delle sue capacità. Svolgeva tutti i ruoli con la medesima attitudine. Ricordo su questo personaggio due episodi che mio padre amava raccontare. Mio padre faceva frequenti viaggi a Parigi, sia per i propri affari e sia per il ruolo di Ricevitore delle Finanze. Nei suoi viaggi, sempre estremamente veloci, Giovannino, di solito, precedeva mio padre come staffetta. Un giorno in un albergo nei pressi di Roma, gli fu consegnato un cavallo testardo e vizioso. Giovannino furioso ne esigeva un altro. Il maestro della posta si rifiutò e Giovannino, infuriato, ne esigeva imperiosamente un altro. Il maestro di posta nuovamente rifiutò. Giovannino estrasse il suo coltello da caccia e, senza esitare, immolò sul posto lo sfortunato cavallo. Quindi corse alla scuderia, prese un nuovo cavallo, salì in sella e partì al galoppo. Mentre accadevano questi fatti sopraggiunse la carrozza di mio padre. Fu necessario pagare il prezzo del cavallo sacrificato, ma così non si era perso tempo. Questo era importante. Un'altra volta, in una località [p. 31] di campagna a poco distanza da Roma, Giovannino era stato incaricato di preparare un pasto. Grazie a lui non mancò nulla: la carne fredda, ottimi vini, la frutta, il caldo caffè, ma Giovannino non era soddisfatto e, tutto ad un tratto, un'idea geniale folgorò la sua inventiva. Notò qualche traccia di neve sulla sommità di una montagna poco lontana, forse era il monte Soratte, *nive candidum*, di Orazio²¹ e, in tutta fretta, incaricò dei contadini. Un'ora dopo, inaspettatamente, Giovannino, trionfante, servì ai meravigliati convitati un vassoio di squisiti gelati che sarebbero potuti essere paragonati a quelli dei primari caffè di Roma. È a lui che si ricorse quando nel

²¹ Il compilatore della Memoria si riferisce all'incipit del carne di Orazio intitolato *Ad Thaliarchum*, tratto dal primo libro delle *Odi*: «Vides ut alta stet nive candidum Soracte»

periodo di Natale si volle costruire il Presepio (rappresentazione della nascita), motivo di molte innocenti gioie tra noi bambini. Dopo che mia madre lo ebbe disegnato noi dovevamo realizzarlo. Giovannino partì e tornò in un colpo d'occhio, carico di tavole, fogli di cartone e casse di tutte le dimensioni. Con qualche chiodo e due colpi di martello aveva ben sistemato artisticamente tutti questi materiali che formavano la struttura di ciò che dovevano rappresentare e [p. 32] più tardi, realizzò anche le montagne della Giudea. Tutto questo era ricoperto da grossi frammenti di corteccia di sughero e di fogli di carta grigia, stropicciata ad arte e che, grazie a spruzzi di colore a tempera, imitavano e si potevano scambiare per rocce di porfido granito. Allora non si faceva attenzione all'accuratezza geologica. Muschio, sabbia e arbusti di ogni tipo completavano l'illusione. Restava solamente di disporre le case destinate a rappresentare la città di Betlemme, ad animare la scena disponendo qualche pastore e le loro greggi, a sospendere gli angeli sulle nuvole di cartone ed infine a posizionare nel posto più ovvio, la stalla in rovina, la Sacra Famiglia ed il Bambino Gesù. Queste ultime incombenze erano, però, di mia spettanza. Chi può dire quanta felicità ed emozione vera abbiamo provato quando, arrivata la notte di Natale e tutto era completato, abbiamo ammirato nello splendore di mille luci l'immagine del piccolo Gesù nel presepe? Queste rappresentazioni potrebbero sembrare puerili, qualche spirito severo sarà tentato di considerarle come una profanazione, ma egli giudicherebbe male le impressioni [p. 33] dell'infanzia! Per noi, questo spettacolo era meglio di una predica: manteneva la vivacità della nostra fede, eccitava in noi i sentimenti di una tenera ed affettuosa pietà. In noi era un po' di questa ingenua gioia e di questa ammirazione che doveva aver animato i pastori, ammessi a presentare i loro doni al Divino Bambino. Poi arrivava la bella stagione. Tutti lasciavano Roma. Allora ci si disperdeva per andare a cercare l'aria pura e vivificante delle montagne, a Tivoli, a Frascati e ad Albano. Ad Albano passavamo regolarmente il periodo della villeggiatura. Una parte della colonia francese, tra cui la fami-

glia de Gérando, vi si recava e tutti i giorni si provavano nuovi piaceri. Che gioiose e rumorose cavalcate nei deliziosi boschi che circondano il lago d'Albano e di Nemi, al fresco di Ariccia e di Castel Gandolfo! E poi, la sera, che gaiezza durante le cene a palazzo Corsini! Che follie nascevano dalle sciarade improvvisate [p. 34] da questi giovani francesi che parevano non aver altro fine nel mondo che quello di divertirsi! Al centro di tutti questi divertimenti vi era mia madre che vi prendeva parte con la vivacità del suo carattere. Allora, ancora giovane, seguiva con scrupolosa fedeltà i doveri che si era prefissa per l'educazione dei figli. Il suo compito materno era aumentato per la nascita di mia sorella Ida, ma ella riusciva in tutto e, malgrado le esigenze e le distrazioni della vita mondana, non mancò un giorno di presenziare a tutte le nostre lezioni. Spesso durante la mattina passava qualche ora a disegnare dal vivo. Andavamo allora con lei a villa Doria, uno dei luoghi più deliziosi di Albano. Dall'alto delle terrazze e all'ombra dei cespugli di quercia la vista si stendeva lontano sulla magnifica campagna romana e terminava all'orizzonte con la linea frizzante del mare. Là, mentre i miei fratelli e sorelle si divertivano in libertà a qualche passo da mia madre, io stavo vicino a lei, seguendo con vivo interesse i tratti della sua matita, e può essere che in questa silenziosa contemplazione mi sia nato il gusto per un'arte alla quale [p. 35] devo tante ore di pura gioia nel corso della mia vita. Ciò che mi ha lasciato di Albano un ricordo incancellabile sono le mie passeggiate mattutine a dorso d'asino all'epoca della vendemmia. Il bravo Domenico, buon contadino sulle cure del quale mi madre poteva contare, veniva a svegliarmi all'alba. Il sole non si era ancora levato, che io ero già issato sul mio affascinante asino grigio dal pelo riccio. Si partiva. Si attraversavano quei pittoreschi viali di lecci verdi così ammirati dagli artisti e conosciuti con il nome di Gallerie, passeggiate uniche per la freschezza della loro ombra e la varietà dei punti di vista e che, in quelle ore così limpide del mattino, erano di una bellezza incomparabile. Poi, ed era il momento culminante della passeggiata, Domenico mi faceva scendere all'inizio

di qualche vigna e là, con il permesso dei proprietari, lasciato libero tra i grappoli appetitosi, ma ancora intrisi di rugiada, potevo con gioia, studiare coscienziosamente e approfonditamente il merito del moscatello e del pizzutello, e di tutte le varietà dei grappoli più squisiti d'Italia. [p. 36] Ma questa dolcissima esistenza doveva avere un fine. Io avevo circa undici anni ed era tempo che iniziassi degli studi più seri e più scrupolosi. Mio padre apprezzava tutti i vantaggi di un'educazione pubblica per i suoi figli e, sotto questo punto di vista, Roma, all'epoca, non offriva nessuna risorsa. Inoltre mio padre riteneva anche che con un soggiorno troppo prolungato in Italia noi finivamo per divenire stranieri nella nostra vera Patria. Fu quindi deciso che mio fratello Léon ed io dovessimo partire per Lione dove saremmo stati accolti in un collegio del quale avevano dato a mio padre le migliori informazioni. Eugenio, ancora troppo giovane per venire con noi, restò con nostra madre. Si può ben capire quanto questa decisione costò al tenero cuore di mia madre. Ma si trattava di un dovere. Non solamente ella si sottometteva senza mormorare; anzi faceva meglio: reprimeva la sua sensibilità, nascondeva le sue sofferenze intime per non aggravare il dolore di chi amava ed offriva la sua rassegnazione alla volontà di Dio con una forza ed una fermezza veramente [p. 37] cristiana, riusciva ad ispirare questi sentimenti agli altri. Quante lacrime ha sparso, in segreto, davanti a Dio! Quante preghiere ha indirizzato a lui in favore di noi figli che amava teneramente! Il pensiero di dover salutare mia madre che stavo per lasciare per la prima volta mi stupiva e mi sprofondava in una specie di stupore. Ella, però, seppe risparmiare alla mia debolezza tutto ciò che era per me straziante per questa separazione e grazie a lei i nostri addii furono sereni. La carrozza da viaggio di mio padre, ricordo, era nel cortile, il postiglione a cavallo. Mio padre ci fece salire in carrozza, mio fratello ed io, e lui salì dopo di noi. Nel momento della partenza alzai gli occhi: mia madre era affacciata al balcone posto sul cortile. Mi guardava ancora per una volta, mai ho dimenticato quello sguardo! ...

Una tanto sospirata patente musicale: il caso di Domenico Alari

ANDREA PANFILI

Nei secoli scorsi, per eseguire o dirigere musica nelle chiese di Roma era richiesta una certa professionalità che, ovviamente, veniva retribuita, anche se non molto. Ciò garantiva un decoroso servizio liturgico sia nelle funzioni quotidiane che in quelle straordinarie. Chiunque ambisse a diventare maestro di cappella, organista o cantore doveva necessariamente sottoporsi ad un apposito e severo esame abilitante alla professione, superato il quale veniva rilasciata una patente musicale che consentiva di esercitare liberamente in chiesa senza il pericolo di incorrere in spiacevoli sanzioni. L'ente preposto alla concessione di tali patenti e alla vigilanza su eventuali esecuzioni abusive da parte di musicisti dilettanti e non patentati era la Congregazione dei Musicisti di S. Cecilia, corporazione fondata nel 1585 con scopo di mutua assistenza e di salvaguardia degli interessi degli associati (una specie di sindacato dei musicisti). A tal riguardo è interessante leggere quanto è espresso nell'articolo XXI dello statuto di Congregazione del 1716:

Inerendo al Decreto fatto sotto li 13 Gennaro 1686 come nel libro dei Decreti approvati dalla Congregazione Generale, e sottoscritti dall'Emo Protettore in quel tempo, si è stabilito, e nuovamente decretato, che in avvenire non sia più lecito ad alcun Musico, o Istromentista di qualsiasi sorte di far Musiche nelle Chiese di Roma senza essere stato prima abilitato, e approvato per idoneo dalli quattro Maestri

di Cappella, che a questo effetto si elegeranno dalla Congregazione ogni anno, dovendo la medesima invigilare che nelle Musiche che si faranno dalli Maestri di Cappella, ed abilitati come sopra, siano le composizioni di vero stile Ecclesiastico, ed in tutto uniformi alla mente del Regnante Sommo Pontefice Clemente XI. Ed agli Editi emanati sopra le Musiche, e per togliere ad ogn'uno che non sia approvato, o abilitato come sopra, il modo di poter far Musiche si dichiara che ogni Cantore, o Istromentista, il quale anderà a cantare, o sonare alle Musiche di questi non approvati, sia pena di Scudi Tre per ciascheduna volta che si anderà a cantare, o sonare a dette Musiche. E perché si potrebbe far fraude, e uno non abilitato potrebbe pregare un Maestro di Cappella, o abilitato che gli prestasse il nome e facesse la battuta in sua vece, scoprendosi ciò sia penato tanto il Professore quanto il Maestro di Cappella¹.

Ma, come spesso avviene, non sempre il torto è tutto da una sola parte. Sicuramente a Roma erano piuttosto diffusi gli abusi di musicisti dilettanti e non patentati, chiamati da religiosi ad esercitare l'arte nelle chiese ad un prezzo irrisorio, ma erano altrettanto frequenti accanimenti, caparbie prese di posizione *ad personam* e atteggiamenti ostativi per invidie, antipatie e interessi personali da parte della Congregazione dei Musicisti di S. Cecilia verso coloro che, non patentati, erano reputati personaggi scomodi o potenzialmente concorrenti da screditare o emarginare. È forse il caso di Domenico Alari (1812-1879), ultimo discendente di una nota famiglia di organari attivi a Roma per sei generazioni dal 1676 fino alla prima metà dell'Ottocento². I documenti di archivio ci tramandano un lungo e

¹ ARCHIVIO PREUNITARIO ACCADEMIA NAZIONALE DI S. CECILIA [da ora in poi A.P.A.N.S.C.], *Vertenze con Domenico Alari*, busta 15, corda 1.

² Furio LUCCICENTI, *Gli Alari organari in Roma*, in «Amici dell'organo», III (1984), pp. 54-62; Arnaldo MORELLI, *L'arte organaria a Roma dal XV al XIX secolo*, in *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma 1994, pp. 20-24.

sofferto contenzioso avvenuto tra Domenico Alari e la Congregazione dei Musicisti di S. Cecilia per il conseguimento di una patente musicale. Il caso assunse una portata tale da rendere necessario l'intervento risolutivo del papa. Ma andiamo con ordine.

Domenico apprese il mestiere nella bottega del padre Lorenzo [II] Alari, collaborando con lui nel 1832 alla costruzione di un organo a 14 registri per la chiesa di S. Croce e Bonaventura dei Lucchesi e alla manutenzione dell'organo nella chiesa delle Sacre Stimmate, costruito nel 1749 dal suo antenato Lorenzo [I] Alari. Domenico però, confidando molto nelle sue doti musicali (aveva tra l'altro una bella voce di tenore)³, non mirava a seguire l'attività paterna ma ad intraprendere la carriera di organista e maestro di cappella. Riuscì così, per intercessione del padre, organaro di fiducia delle rispettive chiese, ad assumere l'incarico sia di organista alle Sacre Stimmate nel marzo 1832 per 2 scudi al mese⁴, che di maestro di cappella in S. Croce e Bonaventura dei Lucchesi nell'agosto 1834 per dirigere, dietro compenso di 15 scudi, le musiche delle quarantore e della festa titolare dell'Esaltazione della S. Croce⁵. Ciò destò il risentimento del maestro Domenico Fontemaggi, membro esaminatore della Congregazione dei Musicisti di S. Cecilia e direttore della cappella musicale della basilica di S. Maria Maggiore. Fontemaggi protestò vivamente presso il cardinale Carlo Odescalchi, essendo costui sia

³ Il 14 aprile 1835 Domenico Alari venne ammesso come tenore esercente nell'Accademia Filarmonica Romana. ARCHIVIO ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA, *Amministrazione (1835-1836)*, busta 9.

⁴ ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO, *Sacre Stimmate, Congregazioni (1829-1838)*, busta 74. Tra l'altro, oltre ad essere organaro di fiducia della chiesa, il 15 gennaio 1808 Lorenzo Alari si era anche affiliato all'arciconfraternita delle Sacre Stimmate, come risulta dal *Libro dei Fratelli (1737-1837)*, ivi, busta 103.

⁵ ARCHIVIO DI STATO DI LUCCA, *Opera Pia dei Lucchesi, Congregazioni (1828-1854)*, busta 39 e *Posizione relativa alla controversia insorta colla Congregazione di S. Cecilia in occasione della nomina a Maestro di Cappella di Alari*, busta 26, fascicolo 14.

il protettore della Congregazione di S. Cecilia che il vicario del papa a Roma. La protesta non era tanto per l'incarico di organista ottenuto dall'Alari alle Sacre Stimmate, per la cui «tenuità della mercede non si era ancora trovato chi volesse accettare tale ufficio» (così affermò il provveditore delle Sacre Stimmate allorché il posto era ancora vacante), quanto soprattutto per la direzione delle musiche nella chiesa dei Lucchesi, adducendo il pretesto che fin dal 1816 tale incarico era sempre stato di sua competenza. In più l'Alari non era neppure patentato, pertanto non poteva dirigere in nessuna chiesa di Roma. Il cardinal vicario inoltrò la protesta all'Opera Pia dei Lucchesi, chiedendo spiegazioni in merito. Gli risposero che nessuna scrittura vincolava il pio sodalizio ad affidare l'incarico al Fontemaggi e che tale protesta era solo motivata dal fatto «che tra questi due Maestri di Musica vi è dell'invidia, siccome ben si conosce». Inoltre, poiché la chiesa dei Lucchesi apparteneva ad una nazione straniera (all'epoca al granducato di Toscana) essi non erano affatto obbligati a servirsi di un maestro abilitato dalla Congregazione di S. Cecilia e quindi, dal momento che l'Alari si accontentava di un compenso assai inferiore a quello richiesto dal Fontemaggi, si era deciso di affidare a lui la direzione delle musiche.

Nel frattempo, l'Alari era incorso in diverse contravvenzioni notificate dai guardiani della Congregazione di S. Cecilia per aver abusivamente diretto musica in altre chiese, riuscendo però sempre con astuzia a farsi condonare la relativa multa di tre scudi mediante istanze e suppliche dirette al cardinale Odescalchi. Le prime due infrazioni erano state commesse per aver diretto dei dilettanti nella festa di S. Giuliana Falconieri e della Madonna Addolorata, rispettivamente il 19 giugno 1831 e nel settembre 1832 nella chiesa di S. Marcello al Corso. Nel primo caso furono gli stessi religiosi di S. Marcello a scrivere al cardinale supplicando il condono della sanzione:

L'organista del luogo, Sig. Domenico Alari, da noi incaricato, fu quello che riunì dei giovani dilettanti di Musica, a ragione di esentarsi da una spesa che il Convento non era in istato di fare: tutto riuscì col più grande decoro, ed edificazione. Ora sono giunte dispiacenti agli Oratori le più vive lagnanze unite al più grande riconoscimento dell'Organista, il quale ha sentito intimarsi dai componenti la Congregazione di S. Cecilia con atto giudiziario la multa di Scudi Tre per essersi preso la libertà di far eseguire in Musica la suddetta Messa, senza riportarne il dovuto permesso dalla loro Congregazione. Questa, oltre che trovasi scarsissima di Soggetti, non si poteva dagli Oratori invitare per non incontrare, siccome si è detto, una spesa che il Convento non era in caso di fare. Ricorrono pertanto gli Oratori alla S.V. perché voglia graziosamente degnarsi di far freno alla superbia di coloro, i quali si rendono arditi di por legge a quanto piamente suole nel Tempio Santo di Dio e a volere ordinare la sospensione della imposta multa a cui soggiace l'innocente e paziente Organista⁶.

Il cardinale annullò la multa, a condizione che i religiosi di S. Marcello non si servissero più in futuro di dilettanti.

Riguardo alla seconda sanzione, fu l'Alari a scrivere al cardinale, giustificando il fatto che egli, suo malgrado, aveva dovuto iniziare a dirigere le musiche per la Madonna Addolorata in S. Marcello a causa dell'assenza del titolare, il maestro Francesco Bonacci⁷, giunto in ritardo poiché già impegnato a dirigere nella vicina chiesa di S. Maria in Via Lata:

Ecc.mo Principe,

Domenico Alari con ogni più profondo ossequio rappresenta all'Em.

⁶ A.P.A.N.S.C., *Vertenze con Domenico Alari*, busta 15, corda 1.

⁷ Costui fu anche padrino di cresima di Domenico Alari, come risulta dal certificato rinvenuto presso l'ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO, *Posizione matrimoniale di Domenico Alari*, uff. IV 966/832.

za V.ra Rev.ma di aver composta la Musica per la Festa della Madonna Ss.ma Addolorata di questo anno in S. Marcello, la quale non potendola Esso Oratore battere, per non essere per anco patentato, pregò il Sig. Francesco Bonacci Maestro di Cappella a tale oggetto, cui non potendo almeno pel principio della Musica far ciò ne incombensò l'Oratore per quivi proseguire Esso, come rivelaasi dall'annesso attestato. Ora la Congregazione dei Musici avendo citato l'Oratore a pagare la multa di Scudi Tre per aver cominciato a battere detta Musica, si rivolge all'Em.za V.ra Rev.ma ond'esserne graziato⁸.

Anche in questo caso la multa fu condonata a patto che non si ripettesse più tale circostanza. Per la festa della Madonna Addolorata del 1834 l'Alari chiese preventivamente al cardinale il permesso di poter dirigere le musiche. Il prelo lo concesse, a patto che tale licenza non venisse per il futuro addotta ad esempio. In effetti, il cardinale si era reso conto dell'accanimento e dell'ostracismo che i guardiani della Congregazione di S. Cecilia esercitavano nei confronti dell'Alari. Egli pertanto tollerò gli abusi da lui compiuti, cercando però al contempo di mitigare il risentimento della Congregazione di cui era, tra l'altro, anche il protettore.

In seguito, sapendo i guardiani della Congregazione che l'Alari avrebbe diretto una messa in musica nella chiesa di S. Simone Profeta il 31 maggio 1835, essi vollero boicottarlo inviando a tutti i membri della Congregazione, strumentisti e cantori, la seguente diffida:

Analogamente da quanto è prescritto nell'articolo XXI dello Statuto di papa Clemente XI, confermato dalla S.M. di Pio VIII li 24 agosto 1830, si inibisce a V.S. d'intervenire Domenica 31 Maggio alla Messa in musica che deve eseguirsi nella Chiesa di S. Simone Profeta arbitrariamente diretta dal Sig. Domenico Alari, soggetto non

⁸ A.P.A.N.S.C., *Vertenze con Domenico Alari*, busta 15, corda 1.

appartenente alla nostra Congregazione. Qualora V.S. prestasse la sua opera in tal musica incorrerà nella multa di Scudi Tre per ogni servizio a beneficio della nostra Congregazione.

Dalla Congregazione, li 24 maggio 1835.

Francesco Cianciarelli Guardiano

Francesco Batti Guardiano

Raffaele Simonetti Guardiano

Luigi Rossi Segretario⁹.

L'incauto e malevolo provvedimento destò l'energico intervento del cardinale, il quale comunicò seccato ai guardiani che lui stesso aveva autorizzato l'Alari a dirigere le suddette musiche, quindi non era affatto lecita la proibizione impartita ai membri della Congregazione. Però, aggiunse il cardinale: «Prometto che parlato che avrò con Nostra Santità delle regole della Congregazione il Sig. Domenico Alari sarà posto in dovere».

Forse fu proprio il cardinale Odescalchi a convincere l'Alari a sottoporsi all'esame da parte della Congregazione di S. Cecilia, per ottenere quella patente musicale che gli avrebbe permesso di esercitare liberamente nelle chiese senza destare ulteriori proteste e malumori. Ovviamente per lui fu come scendere nella fossa dei leoni. L'esame, tenutosi il 4 settembre 1835, consisteva nel comporre, su un soggetto estratto a sorte, una fuga a quattro voci in stile osservato, un mottetto a quattro voci in stile organico, cioè con accompagnamento di basso continuo, e un mottetto per tenore a piena orchestra. La commissione esaminatrice era formata da Valentino Fioravanti, maestro della basilica vaticana, Domenico Fontemaggi, di cui si è già detto, Francesco Cianciarelli, maestro in S. Giacomo degli Spagnoli, e Girolamo Ricci. L'esito, sottoscritto dai commissari, ad eccezione di Girolamo Ricci, che si dissociò, fu il seguente: «Che seguiti a studiare e torni a nuovo esame»¹⁰.

⁹ Ibidem.

¹⁰ A.P.A.N.S.C., *Vertenze con Domenico Alari*, busta 15, corda 2.

L'Alari si appellò subito al cardinale. Costui pensò di richiedere alla Congregazione le prove di esame per farle valutare sia al maestro Giuseppe Baini, direttore della cappella Sistina, che al maestro Niccolò Zingarelli, direttore del conservatorio di Napoli, ma alla sua richiesta gli vennero negate. I commissari infatti, in previsione di un probabile ricorso, si erano cautelati e avevano già spedito gli elaborati dell'Alari all'Accademia delle Belle Arti di Berlino e alla Società dei Filarmonici di Vienna, affinché fossero sottoposti ad ulteriore e autorevole giudizio. Il cardinale allora, assai indispettito, si fece consegnare dall'Alari le copie redatte di suo pugno durante l'esame e le spedì, chiedendo il loro parere, sia a Giuseppe Baini che a Niccolò Zingarelli. Baini le giudicò positivamente ma, essendo costui all'epoca in aperta polemica con la Congregazione di S. Cecilia, il suo giudizio poteva sembrare di parte. Quando anche Zingarelli espresse la medesima opinione, il cardinale non ebbe più dubbi: si stava commettendo una grave ingiustizia nei confronti dell'Alari. Poca importanza ebbero per lui i pareri negativi espressi nel frattempo dalle accademie di Berlino e Vienna, che giudicarono le composizioni dell'Alari zeppe di errori e di infimo livello. Quegli illustri maestri, a suo parere, erano avvezzi a giudicare opere di grandi compositori: era quindi comprensibile che il compito di un giovane maestro di cappella romano potesse risultare ben al di sotto delle loro aspettative. Ma lasciamo spiegare direttamente al cardinale tutte le sue ragioni espresse in questa lettera indirizzata a monsignor Manari, primicerio della Congregazione di S. Cecilia, con la quale egli ordinò che gli venisse subito spedita la patente di Domenico Alari:

Dal Vicariato, li 7 Settembre 1836.

A Mons. Manari, Primicerio della Congregazione di S. Cecilia.

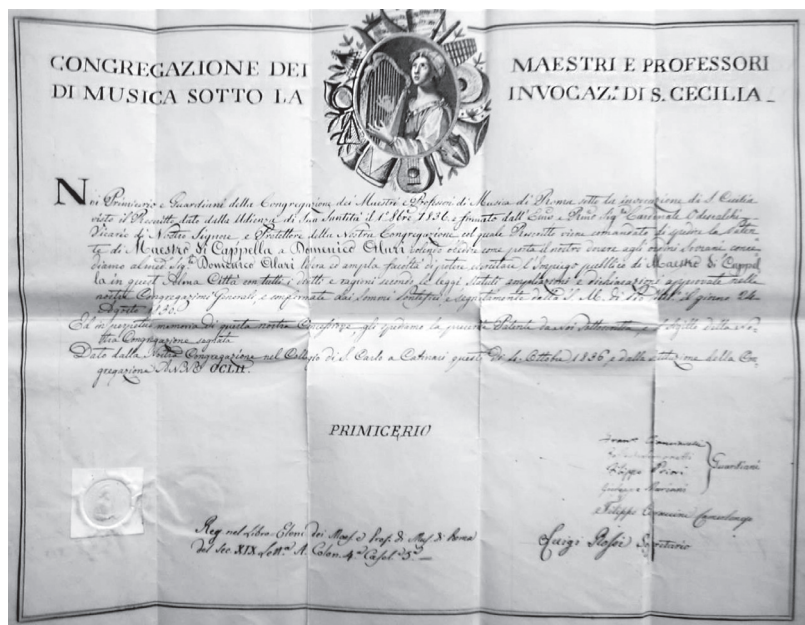
Monsignore gentilissimo,

È ben sorprendente che la Congregazione di S. Cecilia non conosca punto la subordinazione che deve ai suoi superiori. Coerente però sempre a me stesso di rendere imparzialmente la giustizia a chi si deve, ed usando di quella moderazione che è figlia del mio carattere, ho voluto pure esaminare, e far esaminare le carte che per parte della Congregazione mi sono state da Lei trasmesse. L'esame di queste, ben lungi dal farmi recedere dalla determinazione adottata, mi ha confermato nella opinione che con soverchia, o per meglio dire durezza, siasi negata la patente di Maestro al giovane Domenico Alari e che egli la meritava. Se il Maestro Zingarelli, a cui non potrà negarsi dai giudizi della Congregazione somma stima, ha opinato, anzi ha desiderato che si desse questa patente perché nello esperimento non trovava che qualche svista, non errori madornali, come si suol sostenere; se il Signor Abate Bainsi al quale la Congregazione stessa si appella ha esternata e prima e dopo di lui la stessa opinione, credo di non errare se basandomi sul loro giudizio concludo che l'Alari dietro l'esperimento fatto ne è degno. Poco o nulla reputo poi valutabili i pareri degli Oltramontani, che la Congregazione si è data cura d'interpellare (come se a Roma non esistessero giudici competenti per giudicare di un esperimento di un giovane), non perché quei sommi Maestri non meritino somma stima, ma perché appunto assuefatti a giudicare opere grandi di grandi Maestri. Niente hanno apprezzato una meschina composizione di un giovane nella supposizione forte che aspirasse con questa a qualche grande e luminosa considerazione. Concludo quindi che io esigo che mi si trasmetta nel termine di due giorni la patente ordinaria di Maestro solita a darsi dopo aver subito il Concorso per Domenico Alari»¹¹.

I quattro guardiani della Congregazione, Francesco Cianciarelli, Raffaele Simonetti, Filippo Priori e Giuseppe Mariani si opposero

¹¹ *Ibidem.*

fermamente all'ordine del cardinal vicario, ribadendo con la lettera del 10 settembre 1836 tutte le loro ragioni. All'Odescalchi non rimase altro che preparare un dettagliato rapporto per l'udienza che avrebbe avuto a breve con papa Gregorio XVI. Quindi, il primo ottobre 1836 il papa sentenziò: «Si spedisca la patente a Domenico Alari!»¹². Era trascorso più di un anno dal giorno dell'esame: finalmente l'Alari poté ricevere la tanto sospirata patente musicale.



1. La patente musicale rilasciata a Domenico Alari il 4 ottobre 1836. Roma, Archivio storico dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia.

Nella folta documentazione riguardante questo insolito contenuto vi è anche la brutta copia di un «Ideato foglio di rinuncia alla qualifica di Guardiani dei maestri Cianciarelli, Simonetti, Pri-

¹² *Ibidem*.

ori e Mariani allorché dal Cardinale Odescalchi venne accordata la patente a Domenico Alari»¹³. Non so dire se i quattro maestri presentarono effettivamente le dimissioni dalla carica di guardiani della Congregazione e non so neppure se con il passar degli anni i rapporti tra l'Alari e la Congregazione si rasserenarono. Fatto sta che, dopo più di quarant'anni dal contenzioso di cui sopra, Domenico Alari partecipò al concorso per soli titoli per la nomina a professore di Canto nel liceo musicale che la Regia Accademia di S. Cecilia nel 1877 stava istituendo nell'ex convento delle Orsoline in via Vittoria. Con una nota a lui indirizzata il presidente dell'Accademia, pur tributandogli ampi encomi per essersi distinto tanto da approssimarsi alla preferenza, gli annunciava con rammarico che a tale incarico era stato prescelto un altro esimio professore¹⁴. Ma l'Alari non era più quel giovane ardimentoso di tanti anni addietro. Credo che ormai avesse altro a cui pensare.

¹³ A.P.A.N.S.C., busta 23, cartella 101, corda 2.

¹⁴ A.P.A.N.S.C., *Domenico Alari (1877)*, busta 176.



Le battute di caccia delle alte cariche dello Stato nella tenuta presidenziale di Castel Porziano, nel secolo scorso

ROBERTO QUINTAVALLE

Nell'articolo pubblicato lo scorso anno su questa Strenna abbiamo voluto ricordare cerimonie ed eventi dipendenti dall'esercizio di una delle funzioni di rappresentanza del Presidente della Repubblica, quella del rapporto con gli altri Stati.

Ora, ritornando ai documenti d'archivio ed alla memoria, esamineremo altri eventi anche se non più ripetibili questi, date le mutate condizioni che li consentirono.

Ci riferiamo in particolare alle battute di caccia al cinghiale organizzate negli anni sessanta - settanta del novecento, nella tenuta di Castel Porziano.

Non è certo questo il luogo per svolgere una indagine sulla tenuta nel suo aspetto storico e nella evoluzione urbanistica di spazio destinato all'agricoltura ed alla caccia¹. Basti qui soltanto ricordare che già in periodo monarchico essa appartenne allo Stato perché acquistata nel 1872 dal ministro delle Finanze Quintino Sella dal precedente proprietario il duca Vincenzo Grazioli per destinarla a tenuta di caccia del re.

Dopo l'assegnazione alla dotazione della Presidenza della Repubblica con legge 9 agosto n.1077, essa si ingrandì di circa 1000

¹ Sul punto si confronti la copiosa documentazione esistente presso l'archivio storico della Presidenza della Repubblica.

ettari per l'acquisizione, sotto il presidente Pertini, dell'area di Capocotta, mentre Giuseppe Saragat nel 1966 aveva donato al Comune di Roma gran parte della spiaggia che con i suoi 2 km di lunghezza divenne la spiaggia libera più grande d'Europa.

Essa, usata come riserva di caccia e riserva agricola perse progressivamente nel tempo queste caratteristiche finché nel 1977 la caccia fu vietata e con essa le battute che abbiamo posto a tema del nostro studio, restando un'importante riserva naturale dello Stato.

Le battute riservate agli alti funzionari, ai parlamentari ed ai diplomatici, oltre che alla stampa, fecero parte anch'esse delle funzioni di rappresentanza del Presidente della Repubblica posto al vertice dell'ordinamento, e si svolgevano secondo un preciso cerimoniale.

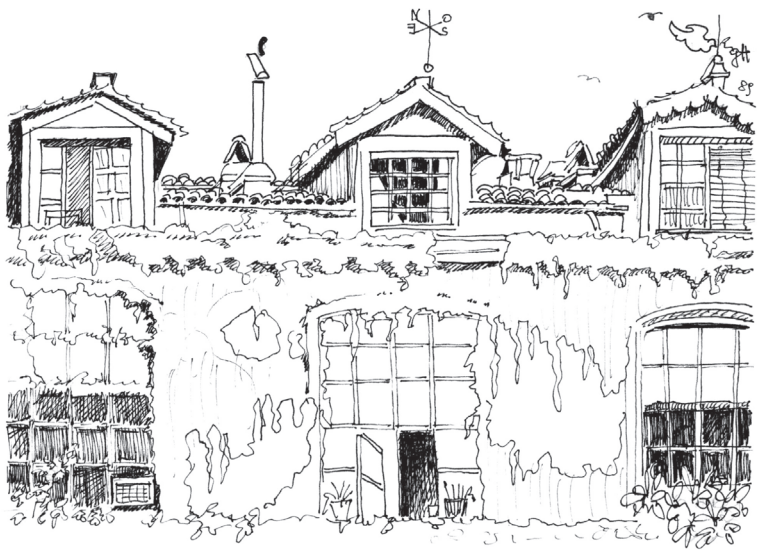
Dopo la battuta del mattino, gli invitati venivano ricevuti nelle sale del castello ed in particolare nelle sale vicino lo studio presidenziale per un primo incontro che proseguiva fino alla sala dei Trofei. Questa era un grande salone adornato alle pareti da trofei di caccia che conferivano all'incontro un particolare clima. Dopo i rituali brindisi gli invitati sedevano ai posti loro assegnati con il Presidente della Repubblica a capo tavola.

Al termine del pranzo, servito dal personale della Presidenza della Repubblica, gli invitati venivano fatti defluire per il commiato dalla grande scala che porta al cortile d'ingresso e ricevevano in omaggio per la cucina casalinga una porzione di cinghiale o di daino.

Sono fatti e ricordi che, come abbiamo premesso all'inizio, appartengono ad un periodo ormai superato, ma che ci è sembrato utile rammentare non solo perché comunque attinenti alla vita delle istituzioni, ma per dare completa informazione di una delle complesse macchine organizzative che operano a Roma nelle pertinenze della prestigiosa sede del Capo dello Stato.



Cartoncino contenente il menu della colazione organizzata in onore dei partecipanti alle battute di caccia a Castel Porziano. Archivio privato.



Un ricordo romano di S.E. il cardinale Ratzinger

SALVATORE REBECCHINI

Joseph Ratzinger ha vissuto a Roma una lunga parte della sua vita; dal 1981 chiamato da Papa San Giovanni Paolo II per guidare la Congregazione per la dottrina della fede, sino alla sua scomparsa nel dicembre del 2022. In questi quaranta anni la sua persona, il suo ministero e la sua testimonianza hanno arricchito la città eterna sul piano intellettuale, morale e spirituale.

Il mio ricordo personale della presenza di Ratzinger nella vita culturale della nostra città risale all'ottobre del 2004, neanche sei mesi prima della sua elezione al Soglio Pontificio. L'allora Prefetto della Congregazione per la Dottrina delle Fede partecipò a un dibattito con il professor Ernesto Galli della Loggia sul tema *Storia, politica e religione*, tenutosi a Roma a Palazzo Colonna, residenza della illustre famiglia che aveva dato alla Chiesa un Pontefice, Martino V. Ricorda il padrone di casa, don Prospero Colonna, che il cardinale dopo la conferenza dovette sottrarsi alla tempesta di domande dei giornalisti accorsi per informarsi, più che del contenuto del suo intervento, delle precarie condizioni di salute del pontefice Giovanni Paolo II.

La conferenza del cardinale Ratzinger si tenne nell'ambito di un ciclo di periodici eventi, nella Galleria Colonna, del Centro di Orientamento Politico presieduto da Gaetano Rebecchini e animato – tra gli altri – da monsignor Guido Pozzo, l'onorevole Pietro Giubilo, il professor Ettore Gotti Tedeschi. Gli eventi del Centro di Orientamento si proponevano di stimolare la riflessione sui grandi

temi di carattere politico e sociale, invitando a confrontarsi laici e credenti che si riconoscevano nei valori radicati nella cultura giudaico-cristiana. Parteciparono a quegli incontri personalità italiane e straniere, uomini e donne, accademici, politici, intellettuali. Certamente Joseph Ratzinger fu tra i più illustri ospiti della splendida Galleria Colonna.

Ricorda Galli della Loggia: «andato a trovarlo nel suo ufficio a piazza del Sant'Uffizio, in vista dell'evento del Centro di Orientamento politico, fui molto colpito dalla sua figura e dal suo atteggiamento. Era quello tipico di un professore tedesco di una volta, che incontrava, come lui disse, un collega. Parlò con ironia, che mi sembrò venata da una punta di scetticismo, del suo compito che definì di guardiano della fede. Non già perché non vi attribuisse importanza, ma evidentemente perché non si faceva soverchie illusioni sulle possibilità di successo che esso aveva. Un ultimo ricordo. Sedendo vicino a lui al tavolo del convegno, non resistetti alla tentazione di sbirciare i fogli che aveva davanti. Erano semplici fogli di quaderno, scritti a mano con una grafia minuta e fittissima, senza la minima cancellatura. Mi sembrò lo specchio fedele della personalità, del mondo e della cultura del professor Ratzinger».

Nel suo intervento il Cardinale accennò ad alcune grandi questioni, che poi riemersero e furono sviluppate nella sua catechesi di Sommo Pastore: conciliare unità, molteplicità e la cultura unificante dell'Occidente con la ricchezza delle altre grandi culture; lo squilibrio tra potere tecnico, il potere di fare, e la nostra capacità di dominare tale potere per garantire la dignità della persona e il rispetto della creatura e del mondo; la razionalità (*logos*) dono che l'Europa ha fatto al mondo e voluto proprio dal cristianesimo.

Colpisce rileggendo oggi gli atti del convegno, che in quella occasione il Cardinale interloquendo con Galli della Loggia sul tema della libertà, del laicismo e della laicità, ebbe ad affermare che «il vero Dio è verità e amore e quindi la sua libertà è definita

dalla verità e dall'amore». Solo una dozzina di mesi dopo, questa affermazione sarebbe stata sviluppata e argomentata nella prima poderosa enciclica del Pontefice intitolata *Deus caritas est*, promulgata nel dicembre del 2005.

Concludeva il cardinale la sua densa relazione che le sfide poste dalla modernità determinano: «la necessità di un dialogo aperto e franco tra rappresentanti della fede cristiana e laici nelle loro più diverse espressioni, [...] per cercare insieme, forse non risposte già pronte, almeno piste sulle quali potere andare avanti» .



1. Ratzinger a palazzo Colonna

Il primo incontro di Joseph Ratzinger con Roma era avvenuto molti anni prima dell'incarico in curia del 1981. Nel 1962, in occasione del Concilio Vaticano II, Ratzinger, appena, trentacinquenne

ma già rinomato docente di teologia alla prestigiosa Università di Bonn, aveva accompagnato il cardinale di Colonia Frings, il leader indiscusso dei padri conciliari di lingua tedesca, per il quale aveva già lavorato a lungo nell'esame dei documenti preparatori del Concilio. Secondo quanto confidato al suo biografo Peter Seewald, il giovane Ratzinger, per la prima volta nella Città eterna, «non si entusiasmò alla vista del Foro Romano, né dell'imponente Vaticano». Rimase invece affascinato dei siti paleocristiani dove si potevano afferrare le origini della fede insieme alla grandezza della sua continuità nei secoli ¹.

Chissà se avrà avuto modo di rivedere questo sua prima impressione, nei lunghi anni del suo successivo soggiorno romano?

¹ Peter SEEWALD, *Benedetto XVI - Una vita*, Milano 2020, pag. 438.

Profilo storico del Centro Romanesco Trilussa

GIANNI SALARIS

L'antefatto della nascita del Centro Romanesco Trilussa porta la data del 3 febbraio 1951 quando, a poco più di un mese dalla scomparsa del Poeta, il ministro della Pubblica Istruzione emanò un decreto che poneva un vincolo sul suo studio, disponendo la tutela prevista dalla normativa stessa anche per le suppellettili, le memorie, i manoscritti, i libri e gli oggetti d'arte. Il 22 dicembre 1953 il Consiglio comunale di Roma votò all'unanimità un ordine del giorno che impegnava l'amministrazione alla creazione di un ente morale intestato a Trilussa, con sede nell'abitazione dove il Maestro visse e morì. La vendita di questo immobile da parte della proprietà e l'accesa battaglia legale che ne seguì, vinta dalla Società Cinematografica acquirente, portarono alla dolorosa perdita dei locali. Il 12 febbraio 1955 la vicenda si chiuse nel peggiore dei modi con lo sfratto di Rosa Tomei, la fedele domestica del Poeta, e con il contenuto dello studio trasferito, in provvisoria destinazione (che durò altri 25 anni!), nei fatiscenti scantinati di palazzo Braschi. Questa mancanza di riguardo nei confronti di un personaggio di assoluto rilievo della letteratura italiana da parte delle autorità comunali provocò la vivace reazione dei suoi numerosi estimatori, i quali non esitarono a mobilitarsi, anche tramite la stampa, per rendere giustizia alla sua memoria. L'intestazione a Trilussa della piazza di Ponte Sisto e la successiva inaugurazione avvenuta il 22 dicembre 1954 del monumento in bronzo del Maestro, realizzato dallo scultore Lorenzo Ferri, non furono sufficienti a placare l'indignazione delle associazioni romane e di gran parte della cittadinanza per la scarsa sensibilità manifestata dalle istituzioni capitoline nella vi-



1. I rappresentanti del Centro Romanesco Trilussa: da sinistra Angelo Blasetti, Porfirio Grazioli, Lillo Brucculeri, Gianni Salaris, Giovanni Roberti.

cenda, giudicate colpevoli, malgrado le reiterate promesse, di non essersi mai impegnate a fondo per una dignitosa ricomposizione museale dello studio e degli oggetti in esso contenuti che il Poeta aveva inteso lasciare in eredità ai suoi concittadini.

Sull'onda di questo malcontento, mai sopito dopo diversi anni di sterili tentativi per spingere il Comune di Roma a onorare in maniera adeguata la memoria del Maestro, il 21 aprile 1970, su iniziativa dello scrittore e poeta Giorgio Roberti, alla quale aderirono con entusiasmo dieci cultori di Roma, venne fondato il Centro Romanesco Trilussa. Articolata in sezioni dedicate alla poesia, alla prosa, alle arti figurative, al teatro e alla musica, la neonata associazione fu subito supportata nelle sue attività da due storici periodici della Capitale: *Rugantino*, popolare foglio dialettale fondato nel 1887

dallo scrittore e poeta Giggi Zanazzo, e *Romanità*, rivista nata nel 1947 ad opera del giornalista Oberdan Petrini.

Nobile figura di uomo e di artista Giorgio Roberti, scomparso nel 2002, ha mantenuto ininterrottamente la carica di presidente per oltre 32 anni. Tra i primi atti della sua gestione il Roberti, consapevole di quanto fosse limitata e anacronistica la poesia vernacolare in una Roma che dalla fine della seconda guerra mondiale aveva subito una rapida trasformazione, iniziò, con il convinto sostegno dei migliori poeti del sodalizio, a rinnovarla nella forma e nei contenuti. Operando mediante una selezione accurata dei vocaboli e delle strutture linguistiche e favorendo il definitivo abbandono delle tematiche minimaliste, il Centro Trilussa diede vita alla *nouvelle vague* della poesia dialettale romana. In aperto contrasto con alcuni verseggiatori ancora legati ai vecchi schemi, ma con l'apporto incondizionato dei seguaci della Musa vernacolare di Roma più giovani e promettenti, l'Associazione riuscì a vincere l'iniziale scetticismo dei critici e degli studiosi. La *nouvelle vague* si rivelò immediatamente una corrente poetica originale che disdegnò gli sperimentalismi, prestando comunque particolare attenzione alla



2. Una delle stanze del Centro.

continua evoluzione del dialetto per riprodurre in maniera fedele il linguaggio del popolo romano. Questo nuovo modo di intendere la poesia vernacolare, così attuale e privo di retorica, non solo la rese più incisiva, ma la mise anche in grado di affrontare compiutamente le complesse problematiche della società moderna. A dare maggior lustro al sodalizio contribuì la titolarità, ereditata nel 1975 dal periodico *Rugantino*, dello storico Concorso annuale di San Giovanni, nato nel lontano 1891 e considerato da sempre il premio di poesia romanesca più ambito e prestigioso.

Nell'elenco delle molteplici e brillanti iniziative realizzate dal Centro spicca la posa di una colonna alle sorgenti del Tevere sul Monte Fumaiolo, avvenuta nel giugno del 1972 e da allora meta periodica delle gite sociali. La stele, sormontata da una riproduzione in bronzo della caratteristica lupa capitolina, riporta scolpito un distico di Trilussa: «La libertà d'un popolo è compagna all'acqua che vien giù dalla montagna».

Il 21 dicembre 1981, anche per merito delle sollecitazioni del Centro Romanesco Trilussa, che provocò a più riprese l'intervento della stampa, si concluse positivamente anche l'annosa vicenda dello studio di Trilussa che, opportunamente ordinato, trovò finalmente la sospirata collocazione in alcuni locali del Museo del Folclore e dei Poeti Romaneschi di piazza Sant'Egidio in Trastevere.

Nel 1982, con il valido supporto dei vari Club Italia sparsi nella Penisola, una rappresentanza del Centro, guidata dal Presidente Roberti, si recò in Venezuela per portare il saluto dell'Italia e di Roma ai nostri connazionali emigrati in quel lontano paese. Grazie alla bravura dei poeti partecipanti e alle qualità musicali del cantante Giorgio Onorato, del chitarrista Paolo Gatti e del fisarmonicista Wolner Beltrami, la tournée riscosse un enorme successo. Il giorno prima del ritorno in Italia la manifestazione fu dolorosamente segnata da un grave incidente automobilistico, in cui persero la vita i poeti Roberto Ortenzi e Romeo Collalti.



3. Lo standardo del Centro.

Nel maggio del 1984, come diretta emanazione del sodalizio venne fondata l'Accademia Trilussiana, istituzione con finalità prettamente culturali che annovera tra i suoi componenti cattedratici e scrittori di cose romane di chiara fama.

Il fiore all'occhiello delle tante manifestazioni culturali promosse dal Centro Trilussa, è stato il convegno *Il romanesco a Roma ieri e oggi*, tenutosi nella sala della Protomoteca in Campidoglio nell'ottobre del 1984 e realizzato con il coordinamento dell'organizzazione scientifica del Dipartimento di Scienze del Linguaggio dell'Università La Sapienza di Roma. Gli atti del convegno (che vide tra i relatori illustri cattedratici come Paolo D'Achille, Luca Serianni, Pietro Gibellini, Lucio Felici, Ettore Paratore, Luigi De Nardis e Mario Verdone), sono stati raccolti in un interessante volume a cura del professor Tullio De Mauro, che venne pubblicato nel 1989 dalla casa editrice Bulzoni.

Il nutrito elenco dei soci onorari del Centro comprende alte personalità istituzionali, esponenti del mondo culturale e personaggi di

spicco dell'arte e dello spettacolo. Tra i tanti figurano l'on. Clelio Darida, Sindaco di Roma, l'on. Gianni Letta, Michel Collins (l'astronauta nato in Via Tevere a Roma che nel 1969 partecipò allo storico sbarco sulla Luna), gli attori Aldo Fabrizi, Fiorenzo Fiorentini, Glauco Onorato, Sandra Mondaini, Anita e Checco Durante, Massimo Venturiello, Renato Merlino e Sergio Ammirata, i professori Mario Verdone, Francesco Possenti, Claudio Costa e Anne Christine Faitrop, i cantanti Domenico Modugno, Claudio Villa, Tosca e Giorgio Onorato, il gastronomo Luigi Carnacina, l'editrice Daniela Piazza e lo scrittore Massimo Grillandi.

Nel 1985 il Centro Trilussa, dopo aver lasciato la sede di viale Trastevere si trasferì in alcuni locali dello storico palazzo Santa Chiara, a pochi passi di distanza dal Pantheon. Nelle sue stanze (recentemente restaurate e riportate all'antico splendore grazie al patrocinio della Società per i servizi comunali Asilo Savoia, e del suo presidente Massimiliano Monnanni) custodisce, insieme ad alcuni cimeli di Trilussa e dell'epigrafista Gigi Huetter, una vasta biblioteca aperta al pubblico di quasi tremila volumi, tutti dedicati alla poesia dialettale e alle varie tematiche della Città Eterna. Nei suoi scaffali figurano anche una cinquantina di libri che, dall'anno della sua fondazione ad oggi, il Centro Trilussa ha curato e dato alle stampe.

Dal novembre del 2002 ad oggi alla presidenza del sodalizio si sono alternati Claudio Sterpi, Porfirio Grazioli e Gianni Salaris, con Giovanni Roberti segretario, tutti noti esponenti del mondo romano e romanesco.

Dopo la scomparsa di Giorgio Roberti, che aveva dedicato al sodalizio le migliori energie, il Centro Romanesco Trilussa, memoria dei suoi insegnamenti, è riuscito a mantenere gli stimoli giusti e ad operare con un impegno costante e proficuo per la salvaguardia e la diffusione del dialetto e delle tradizioni romane, tanto da rappresentare ancora oggi un prezioso punto di riferimento per i tanti cultori di Roma e della Musa romanesca.



4. Il fondatore Giorgio Roberti.



Risposta di Marcia¹ a Seneca²

STEFANIA SEVERI

Caro Lucio, appena ho ricevuto il tuo scritto, ne ho iniziato immediatamente la lettura, con la calma e l'attenzione dovuta ad un testo che subito dimostrava essere frutto di impegno e di profonde

¹ Il testo è l'ipotetica risposta di Marcia alla *Consolatio* dedicatale da Seneca. Essa è inserita tra i *Dialoghi* e datata attorno al 40 d.C., all'epoca di Caligola. I *Dialoghi* appartengono a vari periodi e sono relativi a differenti momenti della vita dello scrittore. Marcia soffriva per la morte del giovane figlio Metilio, e già in precedenza aveva affrontato il suicidio del padre, lo storico Aulo Cremuzio Cordo. Questi si era lasciato morire di fame (25 d.C.) prima ancora che uscisse la sentenza per lesa maestà intentatagli da Satrio Secondo e Pinario Natta, due clienti di Seiano, il potentissimo prefetto del Pretorio di Tiberio. Aulo, invisato a Seiano per una sua infelice battuta di spirito nei suoi confronti, era stato accusato perché nei suoi *Annales*, in nome delle antiche virtù repubblicane aveva esaltato i tirannicidi Bruto e Cassio. La sua opera venne bruciata ma, a detta di Seneca, fu Marcia a salvarne una copia, tant'è che ancora oggi quegli *Annales* possono essere letti. Il testo analizzato, *Ad Marciam, de consolatione*, che si compone di XXIV capitoli, è nella traduzione di Luigi Chiosi (catalogo digitale su Google, YUMPU).

² Lucio Anneo Seneca (Cordova, 4 a.C. - Roma, 65 d.C.), filosofo, drammaturgo e politico romano (senatore e questore durante l'età giulio-claudia) fu tra i massimi esponenti dello Stoicismo eclettico di età imperiale. Relegato in Corsica da Claudio, fu richiamato a Roma come precettore di Nerone che ne seguì gli insegnamenti nei primi anni di governo ("quinquennio felice"). Gradatamente i due si allontanarono e Seneca si ritirò a vita privata. Ma ciò non bastò a Nerone che lo accusò prendendo spunto da una congiura contro di lui. Seneca scelse allora il suicidio. Autore di vari testi, tra i quali numerose tragedie e le *Naturales Quaestiones*, scrisse tre *Consolationes*, genere letterario diffuso in Grecia, consistente in riflessioni filosofiche atte alla circostanza in oggetto. Oltre a quella a Marcia ne scrisse altre due, una alla madre Elvia, che lo piangeva in esilio in Corsica, e l'altra a Polibio, liberto di Claudio, per consolarlo della morte del fratello.

riflessioni, rivolte, prima ancora che a me, a te stesso. Le tue non erano parole di circostanza, dettate dall'esigenza di confortare una amica in lutto. Tempo ormai è passato da quegli eventi nefasti, ma sapendomi ancora tanto profondamente afflitta, hai voluto considerare i miei casi degni di approfondimento per un discorso più ampio. Conosci la mia storia e l'hai rivisitata con solerte attenzione. Io piango per due morti affatto diverse, quella del mio Metilio, che mi è stato sottratto all'apice della sua giovinezza, e quella di mio padre, che le circostanze hanno indotto ad un suicidio al quale dapprima mi ero opposta. Ma quando ho capito che a spingerlo era il desiderio di sentirsi libero, e nel corpo e nella mente, mi sono arresa al suo volere. Hai ragione, erano tempi terribili quelli, in cui anche piangere i propri morti veniva considerato atto perseguibile. Seiano, coll'ausilio dei suoi sgherri, era sempre pronto alle accuse. Io, pur moderando i gesti, non mi ero mai astenuta dal pianto, e tu me ne dai atto: non avevo mai rinnegato mio padre. Ma alla fine arrivò il giorno in cui quel malvagio ebbe il giusto castigo³, e fu allora che venne a scaldare il mio freddo cuore una vera consolazione, la diffusione degli *Annales* di mio padre di cui, non senza gravi rischi, ero riuscita a nascondere una copia così che non bruciasse nel rogo con le altre. È vero, ho sottratto mio padre a quella che tu chiami "vera morte" perché la sua memoria si perpetuerà nel tempo. Ho salvato la sua eloquenza e la sua libertà.

Mi domandi perciò, caro Lucio, perché io, trascorsi ormai tre anni dalla morte di Metilio, sia ancora avvinghiata al mio dolore, che paragoni ad una piaga che ho lasciato incancrenire. Non so se ciò sia vero, ma ognuno reagisce come può, a seconda di come lo

³ Lucio Elio Seiano, prefetto del Pretorio sotto Tiberio, per estendere e consolidare il suo potere eliminò i figli e la vedova di Druso. Il ritiro dell'imperatore a Capri gli lasciò campo libero ma Tiberio, messo finalmente in guardia, lo denunciò, e Seiano venne condannato a morte (31 d.C.)

spirito sostiene e le circostanze influiscono. Coi tuoi ragionamenti vuoi spezzare questo dolore che definisci “perverso piacere”. Sarà ancora una volta il tempo a dire se ci sarai riuscito.

E dunque mi proponi due donne che dichiaro abbiano avuto diverso comportamento, Ottavia⁴, la sorella di Augusto, e Livia⁵, sua moglie. Di Ottavia dici che mal si condusse perché, dopo la morte di suo figlio ancor giovane Marcello⁶, s’era chiusa in un dolore che non le dava merito. Invece lodi Livia che, dopo aver ampiamente onorato il figlio Druso⁷, eroico giovanissimo generale che aveva meritato l’appellativo di Germanico, e che proprio in quella lontana terra era morto prematuramente, aveva gioito delle glorie del marito e dell’altro figlio, Tiberio. Ebbene sei ingiusto con Ottavia, l’accusi d’aver sempre tenuto il lutto in casa, dispiacendo a figli ed a nipoti. È vero, la povera donna, dopo la morte del suo primo marito e del figlio Marcello, condusse una vita luttuosa.

⁴ Ottavia (69 - 11 a.C.), sorella maggiore di Augusto, vedova di Caio Claudio Marcello, sposò Marco Antonio (83 - 30 a.C.).

⁵ Livia Drusilla Claudia (58 a.C. - 29 d.C.), nota come Livia, già moglie di Tiberio Claudio Nerone, da cui ebbe i figli Tiberio e Druso, dopo il divorzio sposò, nel 38 a.C., Ottaviano, conducendo una vita modesta e riservata e rimanendogli al fianco per 52 anni. Alla morte di Ottaviano, che nel 27 a.C. aveva ricevuto il titolo di Augusto, ottenne il titolo di Giulia Augusta. Si attivò sempre per promuovere i figli di primo letto e, alla morte di Druso, riversò le sue attenzioni su Tiberio che, col suo appoggio, nel 14 d.C., alla morte di Augusto divenne imperatore.

⁶ Marcello, nipote prediletto di Ottaviano, nato a Roma nel 42 a.C. morì a soli 18 anni. A lui Virgilio dedica un celebre passo nel VI libro dell’*Eneide*.

⁷ Nerone Claudio Druso (38 - 9 a.C.), noto come Druso maggiore, era figlio della terza moglie di Augusto, Livia Drusilla. Sposò Antonia minore, figlia di Marco Antonio e di Ottavia (sorella di Augusto) dalla quale ebbe diversi figli, tre gli sopravvissero: Germanico (15 a.C. - 19 d.C.), il futuro imperatore Claudio (10 a.C. - 54 d.C.) e Claudia Livilla (13 a.C. - 31 d.C.). Col fratello Tiberio condusse fortunate imprese militari in Germania dove morì ancor giovane a seguito di una caduta da cavallo. Proprio per le sue imprese ottenne il titolo di Germanico che passò ai figli.

Ma quali mai gioie s'ebbe dal suo secondo marito, Marco Antonio? Eppure con determinazione agì perché marito e fratello andassero d'accordo. E quando Marco Antonio se ne andò in Egitto, nonostante le notizie che giungevano a Roma, rimase salda sotto il tetto coniugale, allontanandosene solo quando il marito la ripudiò. Donna esemplare che non aveva nessuna colpa!

E che dire della sua magnanimità quando, alla morte del marito, allevò, unitamente ai suoi figli, quelli che lui aveva avuto da Cleopatra. E dunque pretendere che fosse lieta è veramente troppo.

Quanto a Livia è vero, per lei la morte di Druso fa un colpo tremendo ed è stata esemplare nell'onorarlo, ma poi ebbe nuove gioie e riconoscimenti. E quando, alla morte del marito, le fu conferito il titolo di Giulia Augusta, ebbe inizio per lei un'altra vita che culminò col vedere il figlio Tiberio imperatore.

Anche se i paragoni che proponi non sono validi, lo è la conclusione del tuo ragionamento: vi è una certa misura anche nel dolore e dovrei pensare di più agli altri miei figli, l'altro maschio e le due ragazze, ai nipoti e in particolare alle due figlie di Metilio.

So che nessun pianto riporta in vita i defunti, so che il fato è fisso e che la morte trattiene a sé ciò che ha preso...lo so. E so che queste tue riflessioni le poni primamente a te stesso. Fai una lunga digressione sulla circostanza che tutti siamo sotto scacco, che tutti possiamo essere vittime di infinite disgrazie, dalla perdita dei beni materiali alla perdita del bene sommo che è la vita, ma che preferiamo non pensarci per non soffrire. Mi domandi da dove derivi tanta ostinazione al dolore, dal momento che non è una legge di natura e fai riferimento al dolore degli animali per la morte dei loro cuccioli, che è profondo ma breve. Che io concordi o meno con tali tue affermazioni ha poca importanza. Tuttavia devo darti ragione quando dici che tutto, dagli affetti alle ricchezze, ci è dato in prestito e non c'è garanzia che lo si possa conservare fino alla nostra dipartita. Una sola cosa è certa, la morte, e nessuno sa come arriverà, siamo schiavi della fortuna fino all'attimo del trapasso.

Giungi poi a parlare di noi donne, al riguardo delle quali sei, a dir poco, ambiguo. Abbiamo scarso senso di sopportazione, pianto eccessivo, inadeguatezza a valutare gli eventi della vita...Ebbene, contesto queste tue affermazioni che non mi sembrano provenire dalla tua intelligenza e dal tuo acuto discernimento, quanto piuttosto dalla volontà di assecondare il pensiero comune. Infatti poi lodi alcune donne, portando illustri esempi, da Lucrezia⁸ a Clelia⁹ e da Cornelia¹⁰ madre dei Gracchi a Cornelia¹¹ madre di Livio Druso. Ma anche questi esempi illustri non mi confortano, troppo lontani nel tempo ed ammantati, salvo l'ultimo, dei paludamenti della storia. Ma su una cosa concordo: non crea sollievo conoscere le altrui disgrazie e certo io non ne ho mai tratto.

Tu mi hai letto nel cuore, tu sai che sebbene io abbia altri figli e nipoti, io in Metilio avevo messo tutte le mie speranze. Le sue capacità erano tali che me lo vedevo diventare l'onore, il vanto ed il sostegno della famiglia. E questo mi porta a pensare che la cieca fortuna sceglie indipendentemente dai meriti. Le disgrazie colpiscono tanto i buoni che i cattivi. Ma se la ragione concorda, i sentimenti vanno per strade diverse: Metilio doveva vivere più

⁸ Lucrezia, matrona romana che si uccise a seguito dell'oltraggio subito dal figlio di Tarquinio il Superbo, la sua morte decretò la fine del periodo regio (510-509 a.C.).

⁹ Clelia, fanciulla leggendaria che, consegnata in ostaggio a Porsenna, fuggì. Tornata a Roma fu riconsegnata a Porsenna il quale, colpito dalla sua audacia, le concesse la libertà (507 a.C.).

¹⁰ Cornelia, figlia di Scipione l'Africano (189-110 circa a.C.), alla morte del marito Tito Sempronio Gracco, rifiutò di diventare moglie di Tolomeo VII e diventare regina d'Egitto. Dei suoi 12 figli ne sopravvissero tre, Sempronio e i celebri Tiberio e Caio Gracco, attivissimi nella politica sociale ed entrambi uccisi per le loro idee. Dopo la loro morte si era ritirata nella sua villa a Miseno dove aveva creato un circolo culturale.

¹¹ Cornelia, moglie di Livio Druso, aveva perso il figlio Marco Livio Druso, tribuno della plebe molto attivo nelle riforme sociali, ucciso ancor giovane da un sicario. Era il 91 a.C. ed aveva così inizio la guerra sociale.

a lungo! Poi mi dico che sono profondamente ingiusta e osservo quasi colpevole i figli ed i nipoti e le stesse figlie di Metilio, nelle quali dovrei veder rispecchiata la grazia del padre.

Non si può non essere d'accordo con te quando dici che siamo nati per morire e, quel che è peggio, non sappiamo né come né quando. Mi porti ad esempio se sia meglio intraprendere un viaggio per Siracusa o meno, elencando bellezze e vantaggi, bruttezze e svantaggi. È una bella digressione, ricca di particolari e di suggestioni, in cui bello e brutto hanno la loro parte. Ma non mi sento di paragonare la mia vita ad un viaggio perché il viaggio puoi decidere anche di non farlo ma la vita, comunque vada, te la devi tenere.

Tu vedi, caro Lucio, come questo tuo scritto mi provochi ora stizza ora conforto, ora indifferenza e noia, ora riconoscenza profonda per l'avermi dedicato con esso tutto te stesso. E finalmente affermi che c'è un aspetto sul quale non puoi non condividere il mio dolore: è prematuro ogni funerale seguito da un genitore. Lo so, quando ci affacciamo alla vita sono lì pronte per noi le bellezze del cielo e della terra ma anche il dolore e la sofferenza. I nostri genitori hanno deciso per noi che comunque valeva la pena metterci al mondo, ed anche io, quando ho messo al mondo i miei figli, sapevo bene che un giorno sarebbero morti, ma depreco il fato maligno che ha voluto che io fossi al seguito del funerale del mio Metilio. So solo che lo seguirò, e forse quel giorno non è lontano.

Da qui il tuo scritto ha iniziato a produrre su di me uno strano effetto. Se fino a questo punto del tuo ragionare avevo letto con alterna attenzione e con difformi reazioni, ho preso a seguirti con maggiore solerzia perché affronti un tema che ci riguarda tutti, ma sul quale nessuno ha mai riferito per oggettiva sperimentazione. Ti poni tra quelli che formulano ipotesi e cercano risposte a quell'interrogativo senza risposta che tutti ci poniamo: dove andremo? Sostieni siano favole che nel regno dei morti prevalgano tormenti, oscurità, prigionie, tribunali, fiumi di fuoco e il grande fiume dell'oblio. Per te la morte è liberazione da tutti i dolori, è il raggiungimento della

condizione in cui eravamo prima di nascere, è la grande pace lì dove, nell'immobilità, non ci sono cambiamenti e dove non si può essere più colpiti da nulla. Paura, preoccupazioni, passioni, piacere, invidia, lì non hanno casa¹². Consideri la morte, che libera da qualsiasi schiavitù, l'unica certezza per conservare lo spirito libero e padrone di se stesso, e rivendichi che mio padre abbia avuto il tuo stesso pensiero: "O vita, mi sei cara grazie alla morte".

Non sappiamo quando la morte ci raggiungerà, a meno che non siamo noi stessi a chiamarla. Sicuramente è vero che, in rapporto all'eternità, la vita è un soffio ed è molto il tempo che viviamo solo se è abbastanza.

Anche io cado nell'errore di pensare che solo con l'avanzare degli anni ci avviciniamo alla morte.

È l'ardore della vita che, specie in gioventù, ci inganna togliendoci il sentimento della morte come realtà ognora incombente.

Eccoti giunto a parlare di mio padre, di colui che mi ha donato la vita perché assistessi alla sua disgrazia! E tu dimostri di ben conoscere come andarono gli eventi e ne parli con grande precisione. Era stata una battuta, solo una battuta di spirito, a provocare la sua rovina. Da lì iniziò l'ira di Seiano, l'accusa dei suoi clienti, fino alla corsa finale di questi dal giudice per appellarsi contro la volontà di lui di lasciarsi morire di fame. Ma lui era morto prima ancora che si deliberasse.

Di mio padre dici che è morto così da preservare la propria integrità e non subire ingiustizie, di mio figlio dici che è morto per-

¹² Seneca offre, nel corso della *Consolatio*, vaghissime indicazioni su quello che genericamente definiamo "aldilà" che definisce un luogo dove nulla può spaventare e da dove nessuno può essere estromesso. Per lui i defunti sono negli spazi liberi e vasti delle cose eterne (*aeternarum rerum per libera et vasta spatia*. Cap. XXV,3), e pone a confronto quegli spazi con quelli in cui eravamo prima di nascere. Luigi Chiosi traduce *ad excelsa* (Cap. XXV,1) con "regioni celesti" e *inferi-inferorum* (Cap. XIX,4) con "aldilà".

ché, avendo raggiunto in giovane età i più alti livelli di virtù, il suo futuro sarebbe stato comunque offuscato, perché si avvicina la fine quando si è esaurita la crescita. Il maturo storico aveva dato il suo massimo con i suoi scritti e con l'esempio della sua vita, il giovane, che si apprestava a seguire le orme del nonno, aveva già raggiunto l'apice della maturità. E quindi, quale vita sarebbe stata la loro se si fosse prolungata per qualche tempo? E mi porti esempi di uomini illustri che andarono incontro ad una morte meschina, mentre sarebbe stato meglio per loro morire prima, quando erano all'acme dei loro raggiungimenti. Ma tale ragionamento vale avendo noi potuto investigare l'intero loro percorso. Infatti, se posso convenire con te che mio padre, qualora non si fosse ucciso, al meglio avrebbe dovuto affrontare una vita assai triste, e forse anche una morte ingiuriosa, per Metilio, invece, non saprò mai quale avrebbe potuto essere il suo destino.

So che nel sepolcro giace solo un po' di polvere, tutto quello che resta di mio padre e di mio figlio. Loro non sono lì, ma in un luogo di pace eterna. Insieme li descrivi abbracciati e non da soli, ma con i saggi che li hanno preceduti, tra visioni incontaminate e terse, in luoghi piani, senza ostacoli di monti o valli o fiumi o deserti, tutti uniti tra di loro ed intrecciati e confusi tra le stelle.

Termini il tuo scritto mettendo in bocca a mio padre gli ultimi ragionamenti: l'invito a porre fine al mio dolore per lui, che ha scelto la sua morte e l'ha affrontata con la serenità con cui aveva condotto la vita, e a por fine al mio dolore per il figlio, perché non c'è giustizia o ingiustizia nella morte. Ma, in questo mondo di pace eterna, la tua conclusione è il terribile quadro di un mondo in estinzione, che collassa disfatto dalle stesse forze che l'hanno generato. Allora tutto ciò che è su questa terra subirà stravolgimenti annientando l'umanità, gli astri confliggeranno e anche le anime felici, quando Dio vorrà, saranno mutate¹³.

¹³ Questa visione di fine del mondo e di giudizio universale colpisce rife-

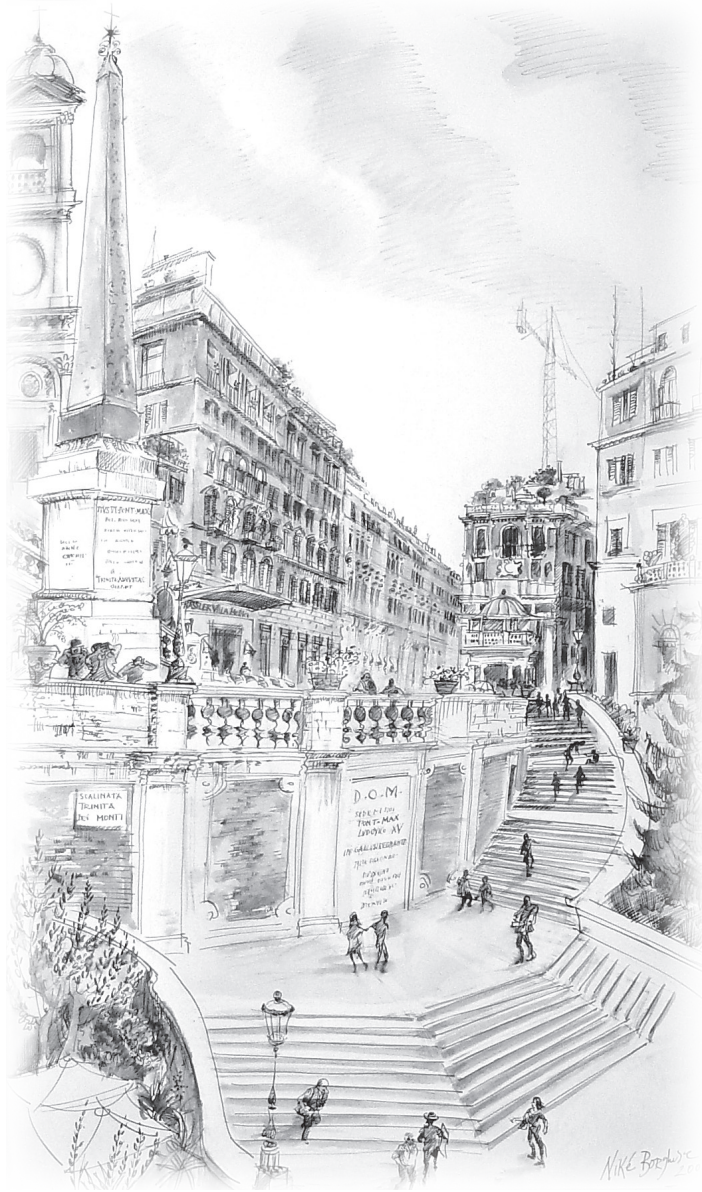
Tale visione non è certo di conforto, tuttavia è proprio questa tremenda previsione ad aiutarmi a guarire dal mio dolore, infatti mi induce ad aggrapparmi a coloro che amo e che sono ancora con me e ringrazio il fato che mi ha concesso, fino ad oggi, di vivere circondata dagli affetti. Sono stata colpita dal modo in cui tu ti avvicini a noi donne, mai sprezzante, mai con sentimento di superiorità, anzi sottolineando più volte le nostre doti ed il ruolo fondamentale che abbiamo non solo rispetto alla famiglia ma anche alla cosa pubblica, sebbene ne siamo escluse.

Concludo ringraziandoti, Lucio, per avermi, con tanta affettuosa attenzione, affidato i tuoi ragionamenti. E se sarà che un giorno qualcuno, accanto a quelle figure esemplari, ricordi Marcia, sarà stato tuo merito. Non ambivo a tali onori, ma tu me ne hai resa degna, donandomi un frammento di eternità¹⁴.

rita al I secolo d.C. Sembra infatti la descrizione di una catastrofe nucleare fino al collasso di un buco nero. Esplicito è anche il riferimento a Dio che, quando vorrà, interverrà sulle anime. Seneca propone che queste tornino ad essere *antiqua elementa*, gli elementi quali erano all'origine.

¹⁴ I due periodi finali, ed in generale le osservazioni di Marcia distribuite nel testo, sono libera interpretazione della scrivente.

Ringrazio il Prof. Arduino Maiuri per avermi fatto conoscere Marcia.



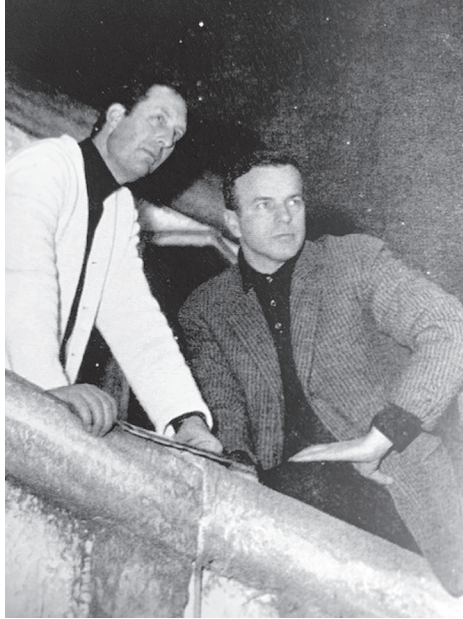
Zeffirelli e Roma: un rapporto indissolubile

LUCA VERDONE

Il 2023 celebra il centenario della nascita di Franco Zeffirelli. Il grande regista fiorentino ha amato molto Roma eleggendola a sua città di residenza scegliendo più domicili dal 1946 al 2019, anno della sua scomparsa. I monumenti, le opere d'arte e le vicende storiche della Città Eterna hanno nutrito la sua fervida immaginazione suggerendo mirabili scenografie per l'opera lirica, il teatro e il cinema. La cultura figurativa di Zeffirelli ha innumerevoli fonti di ispirazione, che dal periodo della frequentazione della Accademia di Belle Arti a Firenze lo hanno formato sugli esempi dell'arte del Rinascimento fino ai modelli più aperti alle innovazioni della ricerca figurativa contemporanea. Zeffirelli, inoltre, ha sempre subito il fascino della cultura romana anche ammirando gli attori e i registi del teatro e del cinema provenienti dalla Capitale.

Il trasferimento a Roma nel 1946 fu incoraggiato da Luchino Visconti che conobbe Zeffirelli al Teatro della Pergola di Firenze durante le prove di un suo spettacolo, *La via del tabacco* di Erskine Caldwell. La prontezza del giovane Franco a suggerire a Visconti una attrice conosciuta in una casa di riposo per una parte di anziana, Virginia Garattoni, si rivelò una mossa vincente e conquistò la fiducia del maestro milanese che lo invitò a seguirlo a Roma proponendogli una piccola parte per *Delitto e castigo*, un adattamento di Gaston Baty dal sommo capolavoro di Dostoevskij.

Zeffirelli subito dopo la guerra era ancora incerto tra la professione di attore e quella di scenografo. Il cugino Piero Tellini, figlio di Ines Alfani Tellini, la Maestra di Canto e di Letteratura Drammatica dell'Accademia musicale Chigiana di Siena, con la quale Fran-



1. Zeffirelli e Carlo Maria Giulini durante le prove di *Falstaff* nel 1963.

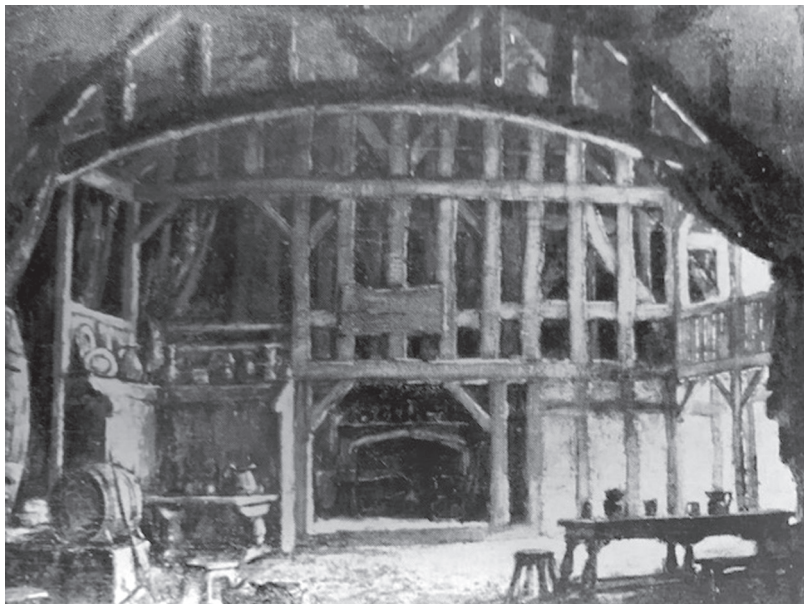
co collaborava per le scene e i costumi degli allestimenti creati per gli allievi del corso di Canto, gli segnalò una occasione interessante. Luigi Zampa cercava un giovane interprete per un film che stava realizzando a Roma con Anna Magnani, *L'onorevole Angelina*. Zeffirelli fu scritturato e l'esperienza accolta con favore da Zampa e dalla Magnani lo confermò nel progetto di restare a Roma contro il parere del padre Ottorino che desiderava per il figlio la laurea in architettura a Firenze. Visconti seppe suggerire a Zeffirelli la scelta più appropriata per la scenografia apprezzando i suoi lavori eseguiti per la Accademia Chigiana di Siena.

L'intesa tra Visconti e Zeffirelli si confermò anche sul piano privato, quando il regista fiorentino subito dopo l'esperienza con il suo mentore in Sicilia per le riprese di *La terra trema*, si trasferì nella casa di via Salaria che il maestro milanese aveva ereditato dal

padre Giuseppe Visconti di Modrone. Fu un periodo in cui Zeffirelli ebbe grandi soddisfazioni professionali nel campo scenografico collaborando al teatro Eliseo con Salvador Dalí come direttore dell'allestimento scenico di *Rosalinda* o *Come vi piace* di William Shakespeare per la regia di Luchino Visconti nel 1948. L'esperienza accanto a un grande maestro contemporaneo fu per lui indimenticabile. Dalí firmava per la prima volta una scenografia teatrale e le sue idee vulcaniche furono riportate sulla scena non senza difficoltà. Elementi visivi surrealisti dovevano essere adattati in una soluzione in bilico tra visualità pittorica e plasticità scenica. Luci colorate accentuavano la dimensione onirica della rappresentazione, che aveva un gruppo formidabile di interpreti come Vittorio Gassman, Rina Morelli, Vivi Gioi, Sergio Fantoni, Paolo Stoppa, Alfredo Bianchini.

Il successo fu lusinghiero e Zeffirelli fu invitato da Visconti a disegnare le scene e i costumi dello spettacolo successivo della sua Compagnia, *Un Tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, nel 1949. La parte avuta in questa produzione da Zeffirelli non si limitò al progetto scenografico ma favorì l'accordo tra il drammaturgo americano e la compagnia per l'acquisto dei diritti di utilizzazione teatrale del testo, tramite la mediazione di un amico di Zeffirelli, Donald Downes, che lavorava a Roma con le agenzie di stampa americane.

La vita in via Salaria accanto alla grande personalità di Visconti fu una occasione magnifica per conoscere Roma e l'ambiente cinematografico e teatrale. La famiglia fiorentina di Zeffirelli, la zia Lide Becattini che aveva preso in affido il giovane Franco alla morte prematura della madre, la sorella Fanny e il padre Ottorino Corsi, energico e intraprendente commerciante di tessuti, erano felici che un grande regista di fama internazionale fosse amico del loro congiunto. Una visita a Firenze di Visconti e Zeffirelli terminò con una magnifica cena preparata con i piatti toscani della zia Lide, e si rivelò memorabile per un dono che Ottorino Corsi offerse a



2. Bozzetto per *Falstaff* del 1963.

Visconti: una preziosa tovaglia di lino, per ventiquattro persone, ricamata sull'orlo. Il gesto fu tanto apprezzato da Visconti che nelle cene organizzate nella casa di via Salaria era orgoglioso di rivelare agli ospiti che la tovaglia era un dono di Ottorino Corsi, padre di Franco. Il cuore della casa di Visconti era il salone con il grande camino sulle cui mensole erano sistemate le preziose ceramiche di Delft. Qui si svolgevano le sedute di sceneggiatura di Visconti con Suso Cecchi d'Amico, la sua collaboratrice di fiducia e successivamente con altri sceneggiatori. Zeffirelli si era trasferito nella torre all'ultimo piano, portando con sé tutti i suoi pennelli, i colori, le tavolozze, i libri, le matite e i bozzetti creati quando era lo scenografo dell'Accademia musicale Chigiana di Siena per la quale aveva disegnato le scene di *Livietta e Tracollo* di Giovan Battista Pergolesi, *Betty* di Gaetano Donizetti, *Il medico per forza*, opera contemporanea

nea di Eva Riccioli Oreglia del 1947 su libretto di Mario Verdone. Ricordo i racconti della amicizia di mio padre con Zeffirelli e delle sue visite nella mia casa di Lungotevere dei Vallati 2. Mio fratello Carlo ha descritto con ironia il suo modo delicato di suonare il campanello della porta di casa nel suo libro *La Casa sopra ai portici*: un suono leggero perché il tasto era appena sfiorato. L'episodio di un furto di argenteria, quadri e oggetti d'arte di Visconti nella casa di via Salaria, fu così traumatico per il padrone di casa che tutti gli ospiti, compreso Franco, furono convocati in questura per essere interrogati. L'idea che potesse essere sospettato amareggiò Zeffirelli e da allora i rapporti con il suo mentore mutarono. Franco continuò a collaborare con lui ma in una forma professionale più distaccata. La scenografia di *Le tre sorelle* di Cechov per il teatro Eliseo (1954) fu una ulteriore conferma delle straordinarie qualità di Zeffirelli che progettò la scena come "un sogno russo". A Roma



3. Zeffirelli durante le riprese di *La bisbetica domata* del 1967.

il pubblico dei teatri non aveva mai visto nulla di simile. La platea capitolina, grazie agli spettacoli di Visconti e Zeffirelli, era di fronte a quanto di più eccelso producesse il teatro italiano, competendo ad armi pari con la piazza milanese. Non era lontano il debutto ufficiale di Zeffirelli alla Scala di Milano con la memorabile produzione di *Cenerentola* del 1954.

Il successo di questa prima messinscena operistica assicurò a Zeffirelli una carriera favolosa in tutti i teatri d'opera del mondo, dal Royal Opera House di Londra, all'Opéra di Parigi, La Monnaie di Bruxelles, il Metropolitan di New York, il teatro dell'opera di Amsterdam, quello di Dallas e molti altri ancora. Alle fine degli anni Cinquanta le regie di Zeffirelli sono le più richieste al mondo.

Quando torna a Roma il regista fiorentino vive nel suo amato appartamento, all'angolo tra via Due Macelli e S. Andrea delle Fratte. Un attico con una deliziosa terrazza che dà su Piazza di Spagna e il campanile di S. Andrea delle Fratte, capolavoro di Francesco Borromini. Divide la casa con gli amici Mauro Bolognini e Piero Tosi, due toscani che Franco conosce da molti anni e che nel periodo fiorentino gli erano sempre stati vicino. Tosi fu addirittura scelto da Visconti per i costumi di *Bellissima*, il magnifico film con Anna Magnani, sceneggiato da Cesare Zavattini, su consiglio di Zeffirelli. Da allora Tosi divenne una leggenda nel mondo del Cinema.

Il successo della messinscena di *Falstaff* di Giuseppe Verdi al Holland festival di Amsterdam nel 1956 con la direzione di Carlo Maria Giulini e la partecipazione nel ruolo di Falstaff del celebre Fernando Corena, fu gravido di conseguenze per il teatro dell'Opera di Roma che lo mise in cartellone nella stagione 1963-1964, ancora una volta con la direzione di Giulini e con l'interpretazione di Tito Gobbi. E' lo spettacolo che Zeffirelli riporta più volte sulla scena romana con lo stesso allestimento scenico, ma nel 1974 con la direzione di Peter Maag e nel 2010 con quella di Asher Fish. Zeffirelli considerava il suo *Falstaff* per Roma un punto fermo della sua produzione operistica. Nell'opera verdiana emergono con



4. Richard Burton in una scena di *La bisbetica domata* del 1967.

particolare evidenza due note caratteristiche particolarmente specifiche della lettura scenica di Zeffirelli: da una parte l'aderenza alla realtà nell'evidenziare, sia nella ambientazione che nei personaggi, il carattere rurale e provinciale dell'Inghilterra alla fine del Cinquecento dall'altra, l'elemento fantastico che si traduce nel rendere scenograficamente evidente, all'ultimo quadro, ciò che si svolge nella mente di Falstaff, quando all'apparizione delle fate, la foresta si trasforma a vista, nelle forme in cui le immagina il comico terrore del protagonista. Tutto però svanisce nel momento in cui Falstaff scopre di essere stato ingannato e Zeffirelli con un'abile e magica soluzione registica porta il finale «Tutto nel mondo è burla» fuori dalla finzione scenica quasi a sottolinearne la valenza universale ed esistenziale.

Ancora oggi il Teatro dell'Opera di Roma conserva gelosamente nei suoi depositi quelle splendide scene che attendono una nuova ripresa.



5. Una foto di scena da *Fratello Sole, Sorella Luna* del 1971.

Lo strepitoso successo ottenuto con la messinscena di *Molto rumore per nulla* di William Shakespeare al teatro Old Vic di Londra nel 1963 è il preludio a una grande produzione cinematografica che Zeffirelli realizza a Roma negli studi di Dino De Laurentiis sulla via Pontina: un'altra opera shakespeariana *La bisbetica domata* al cinema suscita l'entusiasmo del pubblico internazionale e una nomination alla cerimonia degli Oscar per i costumi di Irene Sharaff e Danilo Donati. A Zeffirelli, nella produzione per la Columbia Pictures, si associa Richard Burton che ne è protagonista, insieme alla moglie Elizabeth Taylor.

La coppia trascorre alcuni mesi a Roma innamorandosi della Città. La sera Zeffirelli e i due divi sono invitati a cene ed eventi mondani. Nella sua *Autobiografia* Zeffirelli ricorda una serata al Piper Club di via Tagliamento per assistere a una esibizione di Pat-

ty Pravo. Burton non volle trattenersi molto perché non gradiva il grande rumore all'interno del locale. Con loro vi erano anche Robert Kennedy e sua moglie Eithel. La serata proseguì nell'albergo dei Kennedy dove Burton e Robert si sfidarono in una gara a chi conosceva meglio i sonetti di Shakespeare. Vinse Robert Kennedy sorprendendo Zeffirelli che aveva sempre ritenuto Burton un profondo conoscitore del Bardo di Stratford on Avon.

Quando apparve sugli schermi, nel 1967, *La bisbetica domata* fu un grande successo. La trasposizione della commedia in una chiave di pura invenzione di fantasia fa dichiarare a Burton che Zeffirelli è l'unico regista al mondo in grado di portare Shakespeare sullo schermo. Ma è soprattutto l'interpretazione scintillante dei due divi e la ambientazione fiabesca a sedurre il pubblico che vide nell'opera di Shakespeare sfumature nascoste.



6. Luca Verdone e Franco Zeffirelli nel 1972 nella Villa Tre Ville di Positano.

Le porte di Hollywood si sono aperte a Roma per Zeffirelli che ora pensa a trasferirsi in una magnifica villa nel Parco dell'Appia Antica, tra via Erode Attico e via Lucio Volumnio. E' qui che resterà fino alla morte il 15 giugno del 2019. Nella Villa al parco dell'Appia Antica il regista fiorentino porta con sé tutti i suoi affetti familiari: la governante Edvige e la zia Lide, i figli adottivi Pippo e Luciano. La zia Lide muore improvvisamente nel 1967.

La preparazione di quello che sarà celebrato come uno dei suoi capolavori cinematografici, *Romeo e Giulietta*, avviene tra le stanze e il giardino della Villa. Olivia Hussey e Leonard Whiting soggiornano nel parco e lì provano le battute, oltre alla impostazione mimico-gestuale, prima di recarsi sui vari set costruiti a Cinecittà, o "dal vero" a Pienza, nella piazza del Duomo e nel Palazzo Piccolomini, o ad Artena e a Tuscania. È una regia rivoluzionaria che porterà al cinema italiano ben due Oscar per i costumi di Danilo Donati e la fotografia di Pasqualino De Santis. Zeffirelli ottiene comunque un grande riconoscimento con la nomination all'Oscar per la regia, ed è valorizzato ancora una volta sul piano internazionale l'apporto degli Studi di Cinecittà. *Romeo e Giulietta* è un trionfo mondiale e incassa una cifra che supera i cento milioni di dollari.

I monumenti romani continuano ad essere tra le fonti di ispirazione per il film successivo *Fratello Sole, sorella Luna*. La rievocazione della vita di San Francesco, ambientata ad Assisi, nella Rocca dell'Albornoz, a Gubbio, nel Duomo di Monreale, nelle ricostruzioni scenografiche di Castelluccio, passa anche per l'atrio del Pantheon quando Francesco e i suoi fratelli si recano dal Papa Innocenzo III per richiedere l'approvazione della Regola.

Nel 2000 la messinscena di una nuova produzione di *Tosca* per il Teatro dell'Opera di Roma include la partecipazione di Luciano Pavarotti nel ruolo di Cavaradossi, di Ines Salazar in quello di Tosca, di Juan Pons nel ruolo di Scarpia. Il direttore è Plácido Domingo. Zeffirelli ambienta tutte le scene a Roma: il duetto tra Tosca e Scarpia è un "ring" collocato in una sala di Palazzo



7. Il Pantheon in una sequenza di *Fratello Sole, Sorella Luna* di Zeffirelli

Farnese con i busti di statue antiche entro nicchie collocate nelle pareti, così come appaiono oggi nella Sala di Ercole. La stessa ambientazione romana predomina nella successiva *Tosca* sempre per il teatro dell'Opera di Roma nella edizione del 2008, con la direzione d'orchestra di Gianluigi Gelmetti e la partecipazione di Renato Bruson nel ruolo di Scarpia, Marcelo Alvarez in quello di Cavaradossi, Martina Serafin in quello di Tosca. Castel S. Angelo diviene un luogo dell'anima con struggenti note di color rosso nel cielo di una fosca alba romana sulla terrazza sottostante alla grande statua dell'Angelo che sfodera la spada. Quella stessa atmosfera incantata che Zeffirelli ha voluto descrivere nel suo film *Omaggio a Roma* del 2009 in cui Monica Bellucci e Andrea Bocelli interpretano Cavaradossi e Tosca, dopo che alcune riprese altamente spettacolari mostrano i luoghi della Città Eterna più amati da Zeffirelli.

Bocelli canta nel Colosseo, la Fontana di Trevi trionfa con il suo meraviglioso gioco d'acqua tra la grande vasca popolata di tritoni e l'imponente prospetto dominato dalla statua di Oceano e in basso i cavalli alati e i tritoni scolpiti da Pietro Bracci. E poi piazza Navona, la Fontana delle Tartarughe a piazza Mattei, il Foro Romano, la solennità della basilica di S. Pietro, la Galleria Borghese con le statue del Bernini, i palazzi dell'EUR. Zeffirelli grida a voce alta in questo film il suo amore per la Città Eterna che lo ha accolto sino all'ultimo dei suoi giorni.

Aldo Palazzeschi
e il segreto di Roma.
(In contrappunto: don Giuseppe
De Luca e un futuro papa)

PAOLO VIAN

UN ROMANZO DIMENTICATO E INCOMPRESO

Nella letteratura italiana del Novecento vi è un *incipit* strepitoso e poco noto che potrebbe rivaleggiare con quello dei *Promessi sposi*. La sua caratterizzazione locale, in specie romana, che poi vuol dire universale, nulla toglie alla bellezza della pagina, visto che anche l'altro più illustre termine di confronto è localmente connotato:

Dal fianco di Palazzo Farnese fino a Santa Lucia si snoda in movimento di biscia una via povera e augusta da cui la ricchezza è fuggita. I suoi palazzi mostrano nella faccia l'austerità malinconica della nobiltà decaduta. Oscuri durante il giorno quasi fossero divenuti insensibili al sole di Roma i loro androni, dove pende una lanterna, vengono rischiarati la sera da una luce così fioca che agghella.

La voce di uno strillone che annuncia disastri e crimini suscita colorite reazioni. Ma sono i «fanciulli» a irrompere quasi subito sulla scena, con i loro giochi spensierati, nelle strade precluse «ai figli della borghesia» ai quali «non è concessa tanta felicità», in un momento della vita «nel quale gli uomini godono una purezza che dopo non sarà concessa e il cui ricordo diverrà più bello via via che la vita incalza»:

Di dove vengono, di chi sono i bambini che si vedono per le piazze remote o le vie popolari di questa città? Appaiono e spariscono, lasciandoti l'impressione dello sciamare che fanno gl'insetti, lo svolazzare degli uccelli, la fuga dei topi... Sotto la clemenza del cielo le famiglie lasciano uscire i fanciulli nella via forse con l'unica raccomandazione di guardarsi dalle macchine pregustando per essi, inconsciamente, un'ora di libertà sincera più che il segreto pensiero di un'ora tranquilla nelle strettezze della casa [...] Sono i figli del popolo romano che ti vedi apparire con l'audace disinvoltura dei fiori selvaggi, della loro esistenza fu arbitro il vento e della loro posizione, di cui non percepiscono la scomodità, mostrano fierezza.

Aldo Palazzeschi pubblicò *Roma* settant'anni fa, nel 1953, per i tipi di Vallecchi. Lo scrittore fiorentino abitava a Roma dal 1941, in Via dei Redentoristi 9, non lontano da Via di Monserrato, la «via povera e augusta» evocata all'inizio. Risiedeva nel palazzo che il marchese Giuliano Capranica del Grillo aveva donato alla moglie, l'attrice Adelaide Ristori, e dove più recentemente abitano l'etruscologo Massimo Pallottino e il paleografo Giulio Battelli. Quante volte Palazzeschi sarà sceso dall'ultimo piano per percorrere il reticolo di vie e viuzze, fra Sant'Eustachio, Parione e Regola, nei rioni della città che per secoli erano stati scenari dei traffici e commerci della colonia fiorentina favorita dai papi medicei Leone X e Clemente VII? I critici collocano il romanzo nella corrente «realistica» che in Palazzeschi convive, lungo tutto l'arco della sua produzione, con quella più propriamente «fantastica»; nella fase cioè della «maturità», del «ritorno all'ordine», nella quale costituisce l'ultimo segmento di una trilogia. *Sorelle Materassi* (1934) raccontava la patetica vicenda di tre sorelle e di una governante sfruttate e manipolate da uno spregiudicato nipote, cinico e profittatore. *I fratelli Cuccoli* (1948) era la dolente parabola di uno scapolo maturo che per tardivo desiderio di paternità adotta quattro

ragazzi che gli sconvolgono la vita. Il rapporto difficile e faticoso, spesso di dolorosa e insuperabile incomunicabilità, fra padri e figli balena anche in *Roma* ma qui i protagonisti sono, come si è spesso notato, la Chiesa e la città, nella sua evoluzione dai cupi anni bellici agli anni della ricostruzione. Della trilogia *Roma* è però forse l'elemento più sottovalutato e meno fortunato. Eugenio Montale riconobbe nel romanzo, imperniato sul «ritratto di un patrizio che rifiuta tutto quel ch'è accaduto a Roma dopo il 1870», un quadro «veramente straordinario ma poco o nulla compreso dalla critica, disorientata di fronte a un romanzo che non era un romanzo e neppure un antiromanzo». Anche Mario Picchi, giovane scrittore, amico di Palazzeschi, notò come, nonostante l'«entusiasmante» successo di pubblico, molti critici avessero riservato al romanzo «una vera incomprendimento». Il mondo cattolico non ne fu entusiasta. «La Civiltà Cattolica» fece recensire il volume allo stesso Picchi, ma il direttore, il gesuita Giacomo Martegani, aggiunse una frase di biasimo all'insaputa dell'autore che naturalmente si imbufalò (di fatto l'articolo non risulta sia stato pubblicato). Anche la critica marxista reagì con sufficienza: mancavano gli accenti neo-realistici o le rievocazioni resistenziali che cercava. Gli anni Cinquanta in letteratura a Roma sembrano dominati dai processi e dai dibattiti sui romanzi pasoliniani, da *Ragazzi di vita* (1955) a *Una vita violenta* (1959). Il Ricetto e il Caciotta, Begalone e Alduccio fanno aggio sui personaggi di Palazzeschi così come le borgate nell'immaginario collettivo prendono lentamente il posto dell'oleografico centro storico, ancora non spopolato ma già inizialmente assediato dalle macchine e da un incipiente degrado.

LA TRAMA. LO STILE. L'ANTI-MODERNITÀ DI UN FUTURISTA

La vicenda si svolge a Roma nell'arco del decennio che va dal bombardamento di San Lorenzo del luglio 1943 agli anni della

ricostruzione. Le *dramatis personae* principali del romanzo sono due: il principe Filippo di Santo Stefano, «cameriere segreto di Sua Santità», e il suo servitore Checco. Vivono frugalmente insieme in un palazzo di Via Monserrato, dalle stanze squallide e vuote, in una delle quali, come unica eccezione, spicca un trono che fu papale. Il principe è vedovo da trentacinque anni, dunque dal 1907 perché la storia incomincia nel giorno di Santo Stefano del 1942. In quel momento il giovane principe Filippo aveva detto al suo domestico deciso a entrare nell'Ordine di San Francesco: «rimani con me, saremo francescani nella vita». E così fu. La loro giornata trascorre fra la sveglia alle cinque, la prima messa nella vicina chiesa di S. Lucia, le opere di carità nella conferenza di S. Vincenzo de' Paoli, le faccende domestiche, poche relazioni sociali e il rosario serale. La regolare monotonia dei ritmi quotidiani è interrotta da rare visite dei quattro figli del principe al genitore. Nella loro diversità rispecchiano la molteplicità delle vie che la modernità spalanca alle nuove generazioni.

Accanto alla primogenita Maria Adelaide, divenuta suor Giovanna Francesca e poi madre badessa un po' algida e rigida, ecco Elisabetta, dal significativo e americano diminutivo Betty, con il marito Billy, il principe napoletano Guglielmo Scuccarelli, mondani e superficiali, uniti nell'indivisibile endiadi Billy-Bet. Ecco Norina, entrata per matrimonio nella famiglia Sequi, commercianti e "palazzinari" che la umiliano per la sua povertà. Serialmente tradita dal marito, di cui è sempre innamorata, diviene adultera per ripicca. Ecco infine il figlio maschio, Gherardo, detto Dado, duca di Rovi, l'erede, donnaiolo, magnaccia di gran classe, che sposa per interesse una ballerina siriana, Magda, ma poi si separa e ottiene dalla Rota un compiacente annullamento per sposare una giovane e sicura rampolla di una provveduta famiglia borghese selezionata dai Sequi. L'amore del padre non colma la crescente distanza dai figli. Immersi in una società nella quale la nobiltà decaduta s'imborghesisce mentre una classe di industriosi *parvenus* guadagna

posizioni e si ripulisce, essi parlano lingue diverse. L'unico valore ormai è il denaro. La povertà è disprezzata come disgustosa e colpevole miseria. Come nella parabola evangelica del figliol prodigo, a colpire non è tanto la dissipazione varia e multiforme, amara e infelice dei figli ma la solitudine del padre, che ama senza essere riamato o almeno senza essere riamato come meriterebbe. In fondo è lo stesso schema osservato nell'amore materno/paterno non corrisposto delle sorelle Materassi e di Celestino Cuccoli. Il principe è un uomo tremendamente solo, nell'orizzonte di un mondo che dopo la tragedia della guerra vuole solo dimenticare, tra la frenesia edonista e volgare dell'*american way of life* e le sirene di facili arricchimenti. Impressionante e cruda rappresentazione plastica dell'inconciliabilità delle due visioni del mondo è nei capitoli tredicesimo e quindicesimo, *Il Duca di Rovi e Norina*.

Palazzeschi osserva tutto con arguta, fiorentina, divertita o malinconica curiosità. Lo stile non è manzoniano, chiaro limpido per spicuo. Talvolta le frasi vanno lette e rilette per afferrarne il senso; grammatica, sintassi e punteggiatura sono usate originalmente, se non appaiono maltrattate. Il vecchio *clown*, il funambolo della letteratura italiana continua a divertirsi con le parole e l'antico futurista riemergeva nel sovrano disprezzo dell'intangibilità delle regole. Ma nel vecchio sodale di Filippo Marinetti, nel creatore dell'uomo di fumo Perelà, colpisce la visione sostanzialmente anti-moderna, anti-borghese, contro la «civiltà delle macchine» rivelata in un'intervista che ha accenti di incredibile attualità:

Nutro antipatia e quasi insofferenza per questo mondo che si va meccanizzando. Il progresso esiste solo nello spirito. Se il progresso fosse legato alle invenzioni e alle scoperte che ci hanno fatto strabiliare durante mezzo secolo, saremmo la gente più fortunata e felice da quando esiste il genere umano. Non vi fu più epoca più travagliata, tormentata, scontenta, turbolenta della nostra. Si ha l'impressione che tante cose grandiose siano fatte allo scopo di poterci meglio

dividere, meglio combattere, per meglio odiarci, per distruggere e ammazzare. In casa mia non c'è radio, non c'è telefono, non c'è macchina da scrivere, soltanto la mia piccola umanità.

Le vicende dalla famiglia Santo Stefano si intersecano con la grande storia: l'occupazione nazista di Roma, il lungo e lugubre inverno del 1944, la Madonna del Divino Amore nella chiesa di S. Ignazio, sino al giubileo del 1950 e alla proclamazione del dogma dell'Assunzione di Maria. La narrazione è intercalata da riflessioni di straordinaria acutezza su Roma e sul suo popolo, costruito per la pace, non fatto per il dramma, e invece storicamente immerso in esso, quasi respirato con l'aria. Eppure questa gente non perde mai il suo equilibrio: non sono mattinieri i romani come non sono nottambuli, non hanno mai fretta, amano il sole, non la luna, perché non sono estremisti e sono *naturaliter* innamorati della vita, in pienezza. È il capitolo *Est! Est! Est!*, aperto dalla rievocazione del «cacatore dell'abate Fea» a ridosso del Pantheon, a contenere le pagine più esilaranti e al tempo stesso più profonde per le osservazioni sul popolo di Roma, sul suo sano amore per la vita nella concreta materialità, nella sua distanza da qualsiasi forma di puritanesimo. Giuseppe Gioachino Belli, il poeta di questo popolo, le avrebbe sottoscritte volentieri, queste pagine straordinarie, davvero da antologia.

DON GIUSEPPE DE LUCA E UN FUTURO PAPA

Il Vaticano, la cui ombra è onnipresente nel romanzo, con le allusioni alla sua corte, alle sue cerimonie, al mondo che vi gravita intorno, perfino alla sua «macchina» inviata a prelevare il principe per farlo partecipare alle diverse cerimonie, non poteva assistere indifferente. Dopo l'assegnazione del "Premio Marzotto" al romanzo, l'allora pro-segretario di Stato per gli affari ordinari

Giovanni Battista Montini, il futuro Paolo VI, il 5 giugno 1954 chiese a don Giuseppe De Luca, «cultural advisor» *in partibus infidelium*, «il suo stimato parere sul romanzo del Palazzeschi, soprattutto dal punto di vista morale e religioso». A inquietare Montini, ma forse anche a turbare Pio XII sempre molto attento al panorama letterario e culturale, in particolare romano, poteva essere stato un passo del sedicesimo capitolo (*Si pranza alle nove: porca miseria!*), nella conversazione che si svolge durante il pranzo a casa Sequi, la famiglia di commercianti di umili origini arricchitisi in pochi anni in cui è entrata l'ultima figlia del principe, Norina. La marchesa Genoveffa Terribili, «la donna più battagliera di Roma [...] diventata femminista arrabbiata», parlando col commendatore Sequi afferma che «l'uomo deve essere sostituito in ogni cosa» e, alla domanda se anche il papa «lo deve fare una donna», risponde senza esitazione: «quello prima di tutti»; proseguendo in una proiezione futura che prevede già il concepimento *in vitro*, per ridurre il più possibile il contributo virile. Montini si era rivolto a De Luca perché probabilmente ricordava un suo precedente intervento sul romanzo ne *L'osservatore romano*. De Luca rispose, con qualche ritardo, il 16 giugno:

Quanto a Palazzeschi, è a giudizio di tutti tra i dieci o dodici maggiori scrittori d'Italia; e più d'uno dice addirittura il maggiore, almeno per un certo lato. Non è credente, ha una vita privata (dirò così) discutibile; ma, salvo certa crudezza e volgarità di espressioni (le cosiddette «parolacce», che egli riferisce col gusto d'un ragazzino che vuol fare il grande), non è particolarmente irreligioso e immorale nelle sue pagine. È amaro, semmai; tanto più amaro, desolato, atroce, quanto più in apparenza lieto, gaio, esultante. Perciò mi parve il caso di accogliere con affetto il suo *Roma*, dove (e me lo ha confermato più volte a voce) dove *certe cose* sono viste; soprattutto è vista una

potenza segreta di Roma sulle anime, una presa eterna sui migliori; e sono viste figure d'eccezione come quella del principe e del servitore, due vecchi sul tipo degli «idioti» dostoevskiani e dei «pazzi» di Shakespeare, carichi delle verità più alte e divine. Il resto, principi o non principi, il resto è mero spettacolo; quando non è «mondo», mondo in atto di putrefarsi[,] quel mondo per cui il Signore non volle nemmeno pregare. Quel libro, dunque, ha un valore spirituale, nella letteratura italiana di oggi; e un grande valore spirituale, positivo. Il che non vuol dire che sia il libro d'un cristiano, né un libro per adolescenti: è, anzi, piuttosto pericoloso, nelle mani degl'inetti; e pazienza degl'inetti, ma anche degl'inermi, come sono i nove decimi dei lettori cattolici. Fuor dei cattolici, i lettori sono mitridizzati; bevono ben altre «zozze» detonanti perché risentano languori di stomaco o lievi dolorini per i veleni sottili di Palazzeschi: il quale è sempre un poeta, fatto cioè per pochi.

De Luca concludeva notando che «le espressioni men deferenti» verso il papa erano «poste in bocca a gente che proprio da codeste espressioni che usa viene mal qualificata dall'autore, e rappresentata stolta e malvagia». Insomma, il romanzo veniva in definitiva assolto e, sembra di intuire, il prete romano implicitamente sconsigliava un intervento di pubblica condanna, che poi magari sarebbe stata chiesta ancora a lui, magari anonimamente, come era accaduto qualche mese prima, nel gennaio 1954, per *Il diavolo* di Papini, sulle colonne del giornale ufficioso della Santa Sede.

La precedente analisi di De Luca ne «L'Osservatore Romano» del 19 aprile 1953, quindi più di un anno prima dello scambio di lettere con Montini, appare per certi versi simile ma conteneva accenti anche diversi. Il discorso partiva da lontano, con ampie menzogne: a proposito dei fiorentini che danno il meglio di sé al di fuori della loro città; a proposito di Roma «cantata» nella prima metà dell'Ottocento e «narrata» nella seconda metà. Poi si concentrava su Palazzeschi, la cui originalità era percepita «nella sua identità di

poeta», che nel romanzo – in realtà una «fiaba» – si trasfondeva in «poesia autentica, tutta di Roma e per Roma». Ma di quale Roma si trattava?

Una sua Roma, Palazzeschi l'ha trovata, ci si crogiola dentro e d'intorno come un'ape a una rosa, con un rombo gentile di contentezza ora fermo, ora librandosi lì accanto beato. Quale Roma? Non quella dei dotti, non quella dei pii, non quella dei politici, non quella dei romaneschi, non quella dei Cesari, non quella dei papi. Quale Roma, dunque? Non è facile dire.

Nel romanzo in pratica vi erano solo due personaggi romani, il principe e il suo servitore: «don Chisciotte e Sancio, il patriziato romano e la plebe, l'ascesi ieratica pontificale e la mistica alla fra Ginepro, l'oratoria togata e il ditirambo, la rigidità e la danza iacoponica, la verità e la poesia». Gli altri personaggi, la «vile borghesia», appartenevano a Roma ma in realtà potevano essere collocati sullo sfondo di qualsiasi altra città. Anche i figli del principe «sanno di poco o nulla, tagliati come sono sul figurino d'umanità che popola gli attuali romanzi». In realtà una lettura del romanzo in chiave sociologica non bastava e in fondo non reggeva. Ci voleva poco a dire che oggi – De Luca scriveva, ricordiamolo, nel 1953 – aristocrazia e popolo si stavano sciogliendo nel comune denominatore borghese e quindi bollare la borghesia con il marchio della turpitudine. Dalla fine dell'Ottocento la borghesia continuava a mutare e da allora poeti e romanzieri continuavano a descriverla in termini di inverecondia, corruzione, disfacimento, come ai tempi di Balzac e Zola. «Quando sono giovani lo chiamano neo-realismo, ma sono le solite stravecchie porcherie». Lo stesso Palazzeschi si sarebbe potuto risparmiare quattro o cinque parolacce «che non tanto stonano e stomacano quanto sono gratuite».

Quale allora la sostanza del romanzo? Nel sentimento, nella percezione di Roma. Secondo De Luca, Palazzeschi ha sentito che eter-

na meraviglia è Roma: meraviglia non tanto nella rievocazione, quanto nella vita. Se ne è nutrito, se ne nutre ogni giorno. Come succede delle cose più nutrienti, a cominciare dal pensiero di Dio, noi ce ne nutriamo, senza riuscire a darcene un esatto conto; nessuno di noi ci riesce. Se ne è nutrito, dunque, magari ciondolando nell'ora giusta da una piazzetta a una chiesa, o per un po' d'ombra rasente a un palazzo: magari andando a far la spesa. Ha evitato, da quel gentiluomo perfetto che egli è, la flessuosa via Veneto e l'osteria col pergolato, il salotto letterario e il ristorante di fuori porta, lo «snob» cittadino e quello paesano. È andato per assaggi segreti, senza proposito: si è lasciato prendere da Roma, dove e come capitava.

Ma dov'era Roma, per Palazzeschi? Forse in

questo principe romano inseccolato, nuovo maestro delle sentenze, tutto astratto in una vita che non esiste fuorché nelle aromatiche bende delle prolisse ed eguali formulazioni? Fosse lì il suo segreto? Niente niente il cattolicesimo, per Palazzeschi, si riduce interamente a quel principe venerando ma impagliato? Oppure, invece, Roma è rappresentata per lui dal servo zuccone e devoto, ora muto ora cantante, capace di una letizia spirituale non di questo mondo, ma assomigliabile troppo all'esaltazione dolce dei pizzerelli?

O vi entravano i riti, da Palazzeschi «descritti, spesso con efficacia, sempre con riverenza docile e attenta?»:

O Roma sta tutta invece nelle stoltezze, infedeltà, sudicerie, bestialità ottuse, che prorompono, come da una solfatara maledetta, da quasi tutti gli altri personaggi, quasi da altrettante bocche di fango e di fetore?

No, quello era semplicemente il «mondo». Di cui diceva il Signore, come si presentava in qualsiasi latitudine e longitudine.

«Uomo acuto», Palazzeschi aveva veduto giusto:

Roma non è quelle reliquie fossili, e forse non è questo “mondo”. Non sta solo nella sua storia, non sta solo nei suoi abitanti attuali. Non è nel suo cuore monumentale e nei singoli dintorni; non è negli appartamenti sgargianti e cafoni dei nuovi ricchi.

Ma allora, dopo questa serie di negazioni, dov'era Roma, cos'era? In realtà neanche Palazzeschi aveva colto il suo segreto, il suo «fuoco vero». Ma poteva farlo uno scrittore contemporaneo, anche se poeta come Palazzeschi? De Luca ne dubitava. Non eravamo più «alle tonanti e lampeggianti buaggini del neoclassicismo carduciano e dannunziano» «ma nemmeno siamo ancora a quel nodo di segreta luce, per cui Roma, assai più che una città e una capitale, è luogo di eternità e di anime». Palazzeschi

ha vagamente sentito questa Roma: forse proprio per ciò tanto gli è piaciuta. Quel servitore di palazzo principesco, che, morto il principe, vola su per le scale d'Aracoeli cantando il credo in “lasse” d'entusiasmo, ci fa pensare a un umbro o a un umbro-tosciano del tempo fra il figlio di Bernardone e Jacopone (borghesia anche loro). La santità è in quella linea. Ma sta più su, vorremmo dire, con rispetto e affetto, a Palazzeschi. Molto più su, e tanto più alla mano. Il fiorentino Filippo l'aveva capito, e dominò Roma come nessun papa e nessun cesare.

Due giorni prima della pubblicazione dell'articolo, il 17 aprile, De Luca sentì il bisogno di giustificarsi preventivamente con Palazzeschi per alcune «riserve esplicite e dure» motivate dalla sede della recensione e accennò nuovamente a s. Filippo:

Lei ha veduto una Roma, che è la Roma di Filippo Neri. Al di sotto (o al disopra) della pacchiana e volgarissima Roma di questo tempo.

Si è notato come, nell'opinione comune, protagonisti del romanzo siano, più ancora che il principe e il suo fedele «servitore» – ma il termine per Checco sembra quasi fuori luogo, pensando alla lettera di Paolo a Filemone –, la Chiesa e la città, in un'inestricabile osmosi che non riguarda solo gli spazi materiali ma l'anima, la mente, l'immaginario dei suoi abitanti (era così nel 1953, certo non più oggi). L'affermazione è vera e corretta ma al tempo stesso rischia di essere parziale e superficiale. *Roma* non è un romanzo sociologico né una guida diegetica per la città. Anche al di là di quanto ha avvertito lo stesso autore, il romanzo di Palazzeschi è forse, più in profondità, una parabola sulla fede e sul «mondo», nell'accezione negativa, giovannea, del termine: il mondo «in maligno positus» (1 Gv 5, 19), teatro del peccato, del rifiuto, dell'oscurità. Roma e l'Italia sono alla vigilia dello scandalo Montesi, quello che apparve la «perdita dell'innocenza» del paese del dopoguerra, fra festini e pediluvi, strumentalizzazioni politiche e schifezze reali. Alla luce della cronaca contemporanea, il principe di Santo Stefano e il fedele Checco non sembrano tanto due pezzi di antiquariato irrimediabilmente superati dal progresso sguaiato e sgangherato della società e della storia ma sono piuttosto i testimoni della fede che rifiuta e vince il «mondo». Francescani nell'anima e nello spirito, il principe e Checco sono degli asceti e dei combattenti, come lo era stato il santo di Assisi, come lo era stato Filippo Neri. Entrambi coprivano sotto un certo manto giullaresco una realtà di «agonia», cioè di instancabile lotta col male. Saldamente calati nella realtà e nella storia, nel dedalo delle viuzze e delle strade romane, fra le parolacce dei ragazzi e le menzogne e le ipocrisie dei grandi, i due personaggi, il principe e Checco, appartengono in verità a un altro mondo, a un altro «eone», come dicevano i primi Cristiani. Questo è il significato delle ultime pagine, che sono straordinarie come il brano iniziale, anzi forse ancora più belle.

Morto il principe, Checco ha portato a termine il suo compito, ha compiuto la sua missione. Può finalmente entrare nel convento dell'Aracoeli, resistendo alle forse interessate insistenze di Dado che lo vorrebbe ora accanto a sé. Come ha felicemente riassunto Elena Stancanelli con le parole stesse di Palazzeschi, alla fine Checco

riavvia la sua cuccia, fa un pacco delle sue pochissime cose, chiude le finestre e, con la chiave gigantesca, la porta del palazzo. Si avvia verso Campo de' Fiori, come ogni mattina per comprare il pane. Ma stavolta prosegue per via dei Giubbonari, e davanti alla chiesa di San Carlo ai Catinari si toglie il cappelluccio in segno di rispetto. Attraversa Largo Arenula e si incanta al gorgoglio dell'acqua nella fontana delle tartarughe, a piazza Mattei. Davanti a Santa Maria in Campitelli si scappella per l'ultima volta, poi imbocca, a fianco del Teatro di Marcello, la Via del Mare. Arriva sotto il colle Capitolino, davanti alla scalinata dell'Ara Coeli. Salirà, ovviamente, tutti i centoventiquattro gradini, come aveva fatto seguendo il Principe, ogni anno, il giorno della festa di santo Stefano. Quando i bambini di Roma si affollano per vedere il Presepe e recitano le poesie davanti al Bambinello [...] Ma stavolta il sor Checco non tornerà giù [...] un attimo prima di compiere l'ultimo passo [...] ha un'esitazione, e si volta. In piedi sul sagrato, osserva la città ai suoi piedi nello scintillio del sole. Stringe nell'abbraccio del suo sguardo le cupole delle chiese, il suono delle campane, i ruderi millenari che danno le vertigini. E si congeda da lei, con queste parole: «Roma, Roma, Roma, Roma: giovane e decrepita, povera e miliardaria, intima e spampanata, angusta e infinita».

Le parole del *Credo* scandite lungo la salita hanno significato la vittoria sul «mondo», l'uscita da esso, abbandonato per sempre. «Et postea parum steti et exivi de saeculo», scriveva Francesco nel suo *Testamentum*. «Spernere mundum, spernere nullum, spernere

se ipsum, spernere se sperni», ripeteva Filippo Neri. Ma Roma, una certa Roma, nella sua *complexio oppositorum*, nel suo paradossale mistero, Checco, divenuto fra Giocondo, la porta con sé. Quasi a dire che anch'essa appartiene all'eternità.

NOTA BIBLIOGRAFICA:

Roma ebbe, vivente Palazzeschi, molteplici edizioni, dopo la *princeps* (Firenze, Vallecchi, 1953), e due traduzioni (spagnolo, 1954; inglese, 1965). Il testo è nel secondo volume dell'edizione mondadoriana dei romanzi di Palazzeschi, pubblicato nel 2005 nei «Meridiani», a cura di Gino Tellini. L'articolo di Mario Picchi su Roma, ne «La Fiera Letteraria» del 1953, è ripubblicato in A. PALAZZESCHI – M. PICCHI, *Carteggio, 1949-1970*, a cura di A.G. D'ORIA, Roma 2021, pp. 111-114 (*ibid.*, pp. XIII-XIV, 10, 126, 139-140, 147, 148, 152, 155, 169, per riferimenti al romanzo nel carteggio e in successivi interventi di Picchi; in particolare, p. 10, per i riferimenti all'articolo di Picchi che dalla lettera del 1° agosto [1953] risulterebbe già pubblicato ma nella «Civiltà cattolica» curiosamente non si trova). Lo scambio epistolare fra Montini e De Luca è in G. DE LUCA – G.B. MONTINI, *Carteggio, 1930-1962*, a cura di P. VIAN, Brescia-Roma 1992 (Quaderni dell'Istituto Paolo VI, 12), pp. 179-181. L'articolo di De Luca, «Roma», fu pubblicato ne «L'Osservatore Romano», 19 aprile 1953, p. 3. Palazzeschi ricordò De Luca in A. PALAZZESCHI, *Il celebre e famoso don Giuseppe*, in *Don Giuseppe De Luca. Ricordi e testimonianze*, a cura di M. PICCHI, Brescia 1963, pp. 283-288 (ristampato, col titolo *Un prete romano*, in A. PALAZZESCHI, *Il piacere della memoria*, Milano 1964, pp. 649-654). Sul rapporto di Palazzeschi con la città cfr. *Aldo Palazzeschi e Roma. Atti della Giornata di Studi (Casa di Goethe, 20 aprile 2009)*, a cura di G. TELLINI, Firenze 2011. La citazione di Elena Stancanelli è tratta da E. STANCANELLI, *La città, il principe e Checco. Vita e romanzo di Palazzeschi*, in «La Repubblica», 16 luglio 2007. Cfr., recentemente, V. DELLA VALLE, *Passeggiare nella Roma di Aldo Palaz-*

zeschi: da via di Monserrato all'Aracoeli, in «Bollettino di italianistica», 17 (2020), pp. 275-282.

In rete sono ora comodamente reperibili alcune interessanti interviste di Palazzeschi su Roma e sul romanzo, con immagini degli anni Sessanta e Settanta. Sempre in rete si può assistere all'adattamento televisivo di Enrico Colosimo, che ne è anche il regista, della riduzione teatrale di *Roma* preparata dallo stesso Palazzeschi e da Alberto Perrini. Fra gli attori dell'adattamento televisivo, trasmesso dalla RAI nel luglio 1974, si possono ricordare Antonio Battistella (il principe), Dino Curcio (Checco) e Warner Bentivegna (il figlio del principe, Gherardo).



TRATTORIA

VIA RXVII
DELLA
GENSOLA

17

Indirizzo
Via della
Gensola
17
Tel. 011/123456
19100
Cortona

Giancarlo Pavesi

Ricordo di Marco Buonocore

Nato a Roma il 17 settembre 1954, Marco Buonocore si laureò all'Università di Roma nel luglio 1977, con una tesi diretta da Silvio Panciera. Dal primo lavoro su *Schiavi e liberti dei Volusi Saturnini* (1984), l'epigrafia classica fu la sua vera e grande passione, coltivata per tutta la vita, immaturamente conclusa il 23 dicembre 2022. L'epigrafia era però per Buonocore solo una porta d'ingresso al mondo dell'antichità, che amava nei molteplici aspetti costellando il suo parlare di frasi e motti classici, con frequenti riferimenti alla storia e alla cultura di Atene e di Roma. L'assunzione nel personale scientifico della Biblioteca Vaticana (1981), dopo un breve periodo di insegnamento nelle scuole, fu dunque per Buonocore un approdo desiderato e congeniale. Sullo sfondo della biblioteca dei papi, dalle origini umanistiche e dunque marcatamente classiche, si colloca tutta la vita di studio e di ricerca di Buonocore, sino al pensionamento nel 2019.

Scriptor latinus dal 1988 e dal 2003 direttore della Sezione Archivi, Buonocore trovò tra i fondi manoscritti e a stampa della Vaticana il suo ambiente ideale e al tempo stesso la condizione per un progressivo allargamento di orizzonti: dai contributi epigrafici, che pure saranno sino alla fine una costante della sua produzione scientifica, i suoi interessi si estesero allo studio della tradizione epigrafica nei fondi manoscritti e di qui alla consuetudine con i grandi eruditi di cui la Vaticana conserva le carte di studio, da Girolamo Amati a Gaetano Marini, da Giovanni Battista De Rossi a Rodolfo Lanciani (una raccolta di articoli vide la luce nel 2004: *Tra i codici epigrafici della Biblioteca Apostolica Vaticana*). Di Marini catalogò (1988) i manoscritti epigrafici (Vat. lat. 9734-9782); a De Rossi dedicò uno dei suoi ultimi interventi nel febbraio 2022; di Lanciani pubblicò fra il 1997 e il 2002 gli *Appunti di topografia romana*. Negli anni Novanta si dedicò con particolare impegno allo studio

della tradizione manoscritta dei classici. La curatela, nel 1996, del catalogo della mostra *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo* fu solo il culmine di una serie di ricerche sulla tradizione manoscritta di Orazio, Ovidio, Properzio e di altri *auctores*. Fu il solerte promotore e animatore, nella collana «Studi e testi», dal 1986 delle bibliografie dei fondi manoscritti vaticani e dal 1987 dei *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*.

Accanto a Roma, costante e profondo fu l'amore di Buonocore, anche per motivi familiari, per l'Abruzzo e, in genere, per la realtà municipale dell'Italia romana. Con Giulio Firpo pubblicò, fra il 1988 e il 1991, le *Fonti latine e greche per la storia d'Abruzzo antico*. Negli ultimi anni vennero a maturazione tre grandi imprese per le quali Buonocore non si risparmiò. Nel 2015 vide la luce un'ampia miscellanea di studi per Gaetano Marini nel bicentenario della morte; nel 2017 le *Lettere di Theodor Mommsen agli Italiani*; e fra il 2018 e il 2020 tre *Supplementa* al IX volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum* promosso dall'Accademia di Berlino: dedicati appunto alle realtà municipali dell'Italia centrale (*Samnites-Frentani; Marrucini-Paeligni-Vestini; Marsi-Aequi*).

Molto altro si dovrebbe ricordare di Buonocore, presidente della Pontificia Accademia Romana di Archeologia dal 2011 al 2021 e membro del nostro gruppo dal 2017 (nella giornata di studio del 2018 intervenne su *Le istituzioni ecclesiastiche*): l'imponente e varia bibliografia, l'instancabile capacità di lavoro, di promozione e di organizzazione delle ricerche, l'amichevole disponibilità all'aiuto e alla collaborazione con i colleghi, anche non italiani. In chi lo ha conosciuto, rimarrà particolare memoria del suo entusiasmo per lo studio; della sua forza d'animo durante la malattia; e soprattutto della sua *humanitas*, dalle radici classiche e cristiane, sempre soffusa di sottile ironia e, sotto le spesse lenti e i folti baffi, di un benevolo sorriso.

PAOLO VIAN

Ricordo di un'Amica Maria Teresa Bonadonna Russo

Nella mattina del 26 dicembre dello scorso 2022 Maria Teresa Bonadonna Russo ci ha lasciato. E' una grande perdita per il Gruppo dei Romanisti, che dal 1976 l'annoverava tra i suoi sodali, per i molti amici ed estimatori (e quindi, direi, per tutti gli studiosi ed amanti di Roma dal Rinascimento a ... ieri), e – permettetemi di dirlo – per me, a Lei legato da una profonda amicizia da tanti anni. Con Lei noi tutti perdiamo una grande Amica!

Maria Teresa era nata a Roma – e non avrebbe potuto nascere altrove! - il 21 ottobre del 1931. Dopo il diploma di maturità conseguito presso il liceo Torquato Tasso, si iscrive all'Università La Sapienza di Roma dove si laurea in Filologia classica nel 1953, per specializzarsi successivamente in Paleografia greca alla Scuola Vaticana con il professore Ciro Giannelli. Comincia la sua attività lavorativa come bibliotecaria all'Archivio storico Capitolino; a metà degli anni '50, invitata dal padre Carlo Gasbarri C.O., inizia un percorso che la legherà per tutta la vita alla Chiesa Nuova, col riordino dell'Archivio della Congregazione dell'Oratorio, collaborando con il marchese Giovanni Incisa della Rocchetta, che sempre ricorderà come suo maestro. Vince poi il concorso per Consiglieri Referendari del Senato della Repubblica, e il 1° febbraio 1963 è assunta e viene assegnata al servizio della Biblioteca.

Il suo ingresso, come quello della collega Adriana Ballanti, fu ... quasi una rivoluzione: nel Senato la presenza femminile nei ruoli direttivi era allora quasi inesistente e in Biblioteca un *unicum*! Lì rimase – divenutane ben presto il punto di riferimento, e Direttrice nel 1989 - fino a quando, nel 1996 dovette lasciarla, per raggiunti limiti di età. Ma fu un abbandono puramente formale e solo dal punto di vista burocratico, perché Maria Teresa in quella Biblioteca

da Lei curata con tanto amore e competenza, e che aveva illustrato nella sua fondamentale *Storia della Biblioteca del Senato (1848-1950)*, continuò fino ai Suoi ultimi giorni a lavorare, per ricerche storiche personali, ma anche per la Biblioteca stessa.

Durante gli anni della sua Direzione l'iniziativa più importante fu la realizzazione nel 1990, insieme a Gabriele De Rosa, di una grande mostra: *L'Italia rivoluzionaria e napoleonica nelle raccolte della Biblioteca del Senato*, in cui oltre al coordinamento, si occupò in prima persona di Roma e Lazio, mentre gli allora giovani colleghi Sandro Bulgarelli (che ne fu poi Direttore dal 2007 al 2013) del Nord e Renata Giannella (che la resse come Consigliere anziano dal 2013 al 2014) del Sud. La mostra si tenne a Palazzo Giustiniani e fu inaugurata dall'allora Presidente del Senato Giovanni Spadolini. E con la presidenza Spadolini Maria Teresa visse – con qualche rimpianto – i prodromi del trasferimento della Biblioteca *nell'isola domenicana della Minerva* (come il laico Spadolini amava chiamarla!) che, dopo l'acquisto del Palazzo nel 1991, si concluse con l'apertura nel giugno 2003 mutandone il carattere di Biblioteca interna alla Sede parlamentare, ma rendendo disponibile ad un più ampio pubblico di studiosi e ricercatori il suo patrimonio librario e documentario di indiscussa rarità e pregio.

Nel 1976 intanto, Maria Teresa era stata ammessa nel Gruppo dei Romanisti, e del Romanista - è una mia opinione, ma penso possa essere condivisa da noi tutti – possedeva in grado eminente le caratteristiche auspicabili: l'amore ma direi ancor più l'immedesimazione con la Città; una conoscenza storica profonda, seppur decisamente non accademica e mai pedante, di essa e delle sue vicende, quelle minori soprattutto ma da cui scaturiscono le grandi; lo spirito arguto, ironico e prevalentemente – requisito a mio avviso della vera intelligenza – sempre autoironico! Al Gruppo si dedicò con passione: ne è stata vicepresidente nel 2001-03 e nel 2010-12, e alla *Strenna* – il 'cuore' del Gruppo – dedicò gran parte del suo lavoro di ricerca; in essa dal 1963 al 2017, comparve ogni anno un

suo contributo, ben 55! Nel 2005, con la *Storia della Biblioteca del Senato (1848-1950)*, che ho sopra ricordato, conseguì il premio Livio Giuseppe Borghese, e ben presto entrò a far parte della Giuria dei Premi Borghese.

E' stata anche membro di numerose ed importanti istituzioni culturali romane, fra cui la Società romana di Storia patria, l'Istituto nazionale di Studi Romani, la Fondazione Primoli, e ad essi ha dato sempre il suo contributo di presenza e di studio: sono rimasti sulla 'sua' scrivania nella Biblioteca del Senato gli appunti per una biografia del conte Giuseppe Primoli, cui stava lavorando per la Fondazione.

Ma accanto a Roma e al Gruppo dei Romanisti, il suo grande amore è stato San Filippo Neri e l'Oratorio dei Filippini, cui si congiungeva per Lei il ricordo perenne di Giovanni Incisa della Rocchetta e di Padre Peppino Ferrari: e direi che i due amori andavano a buon titolo di pari passo, essendo Padre Filippo co-patrono e Apostolo di Roma! Alla Congregazione oratoriana ha dedicato importanti ricerche, tra cui mi piace ricordare la *Vita di San Filippo Neri: pubblicata per la prima volta nel 1601* di Antonio Gallonio (edizione critica a cura dell'Oratorio secolare di S. Filippo Neri di Roma, a celebrazione del IV centenario della morte del Santo; con introduzione e note di Maria Teresa Bonadonna Russo); il volumetto su *La parrocchia vallicelliana attraverso i secoli*; il bel volume *Dal titolo di Fasciola alla Chiesa dei ss. Nereo e Achilleo*; e da ultimo l'edizione critica de *Le vite, e detti de padri, e fratelli della Congregazione dell'Oratorio: da s. Filippo Neri fondata nella Chiesa di S. Maria in Vallicella raccolti da Paolo Aringhi Prete della detta Congregazione e da Altri*, di cui aveva appena completato il terzo volume, che uscirà a breve con la collaborazione di Padre Simone Raponi C.O (che ha sostituito in questo il compianto Renato De Caprio, amico di una vita e prezioso collaboratore, purtroppo scomparso alla fine di agosto 2020). E accanto all'*Aringhi*, l'ultimo dono fatto all'Oratorio è stata la Giornata di studi *L' Apostolo di*

Roma, nel IV centenario della canonizzazione di san Filippo Neri e nel I centenario della ricostituzione dell'Oratorio secolare, tenutosi a Roma il 1° giugno 2022, da lei fortemente voluto ed organizzato con la Società romana di Storia patria.

E i suoi amori per Roma e per San Filippo, mi perdonerete la nota personale, sono la grande eredità che Maria Teresa mi ha lasciato, attraverso una frequentazione ormai poco meno che cinquantennale, divenuta ben presto amicizia, e sempre più forte, da quando, dopo pochi anni dalla mia entrata in Senato nel 1973 – dieci anni dopo di Lei – cominciai ad invadere la Biblioteca, e ..., come amava dire, *a farla dannare*, e rinforzatosi ancora quando mi chiamò all'Oratorio Secolare dei Filippini, e poi nel Gruppo.

All'indomani del Natale 2022, Maria Teresa, che avevo visto fino al giovedì prima nella 'nostra' Biblioteca del Senato piena di progetti per il futuro, nonostante il vezzo di ricordare sempre i suoi anni (ormai 91 passati ma portati benone!) professandosi *una povera vecchia*, e con cui avevamo scherzato, si è addormentata nel Signore, che certo le ha riservato il premio per il *servo buono e fedele* di cui parla il Vangelo. Ci lascia un ricordo che non passerà, ed un grande rimpianto: della sua presenza nelle nostre riunioni al Caffè Greco; della sua cultura profonda e modesta a cui tutti abbiamo attinto; della sua arguzia e dei suoi atteggiamenti di burbera, sempre benefica; il rimpianto di Lei!

E con questi sentimenti ci stringiamo affettuosamente alla Sua famiglia, al figlio Guido, alla nuora, alle sue nipoti, di cui parlava sempre con sia pur burbero ma grandissimo affetto, superiore perfino, e di molto, permettetemi l'ultima battuta, a quello nutrito per Cleopatra la sua gatta adorata!

Addio Maria Teresa, ma solo nel senso etimologico del termine!!!

ANTONIO RODINÒ DI MIGLIONE

Ricordo di Elio Lodolini

Il 18 marzo 2023, a 101 anni compiuti, è scomparso il nostro consocio Elio Lodolini, decano degli archivisti italiani, considerato a livello mondiale fra i maggiori studiosi dell'archivistica, di cui ha affermato la piena autonomia e dignità di scienza. Il prof. Lodolini è stato considerato fra i maggiori studiosi di archivistica a livello mondiale, avendo dedicato tutta la sua intensa attività scientifica a questa disciplina, che ha trattato esaustivamente nei suoi vari aspetti e ripartizioni: archivistica generale, archivistica speciale (ovvero storia delle istituzioni che hanno prodotto gli archivi), legislazione e organizzazione archivistica, storia degli archivi, tecnologia. Le sue numerosissime pubblicazioni scientifiche sono state anche tradotte in varie lingue: italiano, francese, inglese, tedesco, portoghese e basco, e perfino in arabo e hanno avuto edizioni in diversi paesi, fra cui Argentina, Belgio, Brasile, Canada, Egitto, Francia, Germania, Italia, Messico, Spagna, Svizzera, Venezuela.

Entrato nel 1950 nella carriera direttiva degli Archivi di Stato come vincitore di concorso, vi ha percorso tutti i gradi della carriera: dopo aver diretto numerosi istituti archivistici ed aver ricoperto incarichi ministeriali ed universitari, spesso contemporaneamente, è stato per quasi un decennio (1976-1985) direttore dell'Archivio di Stato di Roma e dell'annessa Scuola di Archivistica Paleografia e Diplomatica, nella quale è stato anche docente per un trentennio, consolidandovi la cosiddetta "Scuola archivistica romana" e caratterizzandola con il suo pensiero teorico. A tale insegnamento aveva aggiunto quello universitario, svolto inizialmente come carriera parallela a quella di archivista di Stato per oltre venticinque anni, dalla vincita nel 1959 della libera docenza fino alla vincita del concorso per una cattedra di Archivistica e alla conseguente nomina a professore ordinario della materia nell'Università di Macerata, nel 1985. Nel 1986 venne chiamato dalla Scuola

speciale per Archivistici e Bibliotecari dell'Università di Roma La Sapienza (nella quale aveva già insegnato come professore incaricato), e vi ricoprì le cattedre di Archivistica speciale e di Archivistica generale e Storia degli Archivi. Divenuto Preside della predetta Scuola nel 1990, venne rieletto per altri due mandati e mantenne la carica sino alla pensione per limiti di età, venendo tuttavia di seguito nominato "professore emerito" e chiamato ancora a svolgere corsi di Legislazione archivistica italiana e comparata.

Il suo insegnamento ha avuto grande rilievo scientifico e importanza per la formazione di più di una generazione di archivisti i quali, sia pure con differenze e innovazioni rispetto al suo pensiero, si sentono tutti in qualche modo figli della sua "scuola". Rigoroso teorico ed assertore della più completa autonomia dell'archivistica, a lui si deve un significativo ampliamento della stessa estensione disciplinare: da un lato in dimensione storica, dall'altro in dimensione geografica. Dopo aver egli stesso dato largo spazio nelle sue lezioni e nella sua ricerca alla storia degli archivi, portando il suo interesse fino ai primi archivi nella storia dell'umanità, quelli del Vicino Oriente antico, Lodolini fece infatti istituire uno specifico-distinto insegnamento di Storia degli archivi nella Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica di Roma, che volle affidare sin dall'inizio (1978) al sottoscritto. I suoi studi, condotti con rigore e coerenza metodologica, lo hanno portato a confrontarsi con i maggiori studiosi della materia a livello internazionale. L'incremento dell'archivistica in senso geografico è stato altresì portato avanti da Lodolini, interessato dell'archivistica extraeuropea, in particolare a quella dell'America Latina, cui ha dato il suo personale contributo, portandola anche a conoscenza degli studiosi del Vecchio Continente. Notevole è stato poi l'apporto dato da Lodolini alla più ampia diffusione nel mondo dell'archivistica italiana, ottenendo un consenso e una notorietà che prima di lui solo Eugenio Casanova aveva conosciuto. Numerosi anche i suoi incarichi didattici all'estero, fra cui ricordiamo: l'insegnamento nella Escuela de

archiveros dell'Università Nazionale di Cordoba in Argentina nel 1972; in Germania (1974) nella Archivschule Marburg - Institut für Archivwissenschaft, e nella Bayerische Archivschule (1975); oltre che in scuole archivistiche degli Stati Uniti, del Senegal, della Spagna. Molti anche gli incarichi internazionali presso istituzioni culturali ed accademiche, come l'Unesco, il Consiglio Internazionale degli archivi, l'Organizzazione degli Stati americani, e le missioni per organizzare e pianificare settori archivistici in diverse aree geografiche, in particolare per lo sviluppo degli archivi nei paesi del Terzo Mondo, ma anche in Europa, Stati Uniti, America Latina.

Si può senz'altro affermare che la sua è stata una vera e propria missione culturale, che oltre all'apprezzamento della comunità scientifica internazionale, gli è valsa numerosi riconoscimenti ed anche alte onorificenze italiane ed estere.

Emblematico in questo senso il riconoscimento tributatogli nel terzo Colloquio internazionale sulla formazione degli Archivisti, organizzato in Olanda, a L'Aja, nel settembre 1990, dal Consiglio Internazionale degli Archivi e dedicato al tema *I manuali di Archivistica*. In tale occasione la relatrice ufficiale, la finlandese Pirko Rastas, dopo aver esaminato i testi pubblicati negli ultimi cento anni, ne giudicò particolarmente validi solo otto, fra cui, per l'appunto, il manuale di Elio Lodolini *Archivistica, principi e problemi*, edito nel 1984 (e giunto nel 2013 alla quindicesima edizione, ristampata nel 2022), che Eckhart G. Franz, Presidente di quella riunione e del Comitato internazionale sulla formazione professionale degli archivisti, giudicò anche l'unico che avesse un taglio internazionale.

Molte le onorificenze, le decorazioni e le benemerienze ricevute nella sua lunga vita; le principali sono: l'Ordine al Merito della Repubblica Italiana (Cavaliere, 1962; Ufficiale, 1966; Commendatore, 1974); la Medaglia d'Oro ai Benemeriti della Scuola, della Cultura e dell'Arte (1986); l'onorificenza di *Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres* della Repubblica Francese e la qualifica di

membro d'onore del Consiglio Internazionale degli Archivi, attribuitagli a Pechino nel 1996, durante il XIII Congresso internazionale, «in riconoscimento dei servizi eminenti da lui resi al progresso dell'Archivistica, allo sviluppo degli Archivi ed al rafforzamento della cooperazione professionale internazionale». Inoltre, è stato nominato socio onorario di organismi internazionali, come l'Associazione degli archivisti del Brasile (primo straniero cui sia stata conferita questa nomina) e l'Associazione degli archivisti, bibliotecari, museologi e documentaristi della Spagna.

È stato socio e componente di varie accademie, istituti e società scientifiche italiane, straniere ed internazionali, fra cui numerose deputazioni di storia patria, e in particolare, dal 1974, socio effettivo della Società Romana di Storia Patria.

Ma Elio Lodolini per noi va ricordato soprattutto come “romanista”, nonché figlio di un altro “romanista”, Armando Lodolini, che era stato anche lui Archivistista di Stato e che al culmine della carriera fu il primo Sovrintendente all'Archivio Centrale dello Stato. Doppia mente figlio d'arte, – come archivista e come romanista – Elio Lodolini, venne cooptato nel Gruppo dei Romanisti nel 1987, ma aveva collaborato alla *Strenna dei Romanisti* sin dal 1968 con un articolo sullo Statuto di Pio IX, cui erano seguiti negli anni vari altri articoli: *Un nuovo archivio romano: l'Archivio storico del Banco di Roma*, 1988; “*C'era una volta il liceo classico*”, 1994; *La tramvia sotterranea dell'Ing. Romeo Cametti*, 1996; “*Gli operai sono di lunga razza romana e come romani non si sentono in istato di vedersi soperchiare*”. *Controversie di lavoro, scioperi, serrate, contratti collettivi dei fornai romani sul finire dello Stato pontificio*, 2002, 343-376; *Un giornale romano nell'estate 1943*, 1999, 227-239; *Roma 1943: una strana “città aperta”*, 2011, 407-421; *Il Battaglione universitario romano e le vicende di una lapide 1848-2011*, 2012; *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma*, 2013; *Cominciò nel 1870 la guerra del Palazzo contro gli Archivi*, 2014; *Un aspetto singolare di due difese di Roma, 1849 e 1870*, 2015.

Numerosi furono anche i suoi contributi ad altre riviste “romaniste” fra cui *L'Urbe*.

Elio Lodolini fu sempre pronto a promuovere iniziative culturali per Roma, a sottoscrivere mozioni del Gruppo per la salvaguardia del patrimonio culturale della civiltà romana, proporre appelli, interpellanze e progetti, con particolare riguardo agli archivi. Fra le sue battaglie più sentite quella per la permanenza dell'Archivio di Stato di Roma nella sede storica del Palazzo della Sapienza, di cui chiese più volte la restituzione all'Archivio anche degli ambienti trasferiti nel tempo al Senato della Repubblica. Anche la sede dell'Archivio Storico Capitolino fu oggetto della sua attenzione. Due iniziative, queste, fatte proprie dal Gruppo dei Romanisti, che trovarono vasti consensi nell'opinione pubblica e la collaborazione con altre associazioni culturali, prima fra tutte Italia Nostra.

Una figura di primissimo piano nel panorama culturale nazionale e romano, ma soprattutto un uomo semplice, schietto, riservato, coerente nelle sue idee, rispettoso delle leggi e delle istituzioni, delle regole più minute, generoso nell'amicizia e sempre cordiale nei rapporti sociali. Un sodale esemplare per noi romanisti, che ricorderemo sempre con affetto e con grande stima e rispetto.

DONATO TAMBLÉ



Indice

L'Editoriale

- Guardiamo al domani, ma con l'intelligenza della cultura di ieri
ANDREA MARINI DI SUBIACO pag. 9
- Il Gruppo dei Romanisti in mostra
DONATO TAMBLÉ pag. 15
- I Romanisti. Cenacoli e vita artistica da Trastevere
al Tridente (1929-1940). Appunti sulla mostra
ROBERTA PERFETTI E SILVIA TELMON pag. 21
- 1923: la rivoluzione pedagogica di Alessandro Previtiera
SANDRO BARI pag. 37
- Mario Fiorentini, il più longevo partigiano romano.
Da simbolo della resistenza a scienziato di fama internazionale
ROMANO BARTOLONI pag. 57
- Eros e Thanatos nella poesia Terra Romana
di Werner Bergengruen
ITALO MICHELE BATTAFARANO pag. 75
- Il Piantinaio capitolino,
poi Semenzaio, Luigi Vescovali e il dono di piante
per il Pincio di Anatolij Demidov, 1856-1859
CARLA BENOCCI pag. 81
- Francesco Villamena (1556 - 1624),
La Baruffa di Bruttobuono
MAURIZIO BERRI pag. 99

«Trionfa la Pace in Campidoglio» MAURIZIO CAMPANELLI	pag. 115
Scrittori a Roma (sulle tracce di Enzo Siciliano: 1934-2006) ANTONIO CARRANNANTE	pag. 129
Roma nel web LETIZIA CECCARELLI APOLLONI – MARCO MUCCIO	pag. 145
La lunga treccia della giornalista Berenice GIUSEPPE CIAMPAGLIA	pag. 157
Giuseppe Trois y Barba. Scultore, cospiratore, affarista e quant'altro ALBERTO CRIELES	pag. 165
Giuseppe Valadier architetto teatrale ELISA DEBENEDETTI	pag. 193
Acqua a via Margutta FRANCESCA DI CASTRO	pag. 209
Amedeo Rotondi filosofo, scrittore e “Volontario del bene” GIROLAMO DIGILIO	pag. 231
La decorazione regolarizza la percezione dell'architettura della volta della loggia al piano terreno del palazzetto dei Piceni in via di Parione LAURA GIGLI – MARCO SETTI	pag. 243
Da Roma alla Dacia. Il gladiatore nell'immaginario poetico russo dell'Ottocento RITA GIULIANI	pag. 279
Breve profilo del pittore Giuseppe Antonio Olivieri MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI	pag. 303

- Rari Nantes in gurgite vasto:
la nascita della più antica società di nuoto italiana
MARCO IMPIGLIA pag. 317
- La straordinaria passione umana e artistica che lega
Assia Olsufieva ai tre architetti Busiri Vici
ALESSANDRA JATTA pag. 335
- La chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio
e il quartiere di Villa Fiorelli.
Quando i Santi si mettono in cammino
PIERLUIGI LOTTI pag. 347
- Diritto, religione e *Romanum imperium*.
Il reato di magia nelle *Pauli Sententiae*
e nel *Codex Theodosianus*
ARDUINO MAIURI pag. 365
- Una inedita Madonnella in Via Paolina
ALBERTO MANODORI SAGREDO pag. 381
- «Este pélago trilussiano»
Origini e diffusione delle traduzioni in vita di Trilussa
CAROLINA MARCONI pag. 383
- La Roma innevata di Giovanni Paolo Panini nel 1730
VALENTINA NICOLUCCI pag. 403
- Dell'Arco versus Trilussa ovvero una polemica
ad andamento "carsico"
FRANCO ONORATI pag. 417
- Roma nei souvenirs di Alphée de Régny
ALESSANDRO PANAJIA pag. 435

Una tanto sospirata patente musicale: il caso di Domenico Alari ANDREA PANFILI	pag. 455
Le battute di caccia delle alte cariche dello Stato nella tenuta presidenziale di Castel Porziano, nel secolo scorso ROBERTO QUINTAVALLE	pag. 467
Un ricordo romano di S.E. il cardinale Ratzinger SALVATORE REBECCHINI	pag. 471
Profilo storico del Centro Romanesco Trilussa GIANNI SALARIS	pag. 475
Risposta di Marcia a Seneca STEFANIA SEVERI	pag. 483
Zeffirelli e Roma: un rapporto indissolubile LUCA VERDONE	pag. 493
Aldo Palazzeschi e il segreto di Roma. (In contrappunto: don Giuseppe De Luca e un futuro papa) PAOLO VIAN	pag. 505
Ricordo di Marco Buonocore PAOLO VIAN	pag. 521
Ricordo di un'Amica Maria Teresa Bonadonna Russo ANTONIO RODINÒ DI MIGLIONE	pag. 523
Ricordo di Elio Lodolini DONATO TAMBLÉ	pag. 527

Tavole a colori:

- I. GUIDO RENI (1575-1642), *San Pietro penitente*.
- II. GUIDO RENI (1575-1642), *Gesù Bambino addormentato sulla Croce*.
- III. ANONIMO, *Testa femminile velata*.
- IV. ANONIMO, *Lekythos attica*.
- V. ALBRECHT DÜRER (1471-1528), *Crocifissione*.
- VI. JOHAN BAPTIST BAADER (1717-1780), *Allegoria del progresso delle scienze e delle arti che scaccia, con la luce di verità e civiltà, le tenebre dell'ignoranza e i fantasmi della menzogna e dell'errore*.
- VII. BICE LAZZARI (1900-1981), *Ritratto di Carlo Izzo*.
- VIII. NIKÉ ARRIGHI BORGHESE, *Villa Wolkonsky, Ambasciata Britannica, Roma*.

I finalini sono di Gemma Hartmann e Niké Arrighi Borghese.

Finito di stampare nel mese di *aprile* del 2023
a cura della Tipografica Renzo Palozzi - Marino (RM)
Tel. 069387025 - info@tipograficarenzopalozzi.it