

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA 2024

MMDCLXXVII



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:

ANDREA LOCATELLI (Roma 1695 – 1741)

Veduta del Colosseo con archeologi e operai al lavoro

Olio su tela, 123 x 172 cm

Inizio XVIII secolo

Roma, Collezione Fondazione Sorgente Group

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2024

Ab U. c. MMDCCLXXVII

AMEN – BARI – BARTOLONI – BATTAFARANO – BENOCCI – BERRI – BIANCINI
CAMPANELLI – CARRANNANTE – CENTI – CIAMPAGLIA – COMISI – CRIELESÌ – DE ROSA
DEBENEDETTI – DI CASTRO – GIGLI – GIULIANI – GUERRIERI – IMPIGLIA – JATTA – LOTTI
MARCONI – MORELLI – MORI – NICOLUCCI – ONOFRIO – ONORATI F. – ONORATI U.
PANFILI – RAVAGLIOLI – RIPARBELLI – SALARIS – SEVERI
TEODONIO – VERDONE – VIAN



ROMA AMOR

Gruppo dei Romanisti
www.gruppodeiromanisti.it
piccolof35@gmail.com

Comitato dei curatori della Strenna dei Romanisti:

MARCO RAVAGLIOLI *Presidente del Gruppo dei Romanisti*

LAURA BIANCINI *Coordinatore editoriale*

SANDRO BARI
CAROLINA MARCONI } *Cura grafica delle immagini digitali*

CARLA BENOCCI

MAURIZIO CAMPANELLI

FRANCESCA DI CASTRO

ANTONELLA FERRO

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)

Si ringrazia la Fondazione Sorgente Group per aver sostenuto l'edizione 2024 e la Fondazione Salvatore Rebecchini.

Il *Gruppo dei Romanisti* ringrazia il Caffè Greco, l'Istituto Centrale per la Grafica, l'Accademia di Belle arti di Roma, 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

ISSN: 0391-7878

MMDCCLXXVII
AB VRBE CONDITA

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

Il rastrellamento del Quadraro, un dramma dimenticato

PIERLUIGI AMEN

Ottanta anni fa. Il 17 aprile del 1944, neanche un mese dopo le Fosse Ardeatine, le truppe tedesche circondarono all'alba il quartiere popolare del Quadraro avviando un rastrellamento casa per casa e arrestando circa 750 persone che furono avviate ai lavori forzati nelle fabbriche tedesche. Trentuno non avrebbero più fatto ritorno. Messa in atto come rappresaglia per l'attentato che qualche giorno prima aveva ucciso nelle vicinanze tre soldati tedeschi, la brutale operazione costituì uno dei momenti più drammatici dei nove mesi dell'occupazione tedesca di Roma. Tuttavia, nel corso degli anni, su quegli eventi è calato un oblio che solo negli ultimi tempi si è incominciato a diradare.

Nel 2014, in occasione del 70° anniversario della Liberazione di Roma, ho ricevuto mandato dall'ANRP (Associazione Nazionale Reduci dalla Prigionia dall'Internamento dalla guerra di Liberazione e loro familiari, Ente Morale riconosciuto nel 1949 e vigilato dal Ministero della Difesa) di avviare una ricerca storica documentale sul rastrellamento. Si era deciso di porre attenzione anche al fenomeno della deportazione dei civili non politici e non razziali, di cui a tutt'oggi sono carenti ricerche storiografiche organiche. Iniziando quindi a documentarmi sulle fonti mi sono reso conto che la vicenda era stata trattata solo "per sentito dire". L'insufficienza della documentazione e la ricostruzione degli eventi attuata principalmente partendo dalle testimonianze orali di alcuni dei deportati e dei loro familiari, hanno portato a una parziale, inesatta e confusa ricostruzione. Alcuni racconti individuali poi,

sono stati recepiti come assunto generale della articolata vicenda e riportati sui media e anche su alcuni testi storici senza alcuna verifica critica e documentale delle asserzioni.

Le poche testimonianze rilasciate (relativamente al gran numero delle persone coinvolte), peraltro riferite generalmente in buona fede, hanno l'oggettivo limite dell'esperienza vissuta individualmente e quindi con ricordi soggettivi ma con tutte le problematiche provenienti dalla costituzione di una "memoria collettiva" a posteriori, derivante dalle influenze reciproche di individui che facendo parte di piccoli gruppi presumono di aver vissuto la stessa esperienza che tuttavia non risulta quasi mai essere stata raccontata nello stesso modo.

Questo articolo, che tratta succintamente la vicenda storica su dati certi e documentabili, è stato invece steso basandosi sia sugli scritti delle vittime dei rastrellamenti che su fonti coeve diverse: testi prodotti al momento degli avvenimenti (generalmente diari o appunti)¹ o in occasione di richieste per il riconoscimento di qualifiche o diritti a risarcimenti; dichiarazioni personali riscontrate nei fascicoli personali delle Poste, delle Ferrovie, del Comune di Roma e di altri Enti ed istituzioni. Sono state anche verificate

¹ Si citano come esempio: il diario, autografo e coevo, del carabiniere Ruggero Fiorella, 48 anni, matricola 696 di Fossoli, che descrisse l'aiuto alimentare portato al treno dei "rastrellati" del Quadraro in partenza dalla stazione di Carpi il 24 giugno 1944 dalle ragazze e donne dell'Azione Cattolica alla presenza dall'Ordinario diocesano Federico Vigilio Dalla Zuanna che si recò in loco su richiesta di don Gioacchino Rey. Oppure il diario di uno dei deportati, Alfredo Marcelli, 40 anni, matricola 616 di Fossoli, che dopo essere stato liberato dai russi il 22 gennaio 1945, riferì di aver visitato il 12 aprile 1945 a Lublino in Polonia, il campo di sterminio di Majdanek (chiamato nei documenti delle SS anche KL Lublin), liberato dai russi il 23 luglio 1944. Questo campo risultava già all'epoca essere il meglio conservato, in quanto i nazisti non erano riusciti ad eliminare totalmente le tracce dello sterminio ed infatti il Marcelli, descrivendolo, lo chiamava "museo".

le risultanze anagrafiche di tutti i “rastrellati” che si sono potuti identificare con certezza.

Non posso fare a meno di rilevare che le memorie storico-biografiche dei responsabili nazisti della piazza di Roma, pur essendo disponibili sin dagli anni Cinquanta del secolo scorso, al di là di qualche lodevole eccezione, non sono state generalmente prese in considerazione.

Il 17 aprile 1944 nell'allora borgata del Quadraro Vecchio di Roma e zone limitrofe, per mano dei reparti tedeschi del Panzer-grenadier-Regiment 71, fatti affluire appositamente dalla riserva del fronte sul litorale, e di alcuni effettivi delle SS e della SD di stanza a Roma, posti agli ordini del tenente colonnello SS Herbert Kappler, avvenne il rastrellamento – denominato in codice Unterhemen Walfisch (Operazione Balena) – di tutti gli uomini dai 16 ai 55 anni che i nazisti riuscirono a catturare, circondando la zona ed effettuando una violenta irruzione all'alba nelle abitazioni, entrando casa per casa².

Il rastrellamento di massa, finalizzato alla successiva deportazione nei territori controllati dal Terzo Reich fu, in ordine di tempo, il terzo organicamente organizzato ed attuato dai tedeschi a Roma dopo quello dei circa 2500 Reali Carabinieri del 7 ottobre 1943 e quello del ghetto ebraico del 16 ottobre 1943. Esso avvenne in quanto le alte gerarchie naziste, in seguito all'azione di guerra partigiana di via Rasella, che ebbe come conseguenza immediata l'eccidio delle Fosse Ardeatine, diedero l'ordine di provvedere all'evacuazione e alla deportazione dei cittadini romani

² Questo articolo riprende ed approfondisce, integrandolo con ulteriori scoperte documentali, il tema che ho trattato sulla rivista dell'ANRP «Liberi», 2015, giugno-luglio.

«dei rioni e sobborghi maggiormente infestati dai comunisti» per poterli avviare al lavoro coatto verso le fabbriche del Terzo Reich.

[...] Wolff rispose che Himmler era irremovibile nell'esigere, oltre alla punizione dei responsabili di via Rasella, che da Roma venissero eliminati radicalmente tutti gli elementi comunisti o sospetti; a tale scopo gli aveva dato ordine di organizzare per primo, d'accordo con il feldmaresciallo, l'esodo forzoso dalla capitale della popolazione maschile dei quartieri più pericolosi, famiglie comprese, rastrellando le persone fra i diciotto e i quarantacinque anni: e bisognava farlo al più presto. [...] Quindi discutemmo sull'ordine impartito da Himmler di procedere, per incominciare, allo sgombero dei rioni maggiormente infestati dal comunismo, trasportandone gli abitanti a nord. Kappler, che era caduto in uno stato di torpore, si spaventò, e questa volta, grazie a Dio, apparve sin dal principio talmente conscio delle difficoltà tecniche, che da parte sua non avemmo da temere nessuna entusiastica iniziativa. I rioni da sgomberare erano soprattutto quelli di S. Lorenzo, Testaccio e Trastevere oltre ad alcuni sobborghi, e Kappler disse che anche per una azione così limitata, sarebbero stati necessari sbarramenti i quali richiedevano l'impiego di almeno due o tre divisioni al completo. [...] Himmler volle essere informato sulla situazione nella capitale [...] nel frattempo era ritornato Wolff, che intercalando innumerevoli Mein Reichsführer qui e Mein Reichsführer là, si attenne in complesso alla linea di condotta convenuta, e seppe farsi autorizzare a rinviare le deportazioni, che Himmler però continuava a reclamare con la massima energia. Al microfono, Himmler pronunciò contro Roma minacce tremende, neroniane addirittura, e tali da rievocare il ricordo del sacco di Roma. [...] Il Feld maresciallo dichiarò che nel suo settore, data la situazione al fronte, egli non era in grado di apprestare le truppe necessarie: Wolff di rimando, per coprirsi le spalle verso Himmler e guadagnare tempo, propose di incaricare ugualmente Kappler della preparazione

di un precipitoso piano di battaglia contro i quartieri designati, e lui lo avrebbe presentato al Reichsführer. Kesslerling approvò³

Malgrado le 335 vittime delle Fosse Ardeatine, gli estremisti non si erano saziati. L'attentato di via Rasella aveva fatto esplodere tutto il risentimento accumulato contro gli italiani [...] Nacque allora l'idea che con Roma bisognava una volta buona farla finita. I romani avevano aperto le ostilità con l'attentato di via Rasella; si sarebbero accorti cosa voleva dire gettare il guanto di sfida al Reich. Ci voleva una rappresaglia, che potesse colpire tutti i romani insieme ed in una sola volta: l'evacuazione. Colui che patrocinò caldamente presso il G.Q.G. e presso Himmler questa misura fu, a quanto veniva mormorato, il signor Sauckel [...] Il 24 marzo fece la sua apparizione a Roma il generale Wolff, a mezzanotte convocò d'urgenza all'Excelsior i capi-servizio tedeschi a Roma [...] Wolff dichiarò subito ai presenti che, a causa dell'atmosfera ostile, sviluppatasi contro i tedeschi e culminata con l'attentato di via Rasella, era stata progettata l'immediata evacuazione di Roma. L'evacuazione avrebbe presentato il vantaggio di alleggerire i costosi rifornimenti e di dare un sensibile apporto alla mano d'opera nell'Italia settentrionale. Voleva sentire il parere dei capi-servizio prima di passare agli ordini esecutivi. Sperai che questa potesse essere una via d'uscita, ma fu subito chiaro che Wolff ammetteva discussioni sulla modalità di esecuzione, ma non sull'ordine stesso. Un mio primo tentativo di opposizione fu bloccato immediatamente da Wolff, che rispose essere ogni discussione, in materia, inutile: la parola impossibile dal 1933 in Germania era stata soppressa. Il più qualificato per esprimere un parere sull'evacuazione era Kappler, cui era affidata la responsabilità tecnica dell'esecuzione; ma egli pur visibilmente poco entusiasta di tale iniziativa, diede indicazioni riguardanti i limiti di tempo, e i quartieri da cui cominciare [...] Alle due del mattino Wolff si mise in comunicazione

³ Eugene DOLLMANN, *Roma Nazista*, Milano 1951, pp. 231-235.

telefonica con Himmler, che aspettava la chiamata, gli riferì che non vi erano notevoli difficoltà ed Himmler diede il via all'esecuzione⁴

Wolff fece presente che le misure adottate non erano state sufficienti per un incidente di quel genere. Più tardi, non ricordo l'ora, presi parte a un'altra conversazione. Wolff disse che Roma doveva essere evacuata e ciò lo giustificò per un insieme di idee e motivi. Disse che la popolazione di Roma non meritava alcun trattamento (di favore). Dal punto di vista strategico, l'evacuazione sarebbe stata opportuna perché ci sarebbe stata una riduzione sostanziale di popolazione. Così anche tutte le difficoltà per l'approvvigionamento sarebbero venute a cessare. Disse ancora che Sauckel avrebbe ricevuto un centinaio di migliaia di lavoratori. Per l'esecuzione di questo compito, disse che si rimetteva a me. In base a tale ordine dovevano essere evacuati gli uomini dai 15 ai 65 anni e che l'esercito avrebbe assunto il trasporto. Nessuno di noi fece osservazioni. [...]

Alcuni giorni dopo, il piano era pronto. In una riunione a Cernobbio, Wolff parlò a lungo dell'argomento e pensai che lui si fosse accordato con Kesserling. Spedii il piano a Wolff ma non ricevetti notizie né da lui né da Böhem. Il numero richiesto era troppo elevato. Nel piano avevo accettato, come tempo, alcuni giorni. Non ricordo se cinque o sei. Mi venne obiettato di aumentare il doppio del tempo in modo da diminuire la forza necessaria. Accettai anche questo ordine. Mi tenni in contatto con Domizlaff che allora sostituiva Wuth. Domizlaff vedeva per la prima volta questo piano [...] con l'aumento del tempo si doveva [...] arrivare ad una diminuzione che non doveva superare il quinto [di 10.000] [...] Credo che una evacuazione di Roma da un punto di vista tecnico di polizia, non era impossibile. Un adempimen-

⁴ Eitel Friederick MOELLHAUSEN, *La Carta Perdente. Memorie diplomatiche 1943-1945*, Roma 1948, pp. 238-240.

to di un tale dovere non mi avrebbe portato svantaggi [...] Poi precisa [...] il piano era stato ordinato come misura complementare all'eccidio di via Rasella. Dopo la presentazione della seconda edizione del piano, Wolff si riservò di farlo realizzare in caso di nuovi attentati⁵.

Dopo aver constatato che l'azione predatoria richiesta dal *Reichsführer* delle Schutzstaffel (SS) Heinrich Himmler anche su pressione del generale plenipotenziario per la distribuzione del lavoro *Generalbevollmächtigter für den Arbeitseinsatz* (GBA) Ernst Sauckel, non avrebbe potuto espletarsi nei rioni inizialmente prescelti di Trastevere, Testaccio e San Lorenzo, per la mancanza degli uomini necessari (almeno due o tre divisioni al completo, quindi decine di migliaia di soldati, secondo le memorie di Dollmann), la scelta cadde sulla borgata Quadraro.

Il pretesto fu quindi l'uccisione di tre militari della Wehrmacht, sembra di nazionalità austriaca, compiuta il lunedì di Pasqua 10 aprile 1944 da parte di Giovanni Ricci e Franco Basilotta, azione alla quale partecipò senza aprire il fuoco in quanto disarmato anche Giuseppe Albano meglio conosciuto come "il Gobbo del Quarticciolo". Luogo della sparatoria fu l'osteria La Campestre nota come "da Giggetto" che si trovava sulla Via Tuscolana, in zona allora detta Cecafumo. Lo stabile è stato poi demolito ed era situato ad angolo fra l'odierna via Calpurnio Fiamma e via Tuscolana, a circa 1 km dalla borgata andando nella direzione di Cinecittà⁶.

⁵ Wladimiro SETTIMELLI, *Herbert Kappler, la verità sulle Fosse Ardeatine*, supplemento al n.99 de «l'Unità», 27 aprile 1994, pp. 106-108.

⁶ Paolo BROGI, *Gobbo del Quarticciolo un verbale lo scagiona* in «Corriere della Sera» 03 aprile 2017, pag.11, Cronaca di Roma. L'articolo trae spunto da una intervista a Pierluigi Amen sul ritrovamento del verbale originale con le dichiarazioni sul fatto di sangue, rilasciate il 25 aprile 1944 da Giuseppe Albano alla Polizia dell'Africa Italiana, stazione Salario, in seguito al suo arresto.

La borgata Quadraro, per la sua conformazione urbanistica fuori dall'edilizia intensiva (cassette ad un piano con orti, baracche, piccoli edifici completamente circondati da prati e campagna) ben si prestava all'esecuzione di una razzia che poteva essere eseguita, nonostante l'estensione dell'area, con relativamente pochi uomini: bastarono circa 3000 militari.

Data la presenza di lunghe ed estese gallerie, scavate nel tufo sotto le abitazioni, che permettevano una rapida fuga, la zona era divenuta un buon rifugio per chiunque avesse motivo di sottrarsi alle ricerche dei tedeschi e del regime di Salò, come renitenti alla leva del maresciallo Graziani, militari italiani sbandati dopo l'8 settembre 1943, militari alleati in fuga, cittadini ebrei scampati alla deportazione, partigiani delle varie formazioni entrati in clandestinità.

Nella borgata avevano anche preso alloggio temporaneo molte famiglie sfollate che avevano perso la loro abitazione a seguito di bombardamenti degli alleati, giunte da Velletri, Cisterna di Latina e zone limitrofe dei Castelli romani.

I "rastrellati" furono circa 750. Inizialmente discriminati per età nel cinema Quadraro (oggi non più esistente), una volta identificati, vennero condotti tramite i tram della linea Stfer (dopo la guerra, Stefer) al quartier generale del comando tedesco delle armate sud in Italia, posto negli stabilimenti cinematografici di Cinecittà, ove i tedeschi concentravano i prigionieri civili in attesa di destinazione. Da qui, in due diversi convogli di camion partiti rispettivamente il 19 ed il 20 aprile 1944, i prigionieri furono tradotti nella zona industriale di Terni, oggi nota come Polymer, ed ivi alloggiati per circa dieci giorni in una fabbrica in costruzione. Furono quindi avviati via stradale a Firenze, da dove, partendo il 29 aprile dalla stazione Campo di Marte raggiunsero, via ferrovia, Carpi, per essere condotti al campo di detenzione e transito di Fos-

soli, a pochi chilometri dalla città emiliana. A Fossoli, tuttavia, non tutti i rastrellati giunsero insieme: per il guasto meccanico di uno o più autocarri nei pressi di Arezzo (testimonianza scritta di Francesco Mattei), un gruppo rimase indietro, venendo provvisoriamente trattenuto nel carcere delle Murate di Firenze, prima di essere riunito agli altri deportati, probabilmente il 25 maggio (data di arrivo nel campo secondo la testimonianza scritta di Renato Buffoni.).

Classificati inizialmente come politici e dotati quindi di matricola e di un triangolo rosso come contrassegno, furono nominalmente rilasciati il 24 giugno 1944 dal campo, dopo essere stati precedentemente “persuasi” a firmare un ingaggio con la sezione di Modena della GBA (General Bevollmächtigter für den Arbeitseinsatz), l’agenzia del governo nazista per il reclutamento coatto di forza lavoro da impiegare nelle industrie del Terzo Reich.

16 giugno (1944) – Da diverso tempo si parlava dell’invio in Germania dei romani. Infatti una commissione di ufficiali della Wehrmacht e del servizio del lavoro aveva visitato il campo e compiuto una scelta, sulla scorta degli schedari. L’altro ieri alle 5 è stata ordinata l’adunata e tutti i romani, i ciociari ed altri elementi prelevati e rastrellati senza motivo di ordine politico sono stati ordinati in rango e – congedati tutti gli altri – invitati a sottoscrivere una domanda di lavoro. Sono stati ammoniti che coloro che non avessero fatta altra domanda sarebbero stati inviati nei campi di concentramento in Germania, nei quali il trattamento sarebbe stato più severo che non a Fossoli. Chi, invece, avesse accettato l’offerta, avrebbe stipulato un contratto di lavoro a buone condizioni. Infatti ieri diversi romani sono stati chiamati al comando e persuasi a sottoscrivere la domanda Borgese (sic)⁷.

A Fossoli ci consegnarono un documento di rilascio, secondo il quale eravamo liberi. Contemporaneamente ci “offrirono” di lavorare

⁷ Leopoldo GASPAROTTO, *Diario di Fossoli di* a cura di Mimmo FRANZINELLI, Torino 2007, pag.83.

“volontariamente” in Germania. Qualcuno mostrò di non volere: per questo fu colpito violentemente alla nuca con il calcio del mitra⁸.

Accompagnati quindi sotto scorta armata, furono inviati via ferrovia verso i territori del Terzo Reich, giungendo il 29 giugno nella città di Racibórz (in tedesco Ratibor), nella regione dell’Alta Slesia in Polonia, dove era attestato il campo di transito e smistamento per l’assegnazione del lavoro. Da quel momento le strade dei deportati del Quadraro si divisero: in gruppi di diversa consistenza numerica vennero destinati a fabbriche dislocate in Germania, Austria e Polonia (fabbriche prevalentemente, ma non esclusivamente, a vocazione chimica, di cui alcune sono tuttora in attività produttiva, quali la multinazionale farmaceutica Merck KGaA di Darmstad, la Continental di Hannover, la Kalle & Co di Wiesbaden-Biebrich). Dodici mesi di drammatiche traversie e fame, fino alla metà dell’aprile 1945 quando finalmente i lavoratori coatti iniziarono il viaggio di ritorno verso casa, man mano che i campi venivano liberati dall’avanzata degli Alleati, fino alla fine delle ostilità, martedì 8 maggio 1945, quando la Germania si arrese.

Il Progetto di ricerca sul rastrellamento del Quadraro, i cui primi risultati sono stati presentati il 3 dicembre 2014 presso la Biblioteca Alessandrina dell’Archivio di Stato di Roma, è tuttora in corso e sta continuando a fare riemergere volti, storie, vicissitudini che sino ad ora erano rimaste sepolte dall’oblio e dal fluire del tempo.

⁸ Testimonianza orale di Giorgio Giovannini 16 anni matricola 649 in Walter DE CESARIS ODRADEK, *La borgata ribelle*, Roma 2004, ristampa 2013, pag.49. Esiste poi una testimonianza documentale inedita relativa alla ricevuta di ingaggio (Anwerbebestätigung) dell’ufficio regionale di destinazione Oberschleisen = A.A. Ratibor, firmata dal rastrellato Giuseppe Schiavoni di anni 21, matricola 430 di Fossoli, il 17 giugno 1944.

Dall'esame della vasta documentazione è stato possibile acclarare, in primo luogo, che la deportazione non ha riguardato solo cittadini romani: sono circa 170 le località di nascita dei "rastrellati", ubicate in quasi tutte le regioni italiane, con prevalenza di quelle meridionali.

Fra le circa 750 vittime del rastrellamento⁹ si riscontrano cittadini di religione ebraica, partigiani (che non furono tuttavia identificati come tali), militari del Regio Esercito sbandati, carabinieri entrati nella resistenza e tanti semplici lavoratori, prevalentemente artigiani ed edili. Uomini fra i 16 e i 55 anni di età, persone in

⁹ 744 è il numero dei deportati calcolato nel 1994, anno del 50° anniversario del rastrellamento, in una ricerca realizzata dall'Istituto scolastico Carlo Moneta (oggi Jean Piaget) con la supervisione della allora preside Sara Manasse, basata prevalentemente sui ricordi e le considerazioni dei rastrellati. In tempi successivi è stato invece proposto il numero di 947. Questa era infatti la matricola di Sisto Quaranta, ultimo della fila dei deportati registrati a Fossoli, il quale si convinse che quello fosse il numero dei "rastrellati" del Quadraro e ne rilasciò testimonianza. Quaranta non sapeva invece che qualche giorno prima dell'arrivo suo e degli altri romani, a Fossoli era arrivato un numeroso gruppo di prigionieri politici, prevalentemente milanesi, ai quali erano state assegnate le matricole precedenti. Secondo un elenco rintracciato nell'archivio storico del Comune di Carpi, il primo della lista dei "rastrellati" registrati sarebbe stato Ruggeri Michele, matricola 282, mentre Succi Francesco, il primo da me riscontrato ha dichiarato di aver avuto la matricola 285. Peraltro la risposta alla mia richiesta verbale – a suo tempo avanzata al sig. Quaranta per sapere se avesse personalmente assistito all'immatricolazione del numero 1 – è stata negativa «mi sono messo in fila apposta per ultimo, non ho assistito all'immatricolazione dall'inizio». Ai 662/665 "rastrellati" presumibilmente giunti inizialmente a Fossoli sarà necessario aggiungere tutti quelli arrivati dopo il 25 maggio dal carcere delle Murate di Firenze, che ebbero un numero di matricola più alto di quello di Quaranta (cito ad esempio Luigi Castellino, matricola 1214). Ma ci furono anche delle fughe dal treno nel tragitto fra Firenze e Carpi e quindi un gruppo di deportati del Quadraro non fu immatricolato, come ad esempio Romolo De Sisti, tranviere, padre del futuro calciatore della Roma, Fiorentina e Nazionale Giancarlo De Sisti.

gran parte umili, prevalentemente con la terza elementare come titolo di studio. Uomini che al ritorno a casa, pressati dai bisogni quotidiani, hanno generalmente preferito evitare di rammentare i patimenti affrontati, lasciando che i loro ricordi restassero solo un patrimonio personale e familiare che ha avuto scarsa o errata divulgazione pubblica. Ne sono derivati errori anche gravi nella ricostruzione della vicenda: il più clamoroso si riferisce al numero delle vittime. Sino ad oggi si è detto e scritto che i deceduti in deportazione furono più o meno la metà¹⁰, mentre gli effettivi morti in prigionia o all'immediato ritorno a Roma per cause belliche, malattie o in diretta conseguenza di maltrattamenti subiti risultano essere 31¹¹, allo stato attuale dei controlli effettuati tramite l'Anagrafe capitolina.

Oltre alla analisi della documentazione inedita derivante dai fondi della Prefettura di Roma e del Ministero del Tesoro e dagli archivi delle aziende ed istituzioni italiane presso le quali i "rastrellati" hanno successivamente lavorato, l'indagine si è ora estesa alle loro famiglie, allo scopo di ricostruirne oralmente e tramite i documenti personali dell'epoca, le biografie e le vicissitudini, conferendo la giusta dignità alle loro sofferenze e, per estensione, a quelle subite in genere dai civili italiani durante la guerra e l'occupazione tedesca, sulle quali, da parte delle Istituzioni, si è molto spesso sorvolato in modo indecoroso.

¹⁰ Dalla testimonianza di Italia Poeta: «Hanno portato via ragazzi della strada dietro casa nostra, via degli Arvali: uno di 15 anni, un altro di 16. E anche persone di una certa età, 50, 55 anni: di questi anziani non è tornato più nessuno, sono tutti morti di fatica o di freddo in Germania. [...] Dei 736 che sono stati portati via, ne sono morti almeno 300, tutti quelli più anziani.» Cesare DE SIMONE *Roma città prigioniera. I 271 giorni dell'occupazione nazista (8 settembre '43-4 giugno '44)*, Milano 1994, pp.146-147.

¹¹ Risultati delle verifiche sulle effettive date e luoghi dei decessi, effettuate sui nominativi dei "rastrellati" del Quadraro nell'Anagrafe capitolina dal 2014 in poi.

A tale proposito, sullo sfondo della vicenda del Quadraro è emersa nitidamente la figura del parroco di Santa Maria del Buon Consiglio, don Gioacchino Rey, nato a Lenola (LT) il 26 luglio 1888, graziosamente chiamato da Pio XII il “Parroco delle trincee” in ricordo ed omaggio alla sua missione di cappellano militare durante la prima Guerra Mondiale, per la quale gli fu conferita una medaglia di bronzo al valor militare, per la sua opera di soccorso dei feriti sotto il fuoco nemico.



1. Don Gioacchino Rey, Oratorio Santa Maria del Buon Consiglio, Roma.

Don Gioacchino, familiarmente chiamato Luigi, si è battuto per la sua borgata sia durante l'azione predatoria dei nazisti che nella successiva opera di conforto e aiuto materiale alle famiglie dei "rastrellati". È grazie alla sua intuizione di raccogliere i nominativi dei deportati che poi si è potuto, nel tempo, far riconoscere a buona parte degli aventi diritto le provvidenze e le qualifiche dovute per legge, in quanto gli elenchi redatti dai tedeschi non sono mai stati reperiti. Il parroco tuttavia non riuscì a vedere tornare a casa i deportati: morì al Policlinico Umberto I il 13 dicembre 1944, investito sul marciapiede da un automezzo fuori controllo insieme con il cognato Egidio Raffaele Spada e una signora non identificata¹². Sono onorato dall'aver tratto dall'oblio la figura del nobile sacerdote, del quale si erano perse anche le tracce essenziali, tanto che veniva definito "un veneto" finanche nel 2008¹³, confondendo la zona pontina delle sue origini con la regione di nascita di uno dei due vice-parroci, don Gino Zarattini. A seguito delle mie ricerche, alla memoria dell'eroico sacerdote è stata conferita la Medaglia d'Oro al Merito Civile. L'onorificenza è stata consegnata al Quirinale il 12 ottobre 2017, dal Presidente della Repubblica nelle mani del Vicario di Papa Francesco, Card. Angelo De Donatis e da questi contestualmente affidata alla città di Lenola¹⁴. La salma di don Gioacchino Rey ora riposa, in una degna sepoltura, realizzata dalla diocesi di Gaeta e dall'attuale parroco don Adriano Di Gesù, nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Maggiore di Lenola.

¹² Testimonianza giurata del 27 aprile 2016 rilasciata al notaio dell'Arcidiocesi di Gaeta da parte della signora Filomena Spada classe 1927. La testimone aveva il padre Antonio Spada, fratello di Raffaele ed amico di don Rey, ricoverato al Policlinico Umberto I in pericolo di vita. Il sacerdote lenolese si stava recando a confortare l'amico in ospedale.

¹³ A. RICCARDI, *L'inverno più lungo*, Bari 2012, pag. 222.

¹⁴ Filmato della cerimonia su You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=-1rx2Zmf8iM>.



LINA GACSÁLYI BÍBORKA

Senza titolo

Collografia e tecnica mista su cartone, 150 x 245mm
(f. 500x350mm)

2021

Supervisione: prof. Roberto Piloni

Ill. per: Pierluigi AMEN,

Sul quasi dimenticato rastrellamento del Quadraro.

Leonida Bissolati e Giulio Douhet: un incontro... al Verano

SANDRO BARI

Tutto nasce da una visita al Verano, nel Piazzale Circolare. Tra le cappelle, più o meno monumentali, ci si imbatte in una sagoma scura tra la vegetazione selvatica che infesta quello che era un tempo un giardino, silenzioso e meditativo. Si tratta di un blocco di marmo che sovrasta una tomba a terra, reso nero dal tempo e dall'incuria: un cippo commemorativo alto circa tre metri, dal quale appare, sbazzata, l'immagine di un volto. Non si noterebbe neppure, se una mano pietosa non avesse raschiato in qualche punto il nero della pietra, recuperandone il candore sottostante e permettendo la visione delle scritte prima illeggibili che vi sono incise. Ecco che ora si può distinguere: sul fronte LEONIDA BISSOLATI; di fianco CREMONA MDCCCLVIII / ROMA MCMXX; più sotto PER CONCORSO DI POPOLO / AMICI E DISCEPOLI / ERESSERO; sull'altro fianco PARTITA È SUI VENTI EBRA DI LIBERTÀ L'ANIMA DOLCE E RUDE / DI COLUI CHE CERCAVA UNA PATRIA NELLE ALTEZZE PIÙ NUDE / SEMPRE PIÙ SOLITARIA firmato G. D'ANNUNZIO.

La firma di D'Annunzio non è stata ben evidenziata: evidentemente il Vate non riscuoteva la simpatia del buon pulitore. L'abbandono in cui versa il monumento fa riflettere sull'oblio al quale sono condannati anche gli uomini che hanno fatto in qualche modo la storia d'Italia. L'interesse stimolato ha condotto alla ricerca di notizie, trovando sull'ormai ineluttabile *web* che a Cremona, qualche anno fa, un gruppo di cittadini ha celebrato il ricordo di Bissolati, in occasione del centenario della morte, sulla tomba della moglie



1. Roma, Cimitero del Verano, Tomba di Leonida Bissolati, 2008.

ivi sepolta, rimarcando che nella dedica incisa trasparirebbe la sua intenzione di esservi posto anche lui, e che il Comune lombardo dovrebbe agire di conseguenza, magari chiedendone la traslazione delle spoglie dal cimitero romano del Verano.

Non sono certo pochi i cittadini italiani, originari di varie città, che hanno acquisito fama e successo per la loro attività politica, istituzionale, artistica, svolta a Roma dopo esservi trasferiti, ottenendo qualifiche, incarichi, successi prestigiosi. E capita non di rado che, dopo la loro scomparsa, i comuni delle città d'origine chiedano che le loro spoglie “tornino a casa” traslandole dai cimiteri romani. Richieste spesso neppure da considerare per la loro vanità e illogicità. La tomba di Bissolati si trova al Verano, nella sua collocazione ottimale, con l'unico svantaggio di essere obsoleta e

non curata dai suoi eredi. Per coincidenza, si trova poco distante da una tomba a terra, più modesta ma meglio tutelata, che accoglie un personaggio col quale Bissolati ha condiviso una eclatante vicenda che scosse la pubblica opinione poco più di un secolo fa, il generale Giulio Douhet. Ecco dunque due protagonisti che hanno inciso nella storia di Roma e d'Italia, nati fuori Roma, a Cremona e a Caserta, accomunati da una vicinanza nella morte e da una stima reciproca nella vita attiva, parlamentare per l'uno e militare per l'altro.

Ne riportiamo alcune concise note biografiche, lasciando ai navigatori del *web* la facile consultazione di notizie più dettagliate.

Leonida Bissolati (Cremona, 20 febbraio 1857-Roma, 6 marzo 1920), è stato uno dei più importanti esponenti del movimento socialista italiano nel periodo tra il XIX e il XX secolo. Laureato in



2. Roma, Cimitero del Verano, Stele da sinistra, 2023.

legge, esercitò la professione di avvocato, fu consigliere comunale a Cremona prima repubblicano, poi radicale, poi socialista; organizzò tra il 1889 e il 1895 le agitazioni contadine e le lotte sociali per i diritti dei lavoratori. Nel 1894 perse la moglie Ginevra Coggi, e successivamente convisse poi fino alla morte con Carolina Cassola¹, che sposò nel 1913. Nel 1889 fondò *L'eco del popolo*, destinato a diventare l'organo locale del Partito Socialista Italiano, giornale che veniva agli inizi realizzato nell'osteria "della Marcella" in Corso Vittorio Emanuele a Cremona. Nel 1896 divenne direttore de *L'Avanti!* organo ufficiale del Partito Socialista Italiano. Nel 1897 fu eletto al Parlamento come deputato nel collegio di Cremona. Si dimise da parlamentare nel febbraio del 1912 e fu espulso dal Partito Socialista Italiano per la sua mancata opposizione alla guerra di Libia; fu quindi propulsore e partecipe della fondazione del Partito Socialista Riformista Italiano Favorevole all'intervento in guerra dell'Italia nel 1914-1915 a fianco dell'Intesa, si arruolò volontario e rimase ferito durante il conflitto. La nomina a ministro, nel 1916, dati i suoi contatti con i vertici militari sul fronte di guerra, gli permise di essere a conoscenza dei fatti bellici e dei non pochi problemi dell'esercito. A seguito di ciò, si instaurò un'aspra polemica tra lui e il generale Cadorna².

¹ Sorella di Garzia Cassola, il padre di Carlo famoso scrittore. Garzia aveva collaborato al successo de *L'Avanti* dal 1896 come caporedattore, condividendo col direttore le sue battaglie politiche e sociali, e come lui era stato espulso dal Partito Socialista nel 1912, entrando poi nel Partito Socialista Riformista Italiano e battendosi anch'egli per l'intervento nel 1914.

² ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO, Archivio storico, inventario Carreggio Luigi Cadorna e Leonida Bissolati con accuse di Cadorna al ministro Bissolati e questioni del colonnello Giulio Douhet a proposito dei viaggi di quest'ultimo in zona di guerra. "Aspre le rimostranze del generale che, con una nota del 14 ottobre 1916, dichiara di considerare indebite le ingerenze del ministro e di non volerlo ricevere, perché, in occasione di un precedente viaggio in zona di guerra, si è permesso di esprimere valutazioni spettan-



3. Roma, Cimitero del Verano, Stele da destra, 2023.

La Vittoria del 1918 e la conseguente pace di Versailles causarono un inasprimento dei rapporti fra gli Stati dell'Intesa a proposito della spartizione dei territori austro-tedeschi e della definizione dei nuovi confini europei, dettata dalla Società delle Nazioni. Bissolati vi fu coinvolto come ministro ed ebbe modo di polemizzare con i rappresentanti del Governo italiano che rimanevano al palo mentre francesi e inglesi la facevano da padroni e gli americani, già da allora autoproclamatisi custodi della pace e della giustizia tra i popoli del mondo, imponevano le loro decisioni, in particolare per quanto riguardava le nostre frontiere orientali. I disaccordi tra i nostri po-

ti solo al Comando Supremo. Cadorna accusa quindi Bissolati di essersi interposto fra il Comando Supremo e il Governo, prendendo il posto del Ministro della Guerra.”

litici, le vecchie diatribe tra i vari Nitti, Orlando, Sonnino, Giolitti, la campagna popolare scatenata da D'Annunzio, non ottenevano ciò per cui Bissolati si era fermamente adoperato: l'annessione di Fiume all'Italia. La delusione per la nostra politica inefficace e remissiva portò il ministro a dimettersi dal governo il 28 dicembre 1918. Tale decisione fu generale oggetto di critica, tanto da indurre Bissolati ad organizzare una conferenza pubblica alla Scala per esporne i motivi. La stima e l'appoggio di Mussolini gli permisero di ottenere i voti per essere rieletto nel 1919. Si dimise nel 1928 per le precarie condizioni di salute che lo portarono al ricovero ospedaliero e alla morte nel 1930. La tomba in marmo bianco con la sua immagine emergente dal cippo monumentale fu eretta per incarico della famiglia Cassola con "concorso di popolo". Carolina Cassola ha fedelmente conservato oltre alla biblioteca anche le importanti documentazioni dell'attività politica del suo compagno, facendone poi dono al comune di Cremona. Il Fondo Bissolati riveste notevole importanza per i saggi e gli articoli relativi alla politica interna ed estera europea e alle vicissitudini della belligeranza italiana nel 1914-1915: portano a conoscenza di particolari sconosciuti al grande pubblico su fatti e protagonisti di episodi controversi della Grande Guerra.

L'altro protagonista di questa storia è Giulio Douhet (Caserta, 30 maggio 1869-Roma, 15 febbraio 1930). Dall'Accademia Militare di Torino uscì come Tenente di Artiglieria, poi Capitano dopo la Scuola di Guerra nel 1900, quindi Maggiore nel 1910. Nel frattempo, frequentava corsi tecnici all'Istituto Galileo Ferraris di Torino, in quanto appassionato studioso della materia aeronautica, che prometteva di essere determinante nelle operazioni militari³. Duran-

³ Le sue note biografiche sono esposte in modo errato su Wikipedia e naturalmente sono in tal modo riportate in molti siti. Qui ci si attiene alle notizie ben più affidabili del *Dizionario Biografico degli Italiani*.

te la Guerra Italo-turca del 1911 redasse un rapporto sull'impiego bellico dell'aviazione, teorizzandone l'efficacia nel bombardamento da alta quota, cosa che gli italiani realizzarono effettivamente nel corso di quel conflitto. La prima azione di bombardamento fu effettuata il 1° novembre 1911 sulle posizioni turche di Ain Zara. Sulla scia di tale successo, Douhet veniva promosso nel 1913 Comandante del Battaglione Aviatori e Scuole di Volo del Servizio Aeronautico, appena istituito con la L. 698/1912. Realizzò il primo manuale per l'uso dell'aeroplano in azioni di guerra e con la raccolta di tutti i cimeli aeronautici militari italiani, dall'epoca dei primi aerostati del Genio, costituì il primo Museo Aeronautico in Italia, che ebbe la prima sede a Roma nel Museo Storico del Genio, poi nell'attuale Museo Storico dell'Aeronautica Militare di Vigna di Valle.



4. Roma, Cimitero del Verano, Scritta sul lato sinistro della stele.

La sua iniziativa nel 1914 di dare inizio alla costruzione di un grosso bombardiere, il trimotore Caproni, nonostante il parere contrario del suo superiore colonnello Moris, fu causa del suo trasferimento alla Fanteria con la nomina, allo scoppio della guerra, a Capo di Stato Maggiore della 5^a Divisione sul Fronte dell'Adamello. Le sue proposte radicali per la costruzione di aerei da bombardamento (aveva previsto 500 bombardieri in grado di lanciare 125 tonnellate di bombe al giorno), le sue critiche alla conduzione della guerra e le denunce di incompetenza dei generali e dello stesso Cadorna, Capo di Stato Maggiore dell'Esercito, gli procurarono ostilità nei vertici militari e fu tenuto sotto controllo. Cercando appoggio tra i politici e avendo conosciuto il ministro Bissolati che gli dava fiducia, gli indirizzò un memoriale nel quale cercava di rendere edotte le forze politiche degli errori nella gestione della guerra che stavano causando stragi di uomini e mezzi, con risultati tattici e strategici deleteri. Il documento fu intercettato dai servizi di spionaggio e le critiche verso la condotta delle operazioni belliche da parte dello Stato Maggiore che vi erano esposte portarono all'arresto del suo autore. Di ciò risentì anche il mondo politico per il coinvolgimento del ministro Bissolati, che aveva preso le sue parti. Sottoposto a un processo militare per "divulgazione di segreti militari", Douhet fu condannato a un anno di detenzione da scontare nel carcere militare di Fenestrelle, fortezza dell'Alta Savoia a 2000 m. di quota, luogo di triste memoria per gli episodi di vessazione (contestati da alcuni storiografi di parte piemontese) verso i soldati dell'esercito borbonico e papalino arresi ai Savoia dal 1861 e ivi imprigionati.

Scontata la condanna Douhet fu posto in congedo nel 1917, ma vista la drammatica situazione bellica, fu subito richiamato in servizio come Capo della Direzione Generale di Aviazione del Ministero delle Armi e Munizioni. Il suo carattere polemico e intransigente lo portò a lasciare il servizio come Colonnello nel giugno 1918. La sua natura estremamente critica ma di assoluta sincerità si rivelava con la fondazione del settimanale *Il Dovero* nel 1919,

dove pubblicava senza tema esternazioni scomode sugli errori nella condotta della guerra e le loro conseguenze, sui falsi meriti attribuiti a qualche Capo di Stato Maggiore e sul vero valore di chi ha conquistato la vittoria:

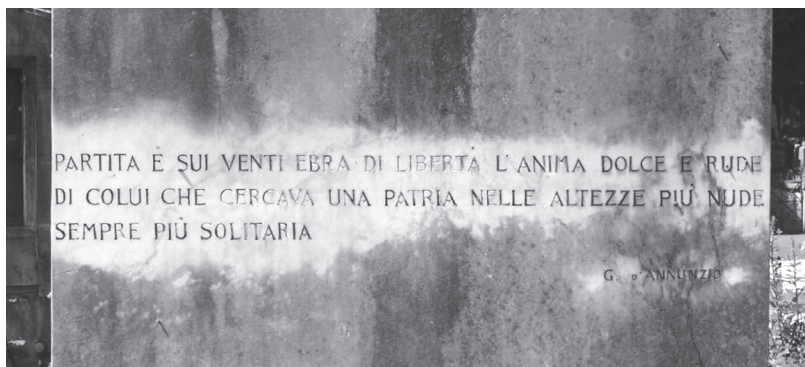
L'Italia ha il diritto di conoscere esattamente lo svolgimento dell'immane tragedia. [...]. L'Italia ha il diritto di sapere in che modo fu speso il suo sangue e il suo denaro [...]. La vittoria non sana tutto. Noi vogliamo sapere se per avventura non è stato pagato cento ciò che poteva costare dieci o uno. Noi vogliamo ridare il giusto valore agli uomini e alle cose. Perciò vogliamo la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità sulla nostra guerra. Se tale verità porterà a galla colpe ed errori, se abatterà falsi idoli o spezzerà piedistalli di pietra mal connessi, poco importa. Non per questo la guerra nostra rifulgerà di minor splendore. Anzi. Anzi di maggior splendore rifulgerà la gloria del nostro grande popolo perché verrà dimostrato che seppe riportare una doppia vittoria: contro il nemico e contro l'incapacità e le colpe di chi lo conduceva. [...]

Al Grappa non ci furono concezioni strategiche né alti voli di superba tattica. Ci furono dei saldi petti di Italiani che costituirono l'incrollabile barriera. Furono gli umili e gli ignoti che fermarono e respinsero il nemico. Il vero vincitore della guerra fu il soldato, figlio del popolo italiano. Egli seppe vincere non solo il nemico, ma sopperire a tutte le manchevolezze dei suoi condottieri politici e militari. Egli fu il solo che si dimostrò veramente grande e la cui grandezza rimase indiscutibile, sempre.

Il paese è stanco di tutte le glorie fittizie che vede sorgere attorno come funghi. Esso ha vinto, *non ostante*⁴.

Nel 1920 Douhet fondò l'Unione Nazionale Ufficiali e Soldati e chiese che in ogni città d'Italia, come accadeva altre nazioni, fosse-

⁴ *La Commissione d'inchiesta per Caporetto*, in «Il Dover», 1919, 27 aprile.



5. Roma, Cimitero del Verano, Dedicazione di D'Annunzio sul lato destro della stele.

ro eretti monumenti ai caduti della Grande Guerra; propose quindi la creazione di un monumento al Milite Ignoto a Roma, cosa che fu realizzata al Vittoriano (e non al Pantheon come richiesto)⁵.

Nel novembre 1920 il Tribunale Supremo di Guerra e Marina annullò la condanna del 1916, reintegrandolo in aspettativa con il grado di Maggiore Generale.

L'opera compiuta dal Douhet in campo militare aeronautico fu considerata di grande valore internazionale, tanto che i suoi manuali e la sua scuola sono considerati antesignani nella strategia bellica e ancora oggi la sua figura è celebrata nelle ricorrenze, con gli onori militari presentati al cospetto della sua modesta tomba al Verano, non lontana dalla più appariscente ma trascurata stele dedicata a Bissolati.

Le sue vicissitudini giudiziarie furono dovute al contenuto del memoriale consegnato a Bissolati, il quale dovette rendere pubblicamente conto dei fatti, viste le accuse di connivenza tra la politica e l'esercito che gli piovevano da alcuni colleghi e il clamore solle-

⁵ *Per le onoranze al soldato ignoto. Una lettera del Soldato Ignoto*, Ivi, 1921, 4 agosto.

vato dalla stampa. Del documento incriminato esistevano tre copie: oltre quella ricevuta da Bissolati, una era stata recapitata all'on. Sonnino tramite il Principe Borghese, mentre la terza fu quella inviata all'on. Gaetano Mosca che gli agenti del Generale Cadorna intercettarono e sequestrarono.

Il processo fu quanto meno viziato e oggetto di violenta campagna mediatica disposta dai vertici militari: da notare che mentre l'esercito si trovava impegnato in aspri combattimenti, il dibattito richiedeva la presenza di ben otto generali del Comando Supremo, sottratti all'impegno bellico. Il Capo di Stato Maggiore dell'Esercito, Cadorna, premeva per essere aggiornato minuto per minuto su quanto si svolgeva in aula.

I concetti esposti dal Colonnello Dohuet trovavano l'approvazione di altri parlamentari, come l'on Giuseppe De Felice, ma quando si trattava di mettere in discussione la validità del Comando Supremo, la maggior parte preferiva defilarsi demandando l'iniziativa a Bissolati. Le tesi esposte peraltro non lasciavano dubbi.

Si faceva notare che la nostra mancanza di riserve di uomini e mezzi in quel momento ci rendeva succubi del nemico, il quale andava invece rinforzandosi sul fronte di Gorizia; che la possibile entrata in guerra della Germania avrebbe avuto effetti micidiali (come infatti avvenne); che il nemico dominava da nord, est, sud, controllando anche i ponti, mentre sarebbe stato risolutivo prendere il Monte Santo. Si prendevano in esame tutti gli errori tattici commessi sguarnendo i nostri capisaldi essenziali e rendendo facile la reazione nemica, che ci aveva illuso di una sua rotta e innestava invece una controffensiva unendosi alle truppe bavaresi.

La ragione di Stato - esposta da Bissolati - richiedeva operazioni di successo che sollevassero il morale del popolo, ed era stata proposta a tal fine una nostra offensiva sull'Isonzo, ma Douhet faceva notare che in quel momento sarebbe stata follia per la carenza di mezzi, munizioni e preparazione tattica, e che l'iniziativa era

destinata a fallire con gravissime perdite di uomini e di materiali. Bissolati, convinto dell'obiezione, la comunicava al Presidente del Consiglio Boselli che si incaricava di prendere contatti con Cadorna informandolo della richiesta del Governo di operare con la massima prudenza e incrementare la preparazione militare evitando una nuova offensiva su Gorizia. La precarietà della situazione era stata anche esposta al Re, ma con scarsi risultati, in quanto questi sembrava succube del Comandante Supremo ed evitava di contraddirlo.

Anche l'on. De Felice manifestava in una lettera i suoi dubbi a Bissolati, al Generale Lequio e al Colonnello Douhet, avendo le prove di evidenti deficienze militari e di disinformazione negli alti



6. Leonida Bissolati, fotografia, 1915.

Comandi. Cadorna non dava credito alle notizie di concentramenti nemici nel Trentino, che pure erano puntualmente comunicate dall'Ufficio Informazioni di Brescia e indicavano precisamente il numero e la qualità dei reggimenti nemici. Alla vigilia dell'offensiva austriaca, Cadorna firmava una lettera nella quale veniva esclusa la possibilità dell'azione nemica, che sarebbe invece stata compiuta appena qualche giorno dopo: questa lettera era in possesso di Bissolati, che disponeva di documentazioni tali da mettere sotto inchiesta parecchi generali responsabili di errori, omissioni e mancanze di responsabilità. Tutto avveniva alle spese del soldato italiano: eppure nonostante tali prove, nessuno al Governo aveva il coraggio di chiedere la sostituzione dello Stato Maggiore.

Riportiamo alcune delle osservazioni che, oltre ad essere denunciate da Douhet, erano comunque palesi a chi seguiva le operazioni con competenza.⁶ L'Esercito era disorganizzato, sfiduciato, male armato, le truppe era bloccate di fronte alle trincee mentre il nemico avanzava sul suolo italiano. L'Aviazione, della quale Douhet esaltava le possibilità, avrebbe potuto avere risultati eclatanti se non risolutivi, ma non si era voluta utilizzare, mentre, al contrario, gli aerei nemici aveva colpito Venezia il 25 ottobre e Verona il 1 novembre 1915, causando numerose vittime civili e costringendo la nostra artiglieria ad attuare nuove funzioni di difesa contraerea alla quale non era preparata. Venivano evitati i concentramenti di artiglieria per risparmiare munizioni, mentre urgevano esercitazioni al fuoco. Veniva operata attraverso la stampa una enfaticizzazione dei risultati ottenuti, mentre si subivano gravissime perdite di uomini sacrificati inutilmente. Non veniva mai chiesto il parere dei Comandanti di Armata e si puniva chiunque manifestasse pareri in disaccordo col Comando, trasferendo ufficiali validi per lasciare il posto a quelli promossi a scapito della competenza e del valore.

⁶ Si tratta di un sunto delle varie recriminazioni esposte in DOUHET G., *La difesa nazionale*, Torino 1923.

A proposito del clima di terrore vissuto dai fanti, si riportava il seguente ordine testuale inviato dal Comando al Generale Lequio: «V. E. faccia fucilare chiunque occorre, immediatamente e senza alcun processo. Dica alle truppe che sull’altopiano di Asiago si salva il nome d’Italia e l’onore dell’Esercito, si resiste o si muore.» Il risultato di questi provvedimenti otteneva l’effetto opposto, al punto che dopo una fucilazione, due battaglioni dello stesso reggimento in cui era stata compiuta si erano arresi al nemico.

Bollettini riservati d’informazioni che venivano allora comunicati due volte al giorno al Ministro della guerra, ai Comandanti d’Armata e al Re, documentavano quanto il Comando Supremo ignorasse scientemente lo svolgimento dei preparativi nemici. A Cesare Battisti, il quale aveva pregato il Generale Cadorna di ascoltarlo riguardo i progetti di azioni offensive che gli austriaci stavano organizzando, questi fece rispondere che «il Capo di Stato Maggiore non aveva bisogno dei consigli del Tenente Battisti»⁷.

Il Col. Douhet era amareggiato per il mancato uso dell’aviazione che sarebbe stato determinante per la guerra, ma addirittura era stata ignorata una sua invenzione che sarebbe stata utilissima per rilevare i movimenti delle truppe nemiche e che fu invece adottata dagli eserciti francese e inglese: una macchina fotografica a scatto automatico per aeroplani con una particolare tecnica che permetteva la ripresa dell’immagine completa della zona trasvolata.

Con i sacrifici del Soldato italiano, la guerra era ormai stata vinta, ma le polemiche, tacitate in ambito militare, non si placavano tra i politici anche per le proteste del popolo e dei reduci; in Parlamento si chiedevano quei chiarimenti che anche Douhet invocava sulla sua rivista.⁸

⁷ DOUHET G., *Diario critico di guerra 1915-16*, Torino 1921-22

⁸ DOUHET G., *Abbiamo sempre detto male di tutti tanto per far contrappeso a quella stampa che è pagata per dir bene di qualcuno*, «Il Dove-re», 1919, 30/31 dicembre.

Ecco in merito uno stralcio della lettera di Bissolati a Cipriano Facchinetti, datata 30 giugno 1919.

Carissimo, eccoti il mio breve discorso sul processo Douhet, che io pronunziai alla Camera, prendendo d'improvviso la parola per mettere a posto le cose che l'amico De Felice aveva arruffato, ragioni che ti dirò più oltre.

Ed è bene che in breve tu sappia il retroscena completo di quella faccenda.

Quando io andai al Governo (poco l'avanzata austriaca nel Trentino) tentai ogni sforzo per ottenere che su quegli avvenimenti militari si facesse la luce — o traverso a processi intentati ai generali di quel Corpo di armata o traverso una vera e propria inchiesta.



7. Giulio Douhet, fotografia.

Non riuscii — il Salandra aveva lasciato così giganteggiare la insindacata potenza del Comando Supremo che nessuno mi volle dar mano in una tale iniziativa. Ma il Cadorna lo seppe e cominciò la lotta contro di me. Egli stava in attesa di una occasione liberarsi del fastidioso ministro.

La occasione parve coglierla col “caso Douhet”. Costui era venuto da me e del colloquio con me aveva parlato, dandosi le arie di un anti-Cadorna. Egli era aiutante del generale Lequio in Carnia; ed è noto come il generale Lequio non perdonasse al Cadorna di averlo chiamato sull’Altipiano al tempo della nostra rotta e di averlo rimandato in Carnia perché insufficiente (era vero!) alla bisogna. A Tolmezzo il Lequio aveva messo insieme una specie di corte anti-Cadorniana, di cui facevano parte il De Felice, e il deputato [Michele] Gortani (di Tolmezzo).

Naturalmente la opposizione al Cadorna era in parte giusta e in parte no: giusta quel che si riferiva al difetto di organizzazione del Coman-



8. Roma, Cimitero del Verano, Tomba di Douhet, cerimonia di commemorazione, 19 febbraio 2010.

do Supremo, allo spreco delle azioni isolate, alla poca cura morale del soldato — errata, secondo me, per l'indirizzo di pura difensiva che avrebbe voluto dare alla guerra.

Ora avvenne che io mi urtassi anche più apertamente col Cadorna dopo Gorizia — quando in accordo col Duca d'Aosta presi le difese del generale Capello.

Proprio in quel tempo medesimo saltò in capo al Douhet di scrivere quel famoso memoriale e di inviarlo ai tre ministri. La polizia di Cadorna stava sulla guardia, e riuscì acciuffare la copia consegnata al Mosca. Indi il processo.

Alla corte del Cadorna non parve vero di avere in mano l'arma quel processo per uccidere due nemici, il ministro Bissolati e il generale Lequio

Ma anche altri volle profittare della cosa: i neutralisti giolittiani. Proprio in quei giorni la censura fermò un lungo articolo che si seppe essere del Francesco Ciccotti, in cui si narrava la storia fantastica di una vera e lunga congiura fra me e la corte di Tolmezzo per spodestare il Cadorna»⁹.

Da quanto esposto anche se in minima parte, si può arguire il clima che infiammò i primi decenni del '900, tra guerre militari, politiche, sociali, economiche che coinvolsero uomini politici, eserciti, industrie e popolo, con le polemiche di allora e i dubbi e i sospetti di poi, alcuni dei quali ancora oggi non risolti completamente. Ora i due protagonisti di questa storia riposano — si spera — in due sepolture del Verano, che distano solo un centinaio di metri: Bissolati nel Riquadro 1 del Piazzale Circolare al Pincetto Nuovo, Douhet nel Riquadro 37 del Vecchio Reparto.

⁹ La vastissima documentazione essenziale è esposta in Giancarlo FINIZIO, *Fra guerra, aviazione e politica. Giulio Douhet, 1914-1916*, Roma 2017.

Nelle nostre ricerche sul campo (Verano!) incappiamo in un altro incontro.

Durante la ripresa delle immagini della stele Bissolati, a pochi metri di distanza ci si imbatte in una tomba a terra, seminascosta tra i cespugli e ugualmente abbandonata, intitolata al generale Pollio. Combinazioni e coincidenze della Storia, siamo esattamente nello stesso periodo! Il generale Alberto Pollio (Caserta, 21 aprile 1852-Torino 1 luglio 1914), che fu il più stimato della sua epoca e il più alto in grado dell'Esercito italiano, ebbe nel 1908 l'incarico di Capo di Stato Maggiore e si trovò dunque, durante la Guerra Italo-turca, a condurre le operazioni nella campagna di Ain Zara già qui ricordata, nella quale furono adottate le teorie di Douhet sulla guerra aerea. Fu poi, nel 1912, nominato Senatore del Regno: la sua brillante carriera e le innovazioni apportate all'esercito gli avevano guadagnato la stima del Re e di Giolitti, ma non di Cadorna che aspirava al suo posto. La sua fedeltà alla Triplice Alleanza veniva da alcuni considerata un pericolo per le manovre politiche che miravano a staccarsene. La sua morte improvvisa, a tre giorni di distanza dall'uccisione dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo a Sarajevo, indusse qualcuno a pensare a un complotto per eliminarlo come personaggio politicamente scomodo. D'altra parte i sospetti non erano immotivati, sia per i vantaggi che altri ne avrebbero ricavato, sia per le circostanze del decesso: un ufficiale in ottima salute che improvvisamente veniva stroncato da una paralisi cardiaca... per una cattiva digestione! I dubbi, sempre messi a tacere, sul comportamento dei medici nell'occasione e sulla mancanza di autopsia, fecero pensare che Pollio potesse essere stato avvelenato per decisione dei vertici delle Forze Armate o del Governo.¹⁰ L'incarico di Capo di Stato Maggiore e Comandante Supremo delle Forze Armate Italiane spettò dunque a Cadorna, che

¹⁰ I molti dubbi sono esposti in Giovanni D'ANGELO, *La strana morte del tenente generale Alberto Pollio*, Valdagno (VI) 2009.

a seguito della rotta di Caporetto fu poi implicato nell'inchiesta avviata su episodi contestati e discutibili che comportavano responsabilità oggettive di alti ufficiali, tra i quali il Generale Pietro Badoglio. Cadorna ebbe modo di uscirne indenne, e in ciò fece scuola al suo vice Badoglio, che poi superò il maestro.



9. Roma, Cimitero del Verano, Tomba di Alberto Pollio.

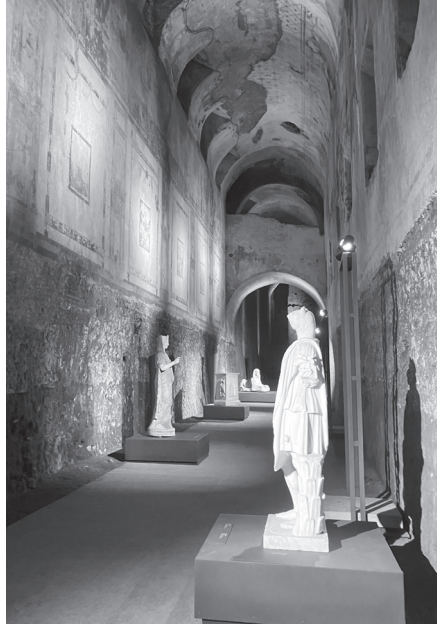


Iside e l'egittomania romana

ROMANO BARTOLONI

Il culto di Iside e delle divinità egizie, diffusosi nel mondo romano fin dal I secolo a.C., acquisì una grande popolarità in età imperiale, incidendo sulla compagine culturale e sociale di Roma, ed anche nella moda e nel costume. I restauri in corso alla Domus Aurea, che continua ad essere un laboratorio di studio, restauro e conservazione, hanno aggiunto un ulteriore capitolo alla nutrita storia dei santuari isiaci nel centro della città. Nel grande criptoportico o galleria della Domus sono stati riportati alla luce, ripuliti e aperti al pubblico affreschi egittizzanti, dedicati alla Dea Iside. Le decorazioni (stucchi, pitture e marmi colorati) si debbono all'egittofilia di Nerone, che i suoi cortigiani chiamavano l'Amato, il preferito di Iside. Nerone inviò persino una spedizione alla ricerca delle sorgenti del Nilo e delle origini dei faraoni tolemaici. Il culto di Iside trovò più tardi espressione letteraria ne *L'Asino d'oro* (*Le Metamorfosi*) di Apuleio.

Iside (Isi o Aset nella lingua originale), la Grande Madre, la Dea dai mille volti, espressione di maternità, fertilità, relazionata alle messi, al mare e al cielo, primeggiava nei culti egizi in grandiosi santuari (su tutti l'Iseo Campense al Campo Marzio e il Metellinum al Colle Oppio) e templi, nonché in sacelli privati, nell'Urbe e in tutto il Mediterraneo. Iside prometteva di liberare dalla schiavitù, di restituire la vita o di garantirne una migliore. Del resto le religioni misteriche ed esoteriche, come il culto di Mitra, ebbero un grande seguito, e avrebbero potuto insidiare la supremazia del Cristianesimo, se l'imperatore Costantino non avesse vinto la battaglia di Ponte Milvio del 27 ottobre 312.



1. Domus Aurea: grande criptoportico nel quale dai recenti restauri sono stati recuperati affreschi isiani lungo le pareti.

A Roma il culto di Iside arrivò nel secondo secolo a.C., ma le sue origini sono antichissime, risalgono al primo avvento dei Faraoni tolemaici, che governarono l'Egitto dal 323 al 30 a.C. Dea dal corpo di donna, stretta da una tunica aderente lunga fino alle caviglie, moglie e sorella del dio Osiride e madre del dio falco Horo, viene così immortalata in un testo riemerso dal Papiro di Ossirinco (II secolo a.C.): «Dea dalle molte facoltà, onore del sesso femminile. Sei tu la Signora della terra [...] Tu hai reso il potere delle donne uguale a quello degli uomini [...] Sei colei a cui tutti gli dei ubbidiscono».

Il primo dei templi di Iside a Roma era un immenso Santuario eretto lungo le scoscese pendici a balze del Colle Oppio. Inglo-

bando nel tempo una serie di sacelli pubblici e privati del territorio circostante, si estendeva dentro le Mura Serviane, partendo dagli Orti di Mecenate (davanti all'odierno teatro Brancaccio in via Merulana), scendeva a terrazzamenti fino all'attuale percorso della via Labicana, lungo la quale si allargava a ridosso della chiesa dei santi Marcellino e Pietro, dove restano alcuni rocchi in porfido egizio dell'antico colonnato, raggiungeva la cripta di San Clemente, accanto al *Ludus Magnus*, la scuola di gladiatori destinati a combattere nel Colosseo, risaliva sulle alture del Celio, raggiungeva Porta Querquetulana alla confluenza dell'odierna via dei Santi Quattro, incrociando la via di S. Stefano Rotondo, finendo per toccare Porta Celimontana. Con le sue dimensioni dava il nome a tutto il territorio come *Regio III Isis et Serapis*. Infine, venne incluso da Nerone nella sua *Domus Aurea*. Nacque come *Isium Metellinum* fra il 74 e il 62 a.C. Citato nella *Historia Augusta*, era stato fondato come sacello ad uso privato da Cecilio Metello Pio, console con Silla



2. Fontana della navicella nella piazza omonima, proveniente da Villa Celimontana: una piccola nave su piedistallo dedicata ad Iside e ai naviganti.

nell'80 a.C., anche in contrapposizione a Pompeo, che promuoveva il culto di Venere. Per la sua imponenza, la struttura era paragonabile al Tempio della Fortuna Primigenia di Preneste. Il santuario si sviluppava principalmente su terrazze, con un lunghissimo fronte meridionale di ben 260 metri, maggiore del più famoso Iseo Campense; le terrazze erano collegate fra loro con rampe e gradinate, con ringhiere, viali, erme, vasi a calice, statue, colonne, piccoli obelischi ed enormi fontane e piscine, caratteristiche delle divinità salutari.

I ruderi di piazza Iside sono i resti di un ninfeo con una fontana monumentale, come rivelano i fori superstiti delle condutture dell'acqua, costruiti a diverse altezze, di cui si scorgono ancora le imboccature in argilla cotta. Sicuramente vi era una grande piscina centrale, abbellita da vasche di marmi colorati, con colonne di granito, pomici, statue e stucchi. I resti proseguono lungo via Villari



3. Fontanella bivalve davanti al ninfeo di via Cesari.

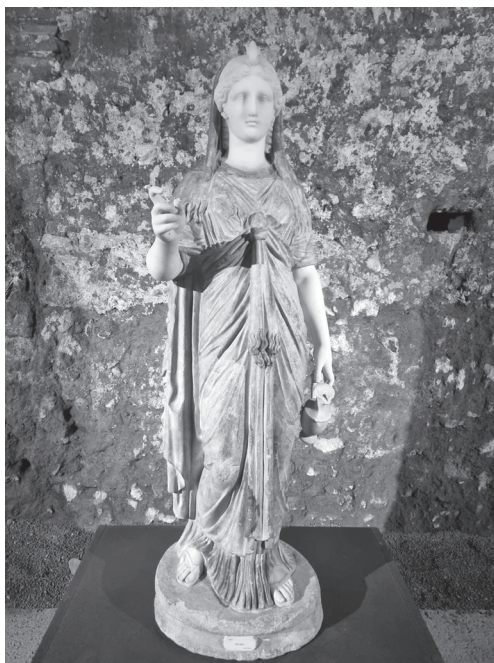


4. Ruederi del ninfeo tempio di Iside Metellino, in via Villari, colle Oppio.

nei giardini e nei palazzi (sopra e sotto) la residenza delle Suore del Buono e Perpetuo Soccorso su via Merulana. Ricoprono un ampio terrazzamento scandito da triportici, arricchiti da colonne di granito attornianti la piscina, dove si attendevano guarigioni miracolose. Parte del portico fu rinvenuto nel 1887 dal Lanciani. Fra i tanti preziosi ritrovamenti spicca la Fontana della Navicella, restaurata e posta nell'omonima piazza: una piccola nave, collocata su un piedistallo, e dedicata a Iside, protettrice dei naviganti. In via Villari è stata rintracciata nei magazzini comunali qualche anno fa una fontanella bivalente; la parte a conchiglia avrebbe contenuto l'acqua marina e quella liscia l'acqua dolce. In quella marina veniva sparso del sale in venerazione di Iside, dea del mare e dei naviganti. La più

grande concentrazione di reperti scampati alla distruzione dell'Iseo e di un vicino tempio annesso è stata scoperta a ridosso di un muro nel cortile della chiesa dei Santi Marcellino e Pietro.

Della cinta muraria del colossale Iseo Campense nel cuore del Campo Marzio non resta nemmeno un mattone. Alcune costruzioni sono sprofondate a 8/10 metri sotto il livello stradale, come già vide il Lanciani. Sebbene abbia subito nei secoli una serie di distruzioni, di incendi, di vandalismi e di spoliazioni, il tempio ci ha nondimeno lasciato in eredità un patrimonio di straordinario valore artistico in statue, obelischi, sfingi, leoni, coccodrilli, marmi, colonne, travertini, mosaici, gioielli, braccialetti, anelli e monili a forma di serpente, ampolle. Il Santuario cominciò a costruirsi nel 43 a.C., secondo un progetto che aveva forse incontrato il favore di



5. Statua di Iside riscoperta nella Domus aurea.



6. Vetrata con immagine della dea Iside.

Giulio Cesare, coadiuvato in questo da Cleopatra, dal 51 a.C. regina d'Egitto e incarnazione vivente della dea Iside, che fu a Roma dal 46, con il giovanissimo figlio Cesarione, destinato al trono d'Egitto. Dopo l'arrivo di Cleopatra, cambiarono le mode femminili e le pettinature delle ricche patrizie, che adottarono un'acconciatura di foggia alessandrina: i capelli vennero raccolti in uno *chignon* morbido sulla nuca e intrecciati e avvolti a cerchio dietro la testa.

Il colossale Tempio di Iside era formato da tre parti: una piazza rettangolare decorata nei lati lunghi da una sequenza di obelischi e sfingi, un'area centrale con monumentali archi di ingresso sui due lati corti, verso le attuali piazza del Collegio Romano e via S. Caterina da Siena, e un ambiente semicircolare sullo sfondo con portico

e cella, nell'area dove oggi sorge la chiesa di S. Stefano del Cacco, il cui nome deriverebbe dal ritrovamento di una statuetta del dio egizio Anubis con la testa di cane, dalle sembianze di macaco, storpiato in "cacco" nel corso del Medioevo. Scampoli del Santuario sono conservati sotto le chiese di Santa Maria sopra Minerva, di S. Ignazio e di S. Stefano.

Tra gli arredi del tempio figurava una gigantesca pigna in bronzo, alta 4 metri e larga 2 e mezzo, oggi conservata nel cortile dei Musei Vaticani che da essa prende il nome, sulla sommità di una scalinata a doppia rampa progettata da Michelangelo. In origine era l'elemento centrale di una fontana, che versava acqua da fori ancor oggi ben visibili. Una copia su scala ridotta è custodita nel giardino di piazza S. Marco, dalla quale prese nome il rione Pigna.



7. La Pigna davanti la chiesa di S. Marco a piazza Venezia

Il busto marmoreo della cosiddetta Madama Lucrezia, oggi confinato in un angolo di Piazza Venezia, accanto alla basilica di S. Marco, raffigurava in realtà Iside nella sua forma Sothis. Nel Quattrocento fu chiamata Lucrezia, per mettere alla berlina Lucrezia D'Alagno, amante di Alfonso V d'Aragona; fu a lungo una delle statue parlanti di Roma. Anche il Piè di Marmo nell'omonima via, un grande piede sinistro dentro un sandalo con lacci con suola a bordo rialzato, appartenne a una statua della dea.



8. Busto marmoreo di Iside, cosiddetta Madama Lucrezia, in un angolo a fianco alla basilica di S. Marco.



9. Il Piè di Marmo nell'omonima via vicina.

Dei 9 obelischi egizi del VI secolo a.C., portati a Roma dall'imperatore Domiziano, i meno alti adornavano a coppie l'Iseo Campense. Il più piccolo si può vedere ancor oggi in Piazza della Minerva, dove, su progetto del Bernini, fu sistemato sul dorso di un elefantino di marmo, «il Pulcin della Minerva», per un'altezza complessiva di quasi 13 metri, con un'iscrizione in latino che dice: «Chi vede i segni della Sapienza d'Egitto scolpiti sull'obelisco, sorretto dall'elefante, la più forte delle bestie, intenda questo come prova che è necessaria una mente robusta per sostenere una solida sapienza».



10. Piazza della Minerva, elefantino detto “il Pulcinella della Minerva” con l’obelisco sul dorso.

L’obelisco agonale, anche esso in granito rosso, proveniente dalle cave egizie di Aswan, che sovrasta la berniniana fontana dei Quattro Fiumi in piazza Navona per un’altezza di quasi 17 metri, restò nell’Iseo per due secoli, venendo poi trasferito nel Circo di Massenzio e infine in piazza Navona. Stessa provenienza ha l’obelisco del Pantheon, risalente all’epoca del faraone Ramses II, che, con la fontana, il basamento e la croce, sfiora i 15 metri di altezza. Fu ritrovato nel 1373 presso piazza S. Macuto.

Due leoni di basalto nero, posti su basamenti realizzati da Giacomo della Porta, fanno la guardia alla cordonata michelangiotesca

che sale al Campidoglio. Provengono dall'Iseo il Naoforo di Palazzo Altemps, statua di un sacerdote egizio che porta fra le mani un bacile rituale in breccia verde, e poi una testa maschile in granito grigio di età tolemaica, ritrovata nel 1930 sotto l'ex palazzo delle Poste a S. Silvestro, la statua del Nilo nel Museo Chiaramonti in Vaticano, la statua del Tevere oggi al Louvre, e finalmente la famosa gatta (animale sacro a Iside) in marmo, a grandezza naturale, che si trova sul cornicione di palazzo Grazioli.

Una particolare attenzione merita l'Antineion, un tempio sepolcro edificato nel 134 d.C. da Adriano in onore del suo amato Antinoo, annegato nel Nilo nel 130. Il modello del tempio fu l'Iseo Campense. Divinizzato come Osiride-Antinoo, il giovane fu eternato in statue colossali di oltre tre metri, in postura da faraone, con il capo coperto dal Nemes recante l'Ureo, il serpente sacro. Queste statue si trovavano anche, naturalmente, nella villa di Adriano a Tivoli, perché l'imperatore potesse aver sempre di fronte a sé l'amato; affidiamoci qui all'introspezione di Marguerite Yourcenar: «nelle ore di insonnia percorrevo i corridoi della villa [...], mi fermavo davanti ai simulacri di Antinoo [...], sfioravo con un dito quel petto di pietra».

In questo quadro andranno messe anche le gigantesche navi di Nemi. Si trattava di due grandi scafi, di oltre 70 metri, fatti costruire da Caligola (37-41 d.C.), non per navigare, ma per galleggiare sul lago, ospitando banchetti e feste, ornate di ogni sorta di lussuosi arredi; furono affondate, a quel che pare, dopo la morte dell'imperatore, forse per effetto della *damnatio memoriae* di cui fu fatto segno. Vennero recuperate fra il 1929 e il 1931 prosciugando il lago, ma nel 1944 rimasero distrutte in un incendio doloso (oggi, nel museo che fu ad esse dedicato, ne sono visibili due modelli in scala ridotta). Una delle due riproduceva le forme del santuario di Iside al Campo Marzio, e avrà ospitato riti in onore delle divinità egizie, in particolare per la festività del *Navigium Isidis*, il 5 di marzo.

Augusto fu il primo a far arrivare a Roma obelischi e a decorare le sue residenze con simboli egizi, nilotici e isiaci. Ben presto a Roma i giardini e gli impluvi delle case, delle ville e dei palazzi furono abbelliti da fontane a forma di cocodrillo. Un tipo di monile che faceva impazzire le ricche patrizie romane erano i braccialetti e gli anelli a forma di serpente; quelli più prestigiosi erano in oro e pietre preziose, i meno pregiati in bronzo, bronzo dorato e persino in ferro. Per chi poteva permetterselo, come Caio Cestio a Porta San Paolo, vissuto ai tempi di Augusto, arrivò anche la moda di farsi seppellire in tombe a forma di piramide. Motivi isiaci e egizi (fiori, di loto, candelabri, paesaggi nilotici, statue di Iside Fortuna) figurano in molti affreschi fin dalla prima età imperiale. Da Alessandria d'Egitto giunse la moda dei cammei, nonché delle stoviglie in argento da mensa decorate con simboli egizi ed isiaci, e in stile isiaco furono realizzate le lucerne di terracotta e i candelabri, mentre per scaldarsi si ricorreva a bracieri di bronzo abbelliti da sfingi. Decorazioni sacre egiziane figuravano anche sui mobili, sui mobili e perfino sugli astucci del trucco.

Nel II secolo Apuleio, devoto di Iside, fece dire alla dea di essere «la genitrice dell'Universo, la sovrana di tutti gli elementi, l'origine prima dei secoli, la titolarità dei poteri divini, l'immagine unica di tutte le divinità maschili e femminili. Mi onorano con riti che appartengono a me sola e mi chiamano con il mio vero nome: Iside Regina» (11, 5).

Nel 380 con l'editto di Tessalonica l'imperatore Teodosio dichiarò il cristianesimo religione di Stato, e così tutti gli altri culti, fra i quali quello di Iside, furono proibiti, i templi distrutti, le statue abbattute. Ma il mito di Iside e degli dei egizi sarebbe stato destinato ad una vita ancora molto lunga, fino alla più tarda antichità, per riprendere nell'Umanesimo e nel Rinascimento.





ROSE MARIE CIUCIUC

Iside e Roma

Disegno in china su carta, 42 × 29,7 cm

2024

Supervisione: prof.ssa Angelica Maria Molinari

Ill. per: Romano BARTOLONI, *Il culto di Iside a Roma*.

L'arte dell'improvvisazione poetica a Roma nel 1818 Rosa Taddei e Tommaso Sgricci raccontati da Wilhelm Müller

ITALO MICHELE BATTAFARANO

1. – Wilhelm Müller (Dessau 1794-1827) fu poeta di eccezionale sensibilità e letterato di notevole versatilità. Le sue liriche furono subito musicate da Franz Schubert, *Winterreise*, *Die schöne Müllerin* (*Viaggio d'inverno*, *La molinara*, 1823) e poi da molti altri nel corso dell'Ottocento. Fu anche narratore, critico letterario e curatore di collane editoriali importanti per la storia culturale della Germania. Il suo rapporto con l'Italia fu lungo e intenso. Dopo la laurea in lettere classiche all'università di Berlino, nel 1817 venne a Roma e vi rimase fino alla fine dell'anno successivo. In questo lungo soggiorno si dedicò allo studio della lingua e delle tradizioni popolari con curiosità di scienziato, tanto da venir definito “professore di scienza plebea” dagli Italiani che lo frequentarono. Pubblicò le sue impressioni su Roma e sull'Italia in un libro, originale e acuto, intitolato *Rom, Römer und Römerinnen*, ovvero *Roma, Romani e Romane*, uscito in due volumi, già nel 1820.

Nella finzione di romanzo epistolare, con lettere scritte a un amico in Germania, Müller descrive nella undicesima lettera, datata Albano 11 agosto 1818, i due più famosi improvvisatori di Roma: Rosa Taddei (Trento 1799 - Roma 1869) e Tommaso Sgricci (Castiglione Fiorentino 1789 - Arezzo 1836). La questione della poesia popolare Müller l'aveva studiata in Germania, frequentando i cir-

coli dei giovani poeti romantici, durante gli anni universitari a Berlino 1812-13. Tra questi spiccavano Achim von Arnim e Clemens Brentano, poeti già noti, che avevano pubblicato una prima silloge di poesia popolare tedesca in tre volumi col titolo *Des Knaben Wunderhorn (Il corno magico del fanciullo, 1805-1808)*. Si trattava di un'ampia raccolta di testi poetici, già presenti in opere di altri poeti dei secoli precedenti. Per il suo carattere di elaborazione editoriale, questa raccolta sarebbe stata per Wilhelm Müller agli antipodi di ciò che egli vide e ascoltò in Italia, direttamente dagli improvvisatori.

Müller distingue due tipi di improvvisatori a Roma: quelli prosaici e quelli poetici. Questa divisione, da intendersi in termini qualitativi e non di genere letterario, lo scrittore tedesco la espone in due capitoli, chiamati *Briefe (Lettere)*, nella finzione del suo diario di viaggio, ovvero la decima, datata 10 agosto 1818, e l'undicesima, il giorno successivo. Nella prima di queste due lettere Müller espone al suo corrispondente in Germania «la poesia italiana nella sua dimensione prosaica», con ciò intendendo «il saccheggio cartaceo» che si è costretti a godere, «quale surrogato», stando seduti su di «un banco di sabbia asciutto»¹. Nella seconda invece si propone di rappresentare la poesia italiana, «dove la natura e la vita fanno poesia»². Qui emerge già la differenza fondamentale tra la poesia popolare degli “improvvisatori” e quella degli “imitatori” che riprendono cose già stampate, recitandole a memoria. Sarebbe, conclude Müller, come «l'inganno che sta alla verità», essendo il primo una “profanazione” della seconda³.

¹ Wilhelm MÜLLER, *Rom, Römer und Römerinnen*. – Berlin 1994, p. 131 (= *Werke, Tagebücher, Briefe*, herausgegeben von Maria-Verena Leistner und Bernd Leistner, vol. 3). – In seguito citata RRR con l'indicazione del numero di pagina. – Tutte le traduzioni dal tedesco sono state da me approntate per l'occasione.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Posta così la questione, Müller riporta la corriva opinione di “benpensanti”, diffusa in Germania, secondo la quale non ci sarebbero in Italia degli improvvisatori veri e propri, perché il “miracolo” della poesia popolare non è possibile nel loro “sistema”⁴. Senza perder tempo a confutare questa convinzione, Müller intende

un improvvisatore nel suo significato più alto come uno spirito che può in qualsiasi momento comandare la consacrazione della musa, per afferrarlo con tutta la sua forza e infiammarlo, in modo che, come posseduto, mezzo inconsciamente, possa essere trasformato nel suo organo, che, spinto dal soffio divino, non può scaricare la sua ricchezza traboccante nel lento corso della penna, ma si sprigiona nell’oscillazione alata della parola e del canto⁵.

2. – Wilhelm Müller racconta di aver ascoltato a Roma soltanto due persone, una delle quali conosciuta più da vicino, che, a suo giudizio, potevano essere definite improvvisatori. Essi sono Rosa Taddei, nota come Arcade col nome di Licori Partenope, e Tommaso Sgricci, noto come Arcade col nome di Terpanandro⁶. Nel racconto della sua esperienza diretta delle rappresentazioni degli improvvisatori l’osservatore tedesco, che scrive per i suoi connazionali, si sofferma sugli aspetti più rilevanti. Riporta dapprima la data della rappresentazione di Rosa Taddei, 24 febbraio 1818, poi la sua qualifica di membro dell’Accademia dell’Arcadia e il luogo, il Teatro della Valle. Qui, nel *parterre*, si trovava un’urna d’argento, nella quale chiunque entrava poteva mettere un biglietto arrotolato, sul quale era stato scritto il “compito” che egli aveva assegnato all’artista.

Dopo di ciò, «una semplice, dolce Overture» preparò l’entrata in scena della “poetessa”, che apparve tutta vestita di bianco⁷. Era

⁴ *Ibid.*

⁵ RRR, p. 131-132.

⁶ *Ivi*, p. 132.

⁷ *Ibid.*

una ragazza pallida di circa diciassette anni, con grandi occhi neri scintillanti. Dopo essersi inchinata al pubblico in sala, fece portare l'urna, dalla quale un estraneo estrasse davanti agli occhi del pubblico sei biglietti, leggendone poi il contenuto, prima di consegnarli alla poetessa. I compiti li riportati erano: *La morte del conte Ugolino*, *Saffo e Faone*, *La morte d'Ifigenia*, *La morte di Egeo*, *Il cinto di Venere*, *Coriolano*. Ella scelse il primo compito e poi si concentrò, andando in silenzio su e giù sulla scena per alcuni minuti⁸.

Vuol essere rilevato qui che il pubblico non propose temi disparati o astrusi, mantenendosi nell'ambito della cultura classica antica o della letteratura italiana più importante. Non c'era quindi alcuna intenzione di mettere in difficoltà la poetessa improvvisatrice, per costringerla alla rinuncia, perché questo sarebbe stato controproducente, significando la cessazione dello spettacolo stesso, prim'ancora di iniziare. Lo spettro delle proposte rivela l'interesse alla rielaborazione attiva di un tema, noto al pubblico mediamente colto, da parte del poeta improvvisatore che si basava sulla conoscenza del tema, la memoria, la capacità di costruire un racconto in versi *ex novo*, senza cioè ripetere a memoria né i versi di Omero né quelli di Dante.

Se avesse fatto qualcosa di simile, non sarebbe stato un improvvisatore, ma un semplice attore di teatro, ancorché bravo nella recitazione. Si può pertanto dedurre che il poeta improvvisatore non è un attore, ma un poeta che "inventa", all'impronta, un testo che resterà unico, perché quel giorno è stato inventato, improvvisato e recitato, con un pubblico unico, formatosi per l'occasione, il quale durante lo spettacolo ha condizionato con le sue reazioni la recitazione inventiva dell'improvvisatore in scena. Qualsiasi altra improvvisazione dello stesso tema, in altra occasione e luogo, sarebbe stata diversa, ciò che il poeta tedesco percepisce benissimo,

⁸ *Ibid.*

vedendo quanto intensa fosse la fisicità dell'improvvisatore di volta in volta.

Nel caso specifico Rosa Taddei scelse anche le musiche di accompagnamento, comunicando all'orchestra con un numero il pezzo musicale, che si confaceva al tema. Si trattava in questo caso di un profondo lamento dal ritmo semplice. Dopo un paio di esercizi, diede un segnale e incominciò a recitare il suo poema, come se fosse espressione di rabbia repressa, tra declamazione e canto, dei quali ella si serviva mentre l'orchestra l'accompagnava nei ritmi alti e bassi, in quelli lenti o in quelli veloci⁹.

L'accento principale della musica cadeva sulla rima, espandendola liberamente, per far prevalere la declamazione sul canto, «quasi come in un recitativo secco dell'opera italiana»¹⁰. In questo senso, sottintende Müller, anche l'orchestra si dimostrò in grado di improvvisare, adeguandosi alla voce e alla gestualità dell'improvvisatrice, che suscitò «meraviglia e compassione», quando tutto il suo corpo sembrò partecipare alla rappresentazione:

Il suo seno si sollevò potentemente, le sue guance s'infiammarono, i suoi occhi rotanti scintillarono, tutto il suo volto s'era trasformato, tanto da potersi dire che ella, silenziosa, appariva come una statua, che l'alito creativo della poesia aveva pervaso di linfa vitale.¹¹

Quando la sua recitazione si bloccò per un attimo oppure ella incespicò e dovette ripetersi, il suo sguardo rivelò ansia acuta, tanto che si sarebbe voluto aiutarla, forte essendo il dolore che ella esprime. Nel corso della rappresentazione, racconta Müller, Rosa Taddei aumentò sia la velocità sia l'ardore, tanto che, appena disse l'ultima parola, cadde esausta sulla sedia. Si alzò tuttavia subito

⁹ RRR, p. 132-133.

¹⁰ Ivi, p. 133.

¹¹ *Ibid.*

dopo, bevve un bicchiere d'acqua e chiese un'altra musica ancora, avendola l'entusiasmo sopraffatta del tutto. Il poeta tedesco mette bene in evidenza quanto la forza dell'improvvisazione abbia pervaso non solo il pubblico, ma anche la stessa Rosa Taddei, che divenne lentamente più libera e ardita, esigendo dal pubblico nuovi versi da intercalare nonché rime finali, che ella seppe svolgere in proprie poesie affatto nuove.

Questa eccezionale prestazione scenica fu accolta dal pubblico con un applauso convinto ogni volta che c'era una conclusione e in ogni piccola pausa, dando così respiro al proprio diletto, ciò che non disturbò affatto l'artista improvvisatrice, trasmettendole, al contrario, maggior vigore. Rosa Taddei fece agli occhi di Wilhelm Müller il miracolo di dare nuova vita a vecchie storie consumate fino alla nausea dalla ripetizione, tanto che chi le sentì dalla sua voce, ne percepì la sacralità. Degna di ammirazione, continua il poeta tedesco, fu la spontanea imparzialità con la quale Rosa Taddei si destreggiò tra gli scogli che la scelta del tema relativo al "cinto di Venere" impose al suo verginale pudore¹².

3. – Nel presentare Tommaso Sgricci Müller anticipa che l'artista è già noto all'estero, sebbene non si fosse mai cimentato in un teatro fuori dall'Italia; rimarca poi il suo talento precoce di improvvisatore poetico, peraltro contrastato in famiglia. Gli "aridi studi" che dovette intraprendere, culminati nella laurea in giurisprudenza a Pisa, nel 1810, non lo distolsero tuttavia dalla sua arte poetica che coltivò con sempre maggiore impegno e soddisfazione.¹³ Incominciò a calcare le scene a Firenze e in altre città toscane, poi a Venezia e a Milano, prima di presentarsi a Roma, dove «durante la

¹² *Ibid.*

¹³ RRR, p. 134.

grande quaresima» del 1818 recitò quattro “improvvisate” a palazzo Venezia e fu celebrato «con una medaglia d’oro dall’Accademia Tiberina»¹⁴.

Sgricci improvvisa senza accompagnamento della musica, tanto che la sua declamazione apparve a Müller la migliore tra quelle sentite in Italia, essendo animata «da un fuoco naturale, senza pompa e straordinariamente cosciente», ciò che egli dimostrò nello stile drammatico con tre o quattro personaggi, senza scimmiottarne le diverse voci, bensì illustrando il loro carattere con la gestualità del corpo quando passava da un personaggio all’altro¹⁵.

Nella quarta accademia dove si produsse Sgricci, furono scelti tre temi: *Le Nozze di Amore e Psiche*, in terzine; *La Morte di Saffo*, in versi sciolti; *La Morte di Socrate*, tragedia in tre atti con coro. Nella finzione della lettera al suo amico in Germania, Wilhelm Müller dichiara di non aver parole per lodare adeguatamente il poeta improvvisatore, riconoscendo persino che la sua spontanea ritrosia, tutta tedesca, nei confronti dello straripante entusiasmo del pubblico italiano a teatro, si arrese in questa occasione, confessando di essere uscito dal teatro, scendendo dalle scale di Palazzo Venezia con la fronte che gli bruciava, finché non respirò l’aria fredda della notte. Questo coinvolgimento emotivo di Müller, riconosciuto come esperienza estetica unica, a teatro, a Roma, vuol essere intesa dal giovane poeta tedesco, allora venticinquenne, come il massimo della lode per Sgricci, la cui arte lo ha costretto a superare non soltanto il proprio disciplinamento sociale, ma anche il cosciente pregiudizio, espresso peraltro da tantissimi viaggiatori stranieri in Italia, verso il cosiddetto facile entusiasmo degli italiani, i quali, a teatro, battono le mani e gridano di gioia, appena ne sentono il bisogno; interrompono persino l’azione in scena con i loro commenti,

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

costringendo così gli attori a rispondere loro e poi riprendere la recitazione.

4. – Tutto questo lo ricorda anche Goethe, ma con ben altro spirito di osservazione e comprensione estetica, nel suo *Viaggio italiano*, a proposito di talune rappresentazioni teatrali, viste a Venezia all'inizio di ottobre del 1786, nelle quali pubblico e attori in scena formano un *unicum* scenico affatto originale, culminato per lui in una memorabile messa in scena delle *Baruffe chiozzotte* di Goldoni, alla quale assistette il 10 ottobre del 1786, scrivendo trent'anni dopo:

Una tale esplosione di piacere non l'avevo mai vissuta prima: il popolo iniziò a diventare più attivo e chiassoso, quando si vide rappresentato in maniera tanto naturale. Fu un ridere e scherzare dall'inizio alla fine¹⁶.

Col suo eccelso buon senso Goethe prende le distanze dai pregiudizi dei suoi connazionali in viaggio per l'Italia, come aveva peraltro già fatto a Vicenza, al Teatro Olimpico, e come farà poi a Napoli a proposito dei lazzaroni. A Venezia Goethe rimarca che il teatro è luogo del piacere dei sensi, poi che la profondità può essere semplice, come ha dimostrato Goldoni, che, infine, pubblico e attori contribuiscono attivamente, ancorché con compiti diversi, alla messa in scena. Questa sarà tanto più riuscita quanto più il pubblico si sentirà coinvolto e spinto a intervenire con applausi e grida di giubilo rendendo esplicito il proprio entusiasmo, e, di riflesso, la bravura degli attori e il talento dell'autore del testo.

¹⁶ Johann Wolfgang GOETHE, *Italienische Reise*. Monaco, Beck, 1981, p. 95 (= *Goethes Werke*, vol. XI: *Autobiographische Schriften* III, a cura di Erich TRUNZ).

Va annotata qui la differente prospettiva di esperienza e di esposizione da parte di Müller e di Goethe: l'uno, straordinario ingegno poetico giovanile, si lascia trasportare anche emotivamente dalla rappresentazione di Sgricci, diventando egli stesso *italiano* e perciò parte del pubblico *romano*; l'altro, invece, racconta in età avanzata, di ciò che ha visto e vissuto trent'anni prima a Venezia, quando si trovò per la prima volta tra un pubblico entusiasta a teatro, rimanendone impressionato profondamente, perché niente di simile sarebbe mai stato possibile né a Weimar né in altro teatro della Germania. Ne scrisse perciò, facendo emergere piuttosto il suo spirito di osservazione che non quello della partecipazione emotiva.

Di fronte alla eccezionale improvvisazione poetica di Tommaso Sgricci, Wilhelm Müller esprime nella sua prosa densa e cristallina il senso della "unicità" dell'arte scenica, perché tutto è esperito una sola volta: dalla scelta del tema da improvvisare alla costruzione del testo da parte dell'attore in scena, condizionata da applausi o silenzi del pubblico durante la rappresentazione, fino la conclusione, quando il pubblico esplose di gioia e riconoscenza con applausi e grida di giubilo, mentre l'attore è prostrato dall'impegno mentale e dalla fatica fisica.

Non ci sarà mai più una rappresentazione improvvisata, dello stesso Sgricci o di altri che lo avrebbero potuto imitare negli anni successivi, cimentandosi sullo stesso tema, perché non ci sarà più uno spettatore speciale come il poeta tedesco Müller che di quella rappresentazione dei primi mesi del 1818, mise le sue riflessioni per iscritto ad Albano, l'11 agosto successivo, rendendo così unica quella improvvisata, perché non ce ne fu più un'altra che ebbe lo stesso pubblico romano e uno spettatore tedesco d'eccezione, per talento poetico, appercezione estetica, sensibilità linguistica e interesse antropologico. Per e con tutto questo il giovane Müller divenne un po' italiano in Italia nel corso del 1818, scrivendo poi il miglior libro tedesco su *Roma, Romani e Romane* e pubblicandolo

già nel 1820¹⁷. Negli stessi anni Goethe, ormai ultrasessantenne, iniziava a pubblicare del suo memorabile viaggio in Italia, diviso in tre parti, col titolo *Viaggio italiano* (1816-1817-1829), certamente il miglior libro sull'Italia, uscito da mano e mente tedesca¹⁸.

5. – Merita un ulteriore approfondimento il libro di Wilhelm Müller proprio per il suo capitolo sugli improvvisatori. Lo farò, questa volta, a ritroso, partendo dal saggio di Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) ovvero *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nel quale il filosofo tedesco riflette sul passaggio epocale della riproduzione dell'opera d'arte, a partire dall'invenzione della stampa. Questa ha permesso la riproduzione della scrittura a mano in caratteri a stampa nel Quattrocento, favorendo così la diffusione della letteratura, per arrivare infine all'invenzione della litografia che permetteva la riproduzione tecnica dell'originale con una grafica non più manuale, ottenendo prodotti di ottima qualità e in un numero talmente alto da poterli diffondere a livello di massa. Ad essa seguirono poi la fotografia e il film sonoro. A suo giudizio è stata la riproduzione del suono, avvenuta alla fine dell'Ottocento, a permettere di raggiungere uno standard di riproduzione dell'opera d'arte nella sua totalità, conquistandosi un proprio posto nei metodi di riproduzione artistica.

Tutto questo processo d'innovazione tecnica ha tralasciato tuttavia, anche nelle riproduzioni più alte in senso qualitativo, la dimensione più importante, ovvero “il qui e l'adesso dell'opera d'arte”

¹⁷ Cfr. Hildegard EILERT, *Wilhelm Müller, "Professore di Scienza plebea" in Italia*, in *Viaggi in Utopia e in altri luoghi*, a cura di Maria Enrica D'AGOSTINI, Milano 1989, p. 55-95.

¹⁸ Cfr. Italo Michele BATTAFARANO, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethe, Italienischer Reise*. Bern 1999, p. 71-87 (= IRIS, vol. 12).

(*das Hier und Jetzt des Kunstwerkes*)¹⁹. Per questo motivo, continua Benjamin, il concetto di autenticità (*Echtheit*) si sottrae alla riproduzione tecnica, ma anche ad ogni altro tipo di riproduzione²⁰. Una fotografia o un disco possono essere pure riprodotti dalla natura e portati in una stanza al chiuso, ma svalutano in ogni caso “il qui e l’adesso” che è proprio dell’originale. L’autenticità di un oggetto è il “concetto in sé” della sua storicità e tradizione, che va perduto in ogni riproduzione tecnica che da essa prescinde, perché toglie all’opera d’arte la sua “aura”, il suo carattere di “unicità”. L’originale è autentico, le copie invece, anche se tecnicamente ottime, sono e rimangono copie, senza “aura”²¹.

6. – Ritorniamo adesso a Tommaso Sgricci, così come ce lo racconta Wilhelm Müller, nelle pagine successive, a quella citata, che si esauriva con la dichiarazione di coinvolgimento emotiva del *cuore nordico* del poeta tedesco. Questi andò il giorno dopo l’improvvisata a trovare Sgricci, il quale fu entusiasta delle fervide parole di Müller, suo coetaneo, tanto da intrattenersi con lui e sviluppare un’intensa conversazione non soltanto sulle diverse forme della poesia, di quella scritta e di quella orale, ma anche di storia e di attualità politica, nella quale s’abbandonò a confidenze personali molto interessanti. Sgricci dimostrò, racconta Wilhelm Müller, una profonda conoscenza della storia, che giudicava con animo libero, anche quando si trattava delle relazioni tra i nuovi stati europei, non disdegnando di esprimersi a cuore aperto con lui. Questo sorprese positivamente Müller che scrive: «Possano gli italiani pensare come lui!» Il poeta tedesco, di solide convinzioni libertarie, aveva

¹⁹ Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Erste Fassung, paragrafo 3, Frankfurt am Main 1980, p. 437 (= *Gesammelte Schriften*, vol. 1, t. 2: *Abhandlungen*).

²⁰ Ivi, p. 438.

²¹ *Ibid.*

constatato che dopo il Congresso di Vienna, le idee liberali erano poco diffuse tra gli Italiani, anche tra i dotti e le persone colte, rassegnate alla restaurazione postnapoleonica e sottomesse al potere austro-clericale, all'insegna del trono e dell'altare.

Dei poeti antichi, annota Wilhelm Müller, Tommaso Sgricci preferiva di gran lunga «i tragici greci ed era convinto che soltanto con loro si sarebbe potuto ripulire il teatro italiano dal dominio francese»²². Merita una precisazione quest'affermazione di Tommaso Sgricci a Roma, in una conversazione con un poeta tedesco, perché è rilasciata mentre a Milano infiamma la polemica tra le due riviste letterarie più importanti: la filoautriaca *Biblioteca Italianae* la liberale *Il Conciliatore*, sottoposta a censura e sequestri da parte della polizia austriaca, per favorire la diffusione della *Biblioteca Italiana*, finanziata dal governo austriaco nel Lombardo-Veneto, appena conquistato nel 1815, al tavolo delle trattative del Congresso di Vienna. Ciò, allo scopo di scacciare le opere francesi dai teatri italiani, favorendo, per converso, la diffusione della cultura viennese in Italia²³. Il contesto del discorso che svolge Tommaso Sgricci con Wilhelm Müller non si riferisce in alcun modo alla polemica milanese tra austriacanti e risorgimentali, bensì alla necessità che gli autori italiani guardino alla tragedia greca, se vogliono produrre opere originali, senza scimmiettare il teatro francese, del quale sono invase le scene italiane. Che il problema del teatro drama-

²² RRR, p. 135.

²³ Cfr. I. M. BATTAFARANO, *Poesie "als" Politik: "Romantik" / "Romantizismo" von Schlegel und Schiller zu Mazzini, Cattaneo und De Sanctis*, in: *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, Trento 2009 (= *Labirinti* vol. 121,4) p. 145-176, in particolare p. 145-154 sulla politica culturale dell'Austria a Milano dal 1815 in poi, sulla censura del *Conciliatore* e la promozione della *Biblioteca Italiana* nonché su August Wilhelm Schlegel a Milano, nel ruolo di intellettuale, a servizio della restaurazione di Metternich.

tico in Italia fosse poi ben più complesso di quanto immaginasse Sgricci, è altra questione che esula dal nostro discorso.

Alle domande di Müller intorno alla genesi delle sue improvvisate Tommaso Sgricci risponde con espressioni vaghe, per mancanza di acume critico: «Mi viene in mente...» oppure «Non posso fare altro ...» Alla domanda, se avesse mai scritto versi, Sgricci risponde, di aver tentato spesso di farlo, riuscendo a comporre anche «piccoli pezzi», che però non gli piacevano, quando li vedeva scritti, nero su bianco, tanto che li strappava subito dopo. Confessa poi che, quando voleva scrivere «poemi più ampi», gli si «confondevano i pensieri», che volevano essere subito trasmessi alla penna e da questa poi venivano distorti, tanto che «alla fine la testa incominciava a sbandare»²⁴. Inoltre, continua Sgricci nel racconto di Müller, «è un'antica superstizione degli improvvisatori, secondo la quale noi perdiamo il nostro talento, appena incominciamo a scrivere, e sebbene io non creda a queste cose, pure avverto io stesso, che improvvisare mi riesce meglio che scrivere»²⁵.

Quello che Sgricci ammette di non saper definire concettualmente, perché non gli siano riusciti i suoi tentativi di scrittura poetica, adducendo una «superstizione», alla quale però dichiara di non credere nemmeno lui, è il segreto dei talenti in concorrenza: la scrittura annulla l'improvvisazione, questa cancella quella, perché l'educazione mentale all'una atrofizza la possibilità di sviluppo dell'altra competenza nello stesso soggetto. In tal modo Sgricci rende esplicito, ancorché a livello di constatazione reale, che ogni sua improvvisata sarà un *unicum* nel senso di Benjamin, con "l'aura" del 'qui' e 'adesso', e sarà per sua natura condannata a non essere riproducibile a stampa.

Egli ritorna su questo tema, trattandolo con Müller in un incontro avvenuto giorni dopo, il 10 aprile 1818, in occasione della

²⁴ RRR, p. 135.

²⁵ *Ibid.*

sua premiazione con la medaglia d'onore dell'Accademia Teverina. Qui, dopo la celebrazione della sua arte con omaggi in italiano e latino di diversi autori, Sgricci si produsse in un'improvvisata su due temi che scelse fra quelli che gli furono proposti: *Coriolano*, in versi sciolti e *La morte di Lucrezia*, una tragedia in tre atti con cori. Fu un successo strepitoso con applausi interminabili, racconta Müller, che riferisce però anche delle conseguenze fisiche che ebbe questo straordinario impegno su Sgricci. Lo trovò, infatti, alla fine della festa, «in una stanza laterale semisvenuto, sdraiato su di un letto, e sua madre raccontò, che dopo ogni improvvisata più lunga egli cadeva in questo stato di prostrazione, che durava spesso molte ore, mettendo in pericolo la sua salute»²⁶.

Quando Sgricci andò a trovare Wilhelm Müller alcuni giorni dopo, non si dimostrò troppo contento della sua ultima tragedia, attribuendo a questa insoddisfazione professionale la causa della sua inusitata prostrazione fisica, che era durata quasi tutta la notte. Anche in questo caso la spiegazione addotta suggerisce ben altre riflessioni, che nell'accorta prosa del poeta tedesco vengono mantenute sottotono, in forma implicita. Müller chiude la lettera dell'11 agosto 1818 sugli improvvisatori con le parole di Tommaso Sgricci, citate con le virgolette, come fosse una confessione di assoluta importanza, fatta dal poeta che prediligeva la forma orale al poeta che scriveva per essere stampato, venuto dal nord.

Ho trattato il tema di questa tragedia [La morte di Lucrezia] all'incirca due mesi fa in un'accademia pubblica e quando mi è capitato di nuovo tra le mani fui incerto, se dovessi rifiutarlo, essendocene motivo sufficiente, oppure se potessi mettere insieme azione e personaggi del pezzo in maniera tale, che il ricordo alla prima trattazione non mi disturbasse. Questo dubbio mi confuse, nota essendo un'antica superstizione della nostra arte, che proibisce di rigettare un tema pro-

²⁶ RRR, p. 136.

posto, mi decisi perciò per la seconda soluzione. Oggi però biasimo la mia precipitazione²⁷.

Riprendendo il concetto di superstizione, *Aberglauben* in tedesco, Sgricci conferisce all'arte dell'improvvisazione una dimensione sacra, "quasi magia", che è in sé insondabile, perché creazione che non segue regole poetiche, codificate da una qualsiasi tradizione, e non può essere pertanto definita sulla base di categorie grammaticali o retoriche. Per questo motivo Wilhelm Müller riporta le parole di Sgricci esattamente come le ha sentite, affinché non vada perduto il senso profondo delle stesse.

Se l'arte dell'improvvisazione è creazione originale non può essere ripetuta, «riprodotta» avrebbe detto Walter Benjamin, un secolo e diciotto anni dopo, nemmeno dal suo creatore, perché sarebbe sempre un'opera diversa, ancorché con lo stesso titolo. Ammettendo di aver pensato di poterlo fare alla stessa maniera della prima improvvisata, Sgricci confessa a Müller il segreto della sua arte e dell'arte in sé, ovvero di essere unica e irripetibile, espressione di un luogo e di un tempo che non può essere replicato. Che lo stesso Sgricci abbia subito la tentazione di ripetersi col tema della *Morte di Lucrezia*, è stata la fonte del suo smarrimento in scena, con conseguente svalutazione della qualità della seconda improvvisata, in occasione della sua premiazione il 10 aprile del 1818, ciò che il pubblico presente non avvertì nemmeno, ma che il poeta in scena subì come un tormento, tanto da uscirne prostrato per tutta la notte successiva.

In sede di storia letteraria si ritiene spesso che persino gli improvvisatori più famosi, quelli come Rosa Taddei e Tommaso Sgricci, siano stati fenomeni estemporanei di un'epoca ben delimitata della storia letteraria italiana, non avendo lasciato tracce scritte che potessero essere patrimonio comune ancora rappresentabile a

²⁷ *Ibid.*

teatro. Se si cogliesse l'originalità, ovvero "l'unicità" di ogni improvvisata drammatica di Tommaso Sgricci, nella formazione di una tradizione teatrale colta in Italia, nel momento in cui il teatro italiano subiva da troppo tempo il modello francese e sembrava essere sottoposto all'imminente pericolo di una severissima censura austriaca a Milano, allora, si spera, non apparirà più, quella degli improvvisatori una sorta di ripiego occasionale, immaginazione drammatica superficiale, teatrino artigianale destinato presto all'oblio.

7. – Sorprende perciò, e spiace alquanto, che nella lunga voce dedicata da Paola Ciarlantini a Tommaso Sgricci nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 92 del 2018) non ci sia nemmeno un rinvio bibliografico a Wilhelm Müller, che fu pur sempre il primo a cogliere l'originalità di Tommaso Sgricci fuori dall'Italia.

I cardinali Madruzzo e l'architetto Alberto Martini nel complesso dei Girolamini di S. Onofrio al Gianicolo intorno al 1600

CARLA BENOCCI

Tre generazioni dei cardinali trentini Madruzzo, Cristoforo, Ludovico e Carlo Gaudenzio, sono legati al complesso di S. Onofrio al Gianicolo (fig. 1), in una intesa profonda con i padri di S. Girolamo, confermata, tra l'altro, dall'affidamento allo stesso Ordine - da parte di Carlo Gaudenzio - della chiesa dell'Inviolata a Riva del Garda, il santuario trentino della famiglia. Il personaggio che per primo opera direttamente nella chiesa e nel convento è Ludovico, cardinale titolare della chiesa dal 9 febbraio 1569 e cardinale protettore del relativo Ordine fino alla morte, avvenuta il 20 aprile 1600, seguito da Carlo Gaudenzio, cardinale dal 1604, al quale si deve il sostanziale rinnovamento della cappella Madruzzo. Ludovico è molto amato dallo zio Cristoforo, che lo sostiene nella carriera ecclesiastica fino a cedergli il vescovato di Trento nel 1567, spesso agendo in modo riservato per proteggerlo, eliminando contrasti politici e religiosi, assai frequenti nei turbolenti anni della seconda metà del XVI secolo. Cristoforo muore improvvisamente a villa d'Este a Tivoli il 5 luglio 1578 e, dopo un deposito temporaneo in questa cittadina, la salma è trasferita dal cardinale Ludovico il 22 febbraio 1582 nella cappella della sua famiglia nella chiesa di S. Onofrio, con l'altare privilegiato dedicato alla Madonna di Loreto (fig. 2), alla quale era devoto Cristoforo, altare a lui concesso nel 1576; questa scelta è operata nel rispetto della volontà dello zio, in

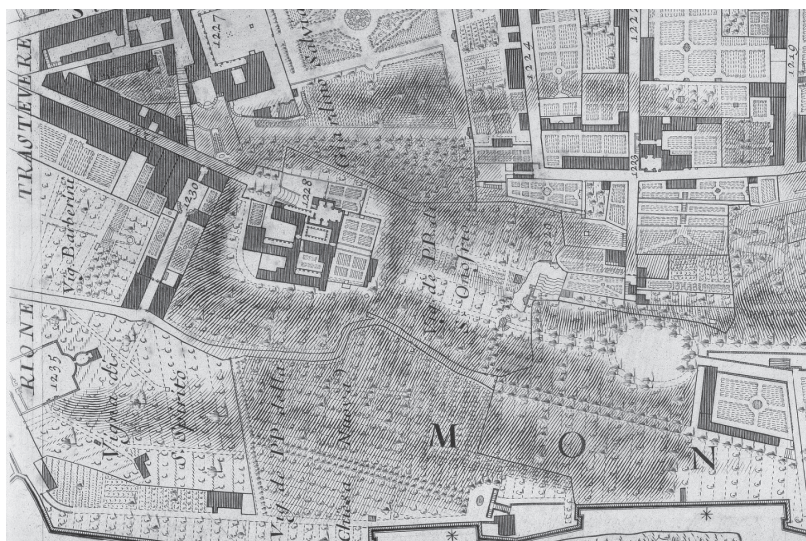


1. Girolamo FRANCINO, *Templum S. Onofrii*, xilografia, 1588 (da CASCASI, *La salita*, cit., fig. 13).



2. La cappella Madruzzo nella chiesa di S. Onofrio al Gianicolo.

virtù del forte legame tra i due cardinali e delle caratteristiche del luogo. Se infatti i Girolamini possono avvalersi della protezione di una dinastia di cardinali favoriti dall'imperatore e dai pontefici, soprattutto a partire da Pio IV Medici, i trentini individuano un sito ideale e di decisa connotazione nordica nel Gianicolo, dominante la città, con boschi, giardini, vigne e orti destinati ai singoli religiosi e alla comunità eremitica, in vista del Tevere, con grotte e luoghi particolarmente adatti alla meditazione e allo studio, nello spirito di S. Girolamo (fig. 3). Il cardinale Cristoforo, infatti, seguendo gli stessi criteri ha scelto Soriano nel Cimino per costruire la sua magnifica villa di Papacqua, alternativa alla residenza farnesiana di Caprarola e da lui stesso definita la sua «spelunca»¹. Il cardinale Ludovico fa



3. Giovanni Battista NOLLI, *Particolare della pianta di Roma con il complesso dei Girolamini e i tratti della strada secentesca*, inc. su rame, 1748 (Antonio Pietro FRUTAZ, *Le piante di Roma*, III, Roma 1962, tav. 409).

¹ Carla BENOCCI, *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino. Gli Otia dei Madruzzo*, Altemps, Albani, Chigi, Vetralla 2018.

seppellire nella stessa cappella suo fratello Giovanni Federico, morto nel 1586, e per quest'ultima avvia un rinnovamento che diviene straordinario, dopo la sua morte, ad opera del nipote Carlo Gaudenzio. Ludovico non abbonda in elemosine ai padri, con un importo di scudi 2.30 il 9 giugno 1575², di tre scudi il 26 febbraio 1600 «di solita elemosina di tre mesi, cioè di dicembre, gennaio e febraro presente»³, e somme simili in altri periodi. Fortunatamente egli lascia un legato decisamente consistente ai Girolamini nel suo testamento, redatto il 17 aprile 1600⁴, stabilendo di essere sepolto nella

² Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Congregazioni religiose, Girolamini di S. Onofrio, reg. 3194, senza numero di carta.

³ *Ibidem*, reg. 3197, c. 6r.

⁴ *Ibidem*, reg. 3197, c. 64r. Cfr. Luigi SPEZZAFERRO, *La cappella Madruzzo in S. Onofrio al Gianicolo*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658. I principi-vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio-Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10-luglio-31 ottobre 1993), a cura di Laura DAL PRÀ, Firenze 1993, pp. 694-703. Sui cardinali Madruzzo cfr. Luigi SPEZZAFERRO, *I Madruzzo e Roma. Spunti e appunti sulla committenza di una dinastia di cardinali*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1658*, cit., pp. 683-693; Rotraud BECKER, *Madruzzo, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2006, vol. 67, *sub vocem*; Rotraud BECKER, *Madruzzo, Giovanni Ludovico*, in *Dizionario biografico...*, cit. *sub vocem*; Luca SIRACUSANO, *L'epistolario di Cristoforo Madruzzo come fonte per la storia dell'arte, con un'appendice di documenti del Notarile di Roma*, Trento 2018. Sul complesso girolamino cfr. Ottorino MONTENOVESI, *L'Ordine dei Girolamini e la chiesa di S. Onofrio in Roma*, in «Roma», XV, 1937, pp. 261-266; Luigi HUETTER, Emilio LAVAGNINO, *S. Onofrio al Gianicolo*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, 1957; Laura GIGLI, *Guide Rionali di Roma, Rione XIII Trastevere*, seconda edizione, Palombi, Roma 1980, pp. 206-219, 259, con ampia bibliografia precedente; Augusto ROCA DE AMICIS, *Studi su città e architettura nella Roma di Paolo V Borghese (1605-1621)*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», XXXI, 1984, p. 67; Laura TESTA, *Gli affreschi absidali della chiesa di S. Onofrio al Gianicolo: committenza, interpretazione ed attribuzione*, in «Storia dell'arte», 66, 1989, pp. 171-186; Cynthia STOLLHANS, *Prior Cherubino come committente degli affreschi del*

cappella, dotata di beni della sua eredità, sepoltura effettuata a spese di quest'ultima e per la quale lascia 400 scudi, oltre a 300 scudi per la celebrazione di messe; suo erede universale è Carlo Gaudenzio Madruzzo ed esecutori testamentari sono i cardinali Salviati e Paravicini. Preziosi sono altre eredità e censi destinati ai Girolamini: il 31 dicembre 1600 il priore Ludovico Guiducci annota che «ho fatto conto di quanto ho pagato per l'heredità lasciata a questo monasterio da madonna Domenica della Faustina moglie già di messer Pietro cocchiere dell'illustrissimo signor cardinale Madruccio, che sia in Paradiso, et ho trovato essere scudi ottantatré e baiocchi cinquanta-sei, come appare in parte nel libro degli avvertimenti e delle riceute straordinarie, e come qui di sotto noto pienamente», affermazione alla quale fanno seguito tutti i pagamenti effettuati⁵. Il 27 gennaio 1601 lo stesso priore afferma «ch'ebbi otto scudi dalla Comunità di Castello Novo alla Farfa per mano del signor Adateo Angeletti, che sono per un semestre maturato alli 23 di dicembre prossimo passato 1600 del solito censo di sc. 200, che diede la bona memoria dell'illustrissimo signor cardinale Madrucci, acciò si facesse ogni anno uno anniversario per la bona memoria dell'illustrissimo signor cardinale di Trento suo zio»⁶. Luigi Spezzaferro ha tratteggiato la ricostruzione e l'analisi stilistica delle decorazioni della cappella Madruzzo, dal 1601 al 1605, anno in cui Carlo Madruzzo dichiara in un'epigrafe tra le balaustre di aver concluso la cappella, impresa notevole, perché è sopraelevata e accuratamente decorata, secondo un programma religioso e politico di primo piano.

Peruzzi a Sant'Onofrio a Roma, in «Fonte», 12, 1992, 1, pp. 24-30; Filippo TREVISANI, *Domenichino nel portico di Sant'Onofrio*, in *Domenichino 1581-1641*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano 1996, pp. 178-196; Maurizio CAPERNA, *La Lungara. Storia e vicende edilizie dell'area tra il Gianicolo e il Tevere*, v. I. Quasar, Roma 2013.

⁵ ASR, Congregazioni religiose, Girolamini di S. Onofrio, reg. 3197, c. 260v. Il testamento è del 24 settembre 1600, c. 272v.

⁶ *Ibidem*, reg. 3197, c. 84v.

Tuttavia, i Madruzzo sostengono (con la consueta parsimonia) anche le altre opere in corso nella chiesa e nel convento, che devono essere considerate per individuare l'importanza assegnata a questa committenza trentina, come attesta l'epigrafe sull'architrave della porta d'ingresso al convento, in corrispondenza del chiostro quattrocentesco: «Eremitis S. Hieron[imi] Congreg[at]ionis B[eati] Petri Gambacurtae de Pisis Familia de Madrucciis F[ieri] F[ecit] anno Domini MDCII» (fig. 4). Già il 4 novembre 1596 arriva in convento una gran quantità di materiali edili (mattoni, tegole e calce)⁷ e subito dopo giunge molta pozzolana, il 14 agosto 1597 si annota il pagamento per calce e mattoni⁸. Significative sono anche le provvidenze in occasione della tragica inondazione del 1598: il



4. Il portale d'ingresso al convento dei Girolamini di S. Onofrio, con l'epigrafe dei Madruzzo del 1602.

⁷ *Ibidem*, reg. 3196.

⁸ *Ibidem*, reg. 3197 c. 197v

25 dicembre sono spesi «scudo uno e sessanta baiocchi in pane per non patire essendosi inondato Roma tutta dalle scale d'Araceli sino alle scale di San Pietro, che mai più si senti, né lesse, maggior inondatione di questa, con danno inestimabile di questa città di Roma»⁹. I Gerolamini provvedono a far effettuare opere di manutenzione e d'altro: «a dì 4 [gennaio 1599] spesi quarantotto baiocchi per mano di fra Giosepe in tre opere per far accomodare la nostra salita ch'era guastata dall'acqua [...] A dì 16 ho pagato trentotto giulii per far nettare tutte doi le cantine della casa della Longara, ch'erano piene d'acqua e di fango, per grand'inondatione del Tevere, quale cresciuto sino alle scale di San Pietro manco doi canne, et è passato la chiesa del Giesù e s'è accostato presso alle scale d'Araceli questa notte di Natale prossimo passato [...] A dì 27 per mano di fra Gio. Paolo spesi ventiquattro baiocchi in pesce per cenare il primo mercordi del Giubileo che nostro signore concede a tutti quelli che stanno nella città e distretto di Roma per 40 miglia, acciò si preghi Dio benedetto che si voglia placar l'ira sua dandoci la sua santa gratia e non ci voglia casticare secondo i peccati nostri come ha fatto questo Natale con una inaudita inondatione di questa città fatta dal Tevere, come ho detto alla spesa delli 16 di questo»¹⁰.

Il 13 marzo 1599 sono pagati a «mastro Pompeo falegname un scudo e trenta baiocchi per un paro di cavalletti alti per dipingere la vita di questo glorioso Sant'Honofrio per il claustro di questo monasterio, la quale si comincerà alli 16 di questo in nome del signore e di detto santo»¹¹ (fig. 5). È probabile quindi che siano previsti da tempo importanti lavori complessivi, per i quali opera l'architetto romano Alberto Martini, attivo anche nella direzione dei lavori della selciata della Salita di S. Onofrio: «a dì 2 d'aprile 1600 ho summato tutt'i danari che mastro Pietro muratore ha hauto dal monasterio

⁹ *Ibidem*, reg. 3197, c. 206r.

¹⁰ *Ibidem*, reg. 3197, cc. 206r, 207r.

¹¹ *Ibidem*, reg. 3197, c. 211r.



5. Il chiostro quattrocentesco di S. Onofrio al Gianicolo.

dalli 13 del passato sino al presente, e trovo per sue ricevute ch'egli ha hauto sessantasei scudi sc. 66. E più a di detto ho sommato i danari dati in più volte alli scarpellini per tant'opere e travertini et alli caretieri et anco a messer Alberto e trovo che sono trentacinque scudi e nove giulii sc. 35.90 [...] E più a di detto [15 aprile 1600] ho dato alli scarpellini a bon conto di quello che devono havere delle loro giornate doi scudi»¹², acconti ripetuti al muratore per la selciata nel mese di giugno e luglio (insieme al muro del «portone delli cavalli»)»¹³. Alcune opere si avviano a conclusione: «a di 24 di luglio 1600 pagai sei scudi e tre giulii a caretieri di quant'opere hanno dato fin a detto giorno a portar travertini per i cordoni e muri della selciata sc. 6.30 per mano del padre vicario e più sei scudi et

¹² *Ibidem*, reg. 3197, cc. 244r, 245r.

¹³ *Ibidem*, reg. 3197, cc. 249r, 250rv.

un giulio diedi a scarpellini per tutti i suoi lavori fatti sino a detto giorno 24 di luglio, sc. 6.10 per mano per padre vicario e più pagai tre scudi et otto giulii per mattoni comprati da fra Ignatio Giovagnoli nel mese di marzo sc. 3.80, e più pagai altri nove scudi et otto giulii a scarpellini per tant'altre opere date, come appare in una lista sc. 9.80 per mano mia. E più tre scudi diedi a messer Alberto per sue fatiche fatte sc. 3: sono scritte nell'altra somma fatta alli 2 d'aprile prossimo passato perciò li scasso, sono in tutti sc. 26; a dì 24 pagai a mastro Pietro de Morbio muratore presente messer Alberto Romano nostro architetto scudi trentaquattro e novantaquattro baiocchi come appare per sua riceuta per il portone delli cavalli con il muro di detto portone, per un pezzetto di muro fatto nel claustro per poter finire la vita di S. Honofrio, che cominciammo fare dipingere l'anno passato, e per altre opere fatte a spese di detto mastro Pietro, come appare nella lista della stima fatta da sottomaestro di strada sc. 34.94»¹⁴. Sempre il 24 luglio sono completati il portone dei cavalli e la porta, con i ferramenti di mastro Pasquino, e proseguono gli acconti al muratore per la selciata della salita nei mesi di luglio, agosto, settembre, lavori conclusi e pagati con quietanza di 24 scudi del 29 ottobre 1600, rilasciata dal fratello e procuratore di Pietro de Morbio, Ercole Ronca da Morbio¹⁵.

I lavori non sono finiti: «a dì 3 [dicembre 1600] per mano di messer Alberto Romano architetto pagai uno scudo per travertino»¹⁶ e proseguono nel convento e in parte nella chiesa, in quanto la nuova strada e il Giubileo comportano l'arrivo di molti pellegrini e il convento deve esser pronto ad accoglierli. Il 10 marzo 1601 sono pagati sc. 43.80 per sei candelieri d'ottone destinati alla cappella Madruzzo¹⁷. Il 16 marzo 1601 si precisano i lavori diretti dall'archi-

¹⁴ *Ibidem*, reg. 3197, c. 252r.

¹⁵ *Ibidem*, reg. 3197, cc. 252v, 253r, 255v, 258v.

¹⁶ *Ibidem*, reg. 3197, c. 260r.

¹⁷ *Ibidem*, reg. 3197, c. 265v.

tetto Martini, relativi ai «cordoni» della selciata e all'ingresso dalla salita alla piazza del convento, dove si affacciano il portico o loggia del corpo di fabbrica del 1536 e la chiesa; oltre al portone per i cavalli, separato dall'ingresso principale, quest'ultimo è dotato di pilastri e «palle», il tutto eseguito dal muratore Domenico Bernascone sotto la direzione di Martini; sono realizzati anche un lastrico e muri di consolidamento della «loggia», vale a dire del portico del corpo di fabbrica del 1536 che chiude la piazza¹⁸.

Il 7 aprile 1601 si intensificano i lavori nell'area del chiostro quattrocentesco: il muratore Bernascone è pagato 5 scudi per l'esecuzione della porta «per la quale s'entra nel claustro venendo dalla porta principale del monasterio, et è sotto l'ultimo quadro della vita di S. Honofrio benedetto»¹⁹; l'8 aprile lo stesso è pagato sei giuli per l'«incollatura delli cherubini che sono fra li quadri ne quali è dipinta la vita di S. Honofrio nel claustro di questo nostro monasterio e doi scudi ho pagato a messer Vespasiano Strada romano c'ha dipinto detti cherubini per quattro scudi, de quali l'ha pagato doi fra Tiberio Scaglione da Castello d'Elce ferretrano sagristano perciò io noto in abbaco solamente la spesa da me fatta sc. 2.60». Il 10 giugno 1601 il priore spende giuli sedici «per far imbiancare il claustro di sotto dopo che s'è dipinto della vita di S. Honofrio»²⁰,

¹⁸ *Ibidem*, reg. 3197, c. 267r: «a di 16 ho fatto conto di quanto ho speso in travertini e loro portatura, in fare un cordone nella nostra nova selciata, doi pillastri con le palle, e trovo che da settembre prossimo passato 1600 sino al presente sono scudi cinquantasette e nove giulii, computandovi tre scudi dati a messer Alberto e quaranta scudi e mezzo ho dato a mastro Domenico Bernascone muratore per il lastrigo, cordoni, muro e cavatura e portatura di terra nell'intrare del portone fatto novamente per le bestie, some e carrozze, et anco per i muri che fin qui ha fatto sotto la loggia per ornamento della nova selciata e per fortezza di detta loggia, che sono in tutti scudi novantotto e quattro giulii».

¹⁹ *Ibidem*, reg. 3197, c. 269r, carta dove è riportato anche il pagamento seguente nel testo.

²⁰ *Ibidem*, reg. 3197, c. 273v.

dato utile per stabilire la fine delle pitture del chiostro. Continuano nel frattempo l'acquisizione di materiali edili e limitati pagamenti il 30 giugno 1601 a Bernascone per i «muri delle sponde in capo alla selciata»²¹.

I lavori si spostano nella chiesa: il 18 agosto 1601 sono spesi sc. 2.70 per «in matoni rossi per matonare la chiesa sopra i scalini verso l'altare maggiore»²², lavoro completato il 24 ottobre dello stesso anno, quando sono spesi sc. 1.58 «in pece greca per far colla da commettere pietre per l'altar maggiore, in pece negra da far lettere nella lapida del Tasso e nel serraglio del terzo arco che s'è fatto per fabricare doi camere et in chiodi per fare centini per fare tre archi e volta di dette doi camere»²³. Non manca anche l'esecuzione di tre «tabelle», due delle quali destinate alle reliquie per la cappella di S. Girolamo e per la collocazione sotto l'altare maggiore, e la terza per l'elenco degli anniversari e messe che i Girolamini sono obbligati a celebrare²⁴. Molto interessante è il pagamento del 30 novembre 1601, che riassume alcuni lavori condotti nella chiesa²⁵:

²¹ *Ibidem*, reg. 3197, c. 275r.

²² *Ibidem*, reg. 3197, c. 277v.

²³ *Ibidem*, reg. 3197, c. 281r.

²⁴ *Ibidem*, reg. 3197, c. 281v.

²⁵ *Ibidem*, reg. 3197, c. 283r: «e più ho dato in più volte trentatré scudi a mastro Domenico Bernascone muratore per tant'opere ch'egli ha dato in rifare l'altar maggiore della nostra chiesa, in mettere i tre scalini vicino al detto altare, in mattonare la chiesa, in rifare la porta della sacristia et in mettere tre altri scalini a detta porta, quali si sono poi levati, quando habbiamo abbassato la sagristia, dico sc. 33. E più gli diedi pronto un scudo et un giulio per ritirare la cancellata della capella della Purificatione più vicino all'altare sc. 1.20. E più tredici giulii per fare portare a terra e tredici per muovere i morti che sono ventisei giulii sc. 2.60. E più diedi in più volte a mastro Giuliano scarpellino quarantasei scudi perché ha lavorato le pietre di detto altare e detti scalini sc. 46. E più ho dato otto scudi a messer Alberto Martini architetto romano sc. 8. Tutti fanno somma di scudi novanta e giulii otto sc. 90.80».

la presenza dell'architetto Martini che sovrintende alle opere della chiesa indica la sua qualità professionale e la fiducia riposta in lui dai Girolamini. Oltre al prestigioso ingresso dalla salita di S. Onofrio alla piazza del convento, al controllo dei lavori sui portoni del convento e nel chiostro e delle opere successive che si prolungheranno nel complesso fino al primo decennio del XVII secolo, a questo architetto può essere attribuito anche un contributo alla realizzazione della cappella Madruzzo, compiuta negli stessi anni, per la quale i pagamenti sono effettuati dai Madruzzo in base alle disposizioni testamentarie di Ludovico e quindi non sono riportati nei conti dei Girolamini: troppo comodo ed economico è tuttavia per la famiglia trentina avere *in situ* un architetto apprezzato dai Girolamini, tanto più che Carlo Gaudenzio non risiede per lungo tempo a Roma, e per l'architetto è altrettanto utile compiacere il potente casato con l'esercizio di un qualche controllo. Questo non vuol dire che il progetto architettonico e decorativo della cappella sia da attribuire a lui, almeno finché non si hanno altre notizie sul suo operato: plausibile è l'ipotesi formulata da Spezzaferro di ritenere che il progetto della cappella sia di Carlo Maderno, il professionista più di successo in quel periodo, tanto più che egli si circonda di una schiera di architetti, dei quali occorre approfondire l'apporto, come di recente è stato verificato per l'opera del frate cappuccino Michele Bergamasco, erede dei cantieri di Maderno e che accoglie e forma nei successivi cantieri Francesco Borromini; anche Martini potrebbe aver fatto parte di questo contesto.

Il 9 marzo 1602 sono pagati altri lavori di muratore, scalpellino e falegname sulla porta principale del convento, sul muro della «stanza dov'è l'organo», «per alzar il tetto e muro inanzi alle stanze nove et alli tre scalini», e «per accomodare e ritirare un scalino dietro l'infermaria, sotto la finestra di detta infermaria»²⁶.

²⁶ *Ibidem*, reg. 3197, c. 291v.

Il 20 marzo 1602 si elencano i lavori al convento, comprendenti l'area intorno alla chiesa, con le stanze nuove datate *Anno Domini 1601*, le opere di sistemazione dell'infermeria, della sacrestia, del dormitorio e dell'ospizio, dotato di un nuovo sperone, corrispondente alla foresteria sopra il portico della piazza antistante la chiesa, indicando anche le spese cospicue per calce, pozzolana, mattoni, sassi, legnami, coppi, tegole, terra, e i pagamenti ai muratori Domenico Bernascone e Filippo e soprattutto all'architetto, al quale sono corrisposti sei scudi²⁷. Il 2 aprile 1602 si annotano i seguenti pagamenti: «ho dato cinque scudi a messer Alberto Martini nostro architetto a buon conto dell'arma ch'egli deve fare per l'illustrissima casa Madrucci sopra la porta principale di questo nostro monasterio, e resta da havere scudi 5. A dì 2 ho dato al suddetto messer Alberto in segno d'amorevolezza scudi cinque per i molti servitii fatti a questo monasterio di misure, di lettere ed altre cose»²⁸, confermando il ruolo svolto da Martini nel complesso. La porta principale al convento esiste ancora, con l'ornamento bugnato e l'epigrafe del 1602 sull'architrave, già ricordata, ma lo stemma sovrastante non è più dei Madruzzo ma dell'Ordine Equestre del S. Sepolcro di Gerusalemme.

Oltre all'acquisto nei mesi estivi di calce, pozzolana, mattoni, legnami e vetri per «fenire le stanze nove», il 24 giugno 1602 il priore Gabriello Torriti dichiara: «ho speso in far imbiancare il corridore inanzi il refettorio, sotto la logietta di legno, le stanze nove et in far dar il color giallo al soffitto del refetorio venticinque giulii», e il 30 giugno paga il muratore Domenico Bernascone con sc. 9.50 «per compito pagamento delli lavori fatti nelle stanze nove, di mattonato, colla e ricciatura, camino e finestrella verso il gallinaro, il tutto appare per poliza di messer Alberto romano architetto di casa»²⁹.

²⁷ *Ibidem*, reg. 3197, cc. 292r-293r.

²⁸ *Ibidem*, reg. 3197, c. 294r.

²⁹ *Ibidem*, reg. 3198, i due conti sono a c. 51v.

Nel mese di settembre 1602 continuano limitati pagamenti al muratore Pompeo e all'architetto Martini, per opere di finitura³⁰. Il 19 settembre 1602 è pagato nuovamente con scudi tre il pittore Vespasiano Strada «per il quadro che ha fatto sopra la porta delle camere nove et altre sue fatiche»³¹ e il 15 febbraio 1604 lo stesso riceve sc. 1.20 «per tanti S. Honofrii et arme fatte per le candele della Candelora»³². Il 17 maggio 1603 è pagato mastro Pompeo con sc. 4.70 «per la cancellata a S. Honofrio». Il 7 gennaio 1604 è consegnato al convento il decreto della Congregazione della Riforma e Visita Apostolica del 15 dicembre 1602 e il memoriale degli eredi Madruzzo circa la conferma dell'altare privilegiato della loro nuova cappella³³. Dal 10 al 13 luglio 1604 si effettuano alcune opere di manutenzione, quali «accommodare la loggia sotto le camere nove, fare imbiancare la loggia sotto le camere nove, la scala del convento, il choro, il claustro di sopra e doi dormitorii»³⁴. Il legame dei Girolamini con il pittore Vespasiano Strada si consolida, donando egli il 19 ottobre 1604 75 baiocchi per il trasporto di suo padre defunto alla Traspontina, e anche la familiarità con l'architetto Martini, che dona sei giulii ai padri per la sepoltura del 20 ottobre nella chiesa della «socera della moglie»³⁵.

Non è facile identificare nell'assetto attuale i luoghi oggetto dei cospicui lavori secenteschi, in relazione alle opere di ristrutturazio-

³⁰ *Ibidem*, reg. 3198, c. 57r: il 12 settembre sono pagati giulii sei a «mastro Pompeo perché ha accommodato un poco la loggietta della camera et il scabello dell'altare di S. Honofrio e della Purificatione» e trenta baiocchi «a messer Alberto che ha fatto le lettere sopra la porta, cioè l'ultimo verso, et ha indorato le tavolette da porre sotto i candelieri dell'altare grande, e doi giulii ho speso nell'oro».

³¹ *Ibidem*, reg. 3198, c. 57v.

³² *Ibidem*, reg. 3198, c. 94v.

³³ *Ibidem*, reg. 3198, c. 91v.

³⁴ *Ibidem*, reg. 3198, c. 103r.

³⁵ *Ibidem*, reg. 3198, entrambi i conti a c. 130r.

ne settecentesca e soprattutto alle rilevanti demolizioni legate alle strutture ospedaliere limitrofe. Tuttavia, le discontinuità notate nei rilievi del portico e della loggia sovrastante, poi chiusa con muri e finestre, e il costante riferimento all'area circostante la chiesa e al chiostro quattrocentesco lasciano intendere che le opere siano state condotte in questo settore³⁶. Nel mese di luglio del 1605 si completano alcuni lavori, come quelli per la stanza sopra la sacrestia e per «la stanza dello studio»³⁷; il 31 dicembre 1606 si interviene nella stanza del portinaio e nella libreria³⁸.

Il 18 marzo 1608 l'architetto Martini riceve due scudi per il «disegno e fatica fatta nella scala e volte» e altri sei scudi il 4 aprile dello stesso anno³⁹.

Un dato di notevole interesse nell'importante ciclo decorativo della cappella Madruzzo è il forte legame, simbolico e reale, di questo casato con il patrimonio vegetale, certamente di grande importanza nel sito. Il programma, molto raffinato, comprende i santi legati alla famiglia Madruzzo dipinti sui pilastri della cappella (Gaudenzio, Ludovico, Cristoforo e Michele), affermando la continuità tra il Vecchio e il Nuovo Testamento: sul pennacchio della crociera è infatti raffigurata la creazione di Eva, nel sottarco sono i Padri della Chiesa, sulle lunette e sulla volta le scene della

³⁶ Cfr. le ipotesi ricostruttive in Ornella MANDOLESI, *S. Onofrio al Gianicolo. Suggestioni per la ricostruzione storica di interventi architettonici e decorativi settecenteschi*, in *Arciconfraternite, chiese, artisti*, «Studi sul Settecento Romano», 15 (1999), pp. 203-213; Michela CASCASI, *Gabriele Valvassori "architetto del convento" di Sant'Onofrio al Gianicolo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N. S., 60-62, 2013/2014, pp. 183-194; Michela CASCASI, *La salita di Sant'Onofrio: da Sisto V alla "bella simmetria" degli interventi settecenteschi*, in *Ivi*, N. S., 63, 2014/2015, pp. 31-44.

³⁷ ASR, Congregazioni religiose, Girolamini di S. Onofrio, reg. 3199, c. 174v.

³⁸ *Ibidem*, reg. 3199, c. 205r.

³⁹ *Ibidem*, reg. 3199, cc. 231v, 234r.

vita della Vergine e il Padre Eterno sulla lanterna della cupola. Tale continuità e armonia è sottolineata dalle immagini di S. Francesco e di S. Domenico ai lati dell'altare, coloro che, nella complementarità dei rispettivi Ordini mendicanti, hanno operato per la Riforma della Chiesa, così come i Madruzzo, famiglia alla quale appartiene il cardinale Cristoforo, che ha aperto il Concilio di Trento. Il pittore è ritenuto Giovanni Battista Ricci da Novara, mentre alla scuola di Annibale Carracci è attribuito il quadro d'altare, raffigurante la *Madonna di Loreto*. Il dato nuovo è la raffigurazione verosimile di alberi e di fiori, accompagnati da un cartiglio, sui riquadri ai lati dei monumenti funebri, a destra rispetto all'altare di Cristoforo Madruzzo e a sinistra di quello Ludovico Madruzzo. I cartigli sottolineano le virtù dei rispettivi cardinali, paragonati, per Cristoforo, sul lato destro del monumento, alla palma («quasi palma»), all'ulivo («quasi oliva») e al platano («quasi plantanus») (fig. 6). In effetti, la palma, secondo i testi biblici, nutre e protegge, come



6. Gli alberi raffigurati vicino al monumento funebre al cardinale Cristoforo Madruzzo: il platano, la palma, l'ulivo.

quella che sovrasta la fuga in Egitto nelle pitture del presbiterio, e la palma che ha nutrito per trent'anni S. Onofrio, raffigurata nel chiostro quattrocentesco (fig. 7); l'ulivo è la pianta sacra, dalla quale si trae l'olio per l'unzione e per il nutrimento; il platano attecchisce con facilità, come ritiene il cardinale Giovanni Francesco Gambara nella sua villa a Bagnaia, e dona ombra e frescura. Sul lato sinistro del monumento sono un giglio («*lilium convalium*») e i fiori di campo («*flos campi*») (fig. 8), alludendo al discorso della montagna (Matteo, 6). In effetti, queste virtù pratiche, unite alla purezza e semplicità d'animo, sono caratteristiche della personalità del cardinale Cristoforo, ampiamente dimostrate anche nella sua villa a Papacqua, nonostante che il ritratto del monumento, ispirato alle numerose raffigurazioni del cardinale, dal volto solenne e squadrato, non trasmetta seduzioni di cordiale familiarità. Anche le piante rappresentate vicino al cardinale Ludovico alludono alla sua raffinata cultura, all'anelito verso il cielo, al culto della Madonna:



7. Sebastiano STRADA attr., *La palma che ha nutrito per trent'anni S. Onofrio*, chiostro quattrocentesco del convento dei Girolamini.



8. Fiori rappresentati vicino al monumento funebre del cardinale Cristoforo Madruzzo: giglio e fiori di campo.

sono infatti un cedro («quasi cedrus»), un cipresso («quasi cypresus»), una pianta di rose («quasi planta rose») (fig. 9). Queste raffigurazioni simboliche sono accompagnate da altre, come la «turris eburnea» e lo specchio, il «templum Dei» e l'«hortus», ma gli elementi vegetali rappresentano una significativa novità, insieme alle nature morte in stucco che inquadrano l'altare.

Un altro dato ha unito i Girolamini e i cardinali Madruzzo, soprattutto Ludovico: la buona tavola e in particolare il vino, fatto venire dai Girolamini da Velletri e dal regno di Napoli; il 21 marzo 1598, ad esempio, il priore «per mano di fra Antonio pagai otto giulii alli barilari che portorno doi botti di Greco d'Isca quali l'una ha mandato per l'amor di Dio l'illustrissimo Lodovico cardinale Madrucci nostro protettore, e l'altra detto illustrissimo protettore l'ha data in cambio d'una di vino rosso di Gagnano, che sua signoria il-



9. Alberi e fiori raffigurati vicino al monumento funebre del cardinale Ludovico Madruzzo: cedro, cipresso, rose.

lustrissima s'è compiaciuta pigliar da noi»⁴⁰. Il cardinale integra le sue elemosine con il vino: il 27 marzo 1599 il priore paga «quattro giulii alli barilari che hanno portato una botte di Greco d'Isca che l'illustrissimo cardinale Madrucci ha dato per elemosina»⁴¹. Il 10 gennaio 1600 i padri acquistano vino di Velletri «per far la concia ai vini romaneschi»⁴². Il 27 marzo 1600 i padri pagano scudi 18 al padre priore di Napoli «per altri tanti ch'egli ha pagato in Napoli per portatura di sei botti di vino, ch'egli dona a questo monasterio, quali botti già sono imbarcate»⁴³; su di esse i padri pagano il 12 aprile cospicue gabelle presso la dogana. Il 13 febbraio 1602 sem-

⁴⁰ *Ibidem*, reg. 3197, fol. 1.

⁴¹ *Ibidem*, reg. 3197 c. 212r.

⁴² *Ibidem*, reg. 3197, c. 235v.

⁴³ *Ibidem*, reg. 3197, c. 243r.

pre i padri acquistano barili di vino di Velletri per metterne il contenuto nelle botti di vino romanesco «perché li fa gran giovamento in conto in gagliardezza et in mantenere»⁴⁴. Il 28 maro 1602, in onore dei padri riuniti nel Capitolo generale, i Girolamini pagano il trasporto di vino calabrese, donato dal «padre priore del nostro monasterio di Napoli»⁴⁵, per il quale i Girolamini romani devono farsi carico delle spese della dogana. Il 29 maggio 1606 i padri acquistano due botti di vino di Cefalù⁴⁶.

Sempre Spezzaferro ha avanzato l'ipotesi che sia stato Giovanni Battista Agucchi a collaborare alla predisposizione del programma decorativo. In effetti, l'importanza di questo personaggio è sottolineata dall'organizzazione della festa di S. Onofrio del 12 giugno 1600, particolarmente ricca. Il conto del 13 giugno annota infatti le spese sostenute: «trovo haver speso *ut infra*: ventisei giulii al festarolo sc. 2.60; tre giulii in un Santo Honofrio et in doi arme, una del vescovo di Trento, ch'è l'illustrissimo Carlo Madrucci, e l'altra di monsignor Agucchio sc. 0.36; otto giulii in sportaroli sc. 0.80; cinque giulii in opere per nettar la piazza e strade sc. 0.50; cinque giulii al cuoco sc. 0.50; quattro scudi e ventidoi baiocchi al pizzicarolo per mortadelle, salciccioni, buturo, provature, prosciutto e formaggio e destrutto sc. 4.22; sei giulii in canella, zuccaro e zaffarano sc. 0.60; un scudo in un capretto sc. 1; un scudo e sette giulii in piccioni sc. 1.70; trentadoi baiocchi in coratelle sc. 0.32; quattro giulij in recotta sc. 0.40; quarantotto baiocchi in frutti sc. 0.48; quarantasei baiocchi in facchini sc. 0.46; undeci giulij in carne sc. 1.10; doi scudi et otto giulii in pignore e fiaschi et in fiaschi che si sono rotti sc. 2.80; sette giulii in Santi Honofrii sc. 0.70. Sono in tutti sc. 18.48»⁴⁷.

⁴⁴ *Ibidem*, reg. 3197, c. 289v.

⁴⁵ *Ibidem*, reg. 3197, c. 293r.

⁴⁶ *Ibidem*, reg. 3199, c. 194v.

⁴⁷ *Ibidem*, reg. 3198, c. 248v.

Amedeo Bocchi (1883-1976).

Nel parco incantato

MAURIZIO BERRI

24.8.1883 - Amedeo nasce a Parma, terzo di sette fratelli. Il padre Federico fa il decoratore e intende avviarlo alla professione.

1895 - Viene Iscritto all'Accademia di Parma diretta da Cecrope Barilli che, viste le sue precoci doti, convince il padre ad indirizzarlo al corso di pittura.

1903 - Va a Roma e per tre anni frequenta la scuola del nudo presso l'Accademia. Decide di fermarsi a Roma e partecipa a due edizioni (1906 e 1907) del Pensionato Artistico Nazionale. Entrambe le volte giunge secondo: prima dietro F. Carena e poi dietro A. Spadini.

1906 - Sposa Rita Boraschi, sua compagna di corso all'Accademia a Parma.

1908 - Nasce Bianca.

1909 - Muore Rita. Bianca viene rimandata a Parma da nonna Clelia. Amedeo si divide tra Parma e Roma. In quest'ultima città ha affittato, assieme a R. Brozzi uno studio in rione Macao.

1910 - Va a Padova ad imparare la tecnica dell'affresco dal pittore Achille Casanova, che stava affrescando la Chiesa di S. Antonio.

1912 - A Milano con *Le Tre Marie* (eseguito nel 1910) vince la grande medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione. Lo stesso quadro vince poi nel 1913 il Concorso Nazionale del Premio Perpetuo, indetto a Parma in occasione del centenario Verdiano.

1913 - Viene organizzata a Roma la mostra dei pittori della SeceSSIONE Romana. Rimane colpito dalla forza cromatica di Matisse (pesci rossi).

1915 - Il mecenate Alfred Stohl-Fern concede due degli atelier disseminati nel suo grande parco a Bocchi e Brozzi. Si tira a sorte; lo studio più ampio e luminoso tocca al pittore, che qui abiterà per tutta la sua lunga vita. Inizia la frequentazione con tutti gli artisti e letterati che vivono o passano alcune stagioni nel parco (citiamo tra i pittori: Luigi Serra, Umberto Moggioli, Carlo Socrate, Francesco Trombadori, Nino Bertolotti, Virgilio Guidi, Gisberto Ceracchini, Amerigo Bartoli Natinguerra, Cipriano Efisio Oppo, Giorgio De Chirico, Pasquarosa Domenico Colao etc; tra gli scultori: Renato Brozzi, Ercole Drei, Attilio Selva, Attilio Torresini, Nicola D'Antino; tra i letterati: Carlo Levi, Bruno Barilli etc.) Sfila in questa carrellata buona parte dell'Arte Italiana del Novecento.

1915-16 - In questi due anni porta a termine gli affreschi della Sala Consigliare della Cassa di Risparmio di Parma, ricreando un ambiente da pura Secessione Viennese, che costituisce un capolavoro del Liberty italiano. Il lavoro era stato pensato sin dal 1913 attraverso un'innumerabile quantità di disegni preparatori.

1917 - Comincia a ritrarre e frequentare Nicolina, una splendida modella di Anticoli Corrado, che lega subito con Bianca: è amore! Iniziano gli anni della produzione più felice.

1919 - Sposa Nicolina. È la stagione dei grandi quadri dell'intimità familiare di Villa Strohl-Fern e della scoperta di Terracina e delle paludi pontine. Il sole accecante della pianura laziale e quello che avvampa i verdi ed i gialli del parco, si fonde con la fiamma della passione ritrovata. «Il sole ha preso posto dell'oro» scrive Bocchi in una delle rare testimonianze dirette. Vive un irripetibile stato di grazia. La luce mentale che lo illumina irradia prepotentemente dalla tela. *Nel parco, Nel prato, La colazione del mattino, Bianca e Nicolina, Controluce, Pomeriggio d'estate, L'annunciazione* non sono altro che alcuni esempi di questo crepitante incendio.



1. Amedeo Bocchi, *Nel parco*, 1919, olio su tela. Roma, Museo comunale d'arte moderna



2. Amedeo Bocchi, *La colazione del mattino*, 1920, olio su tela. Piacenza, Museo Ricci Oddi.

1921 - Premi e riconoscimenti fioccano dovunque. Dopo il grande successo ottenuto all'esposizione del 1921, diviene assiduo frequentatore delle Biennali di Venezia. Le sue tele varcano l'oceano: San Paolo, New York, San Francisco, ovunque le critiche sono entusiastiche.

1923 - La maledizione si ripete. Il destino bussa per la seconda volta alla porta di quest'uomo piccolo e mingherlino, Nicolina muore. Un conto salatissimo per pochi anni felici. Rimane Bianca a dare un senso alla vita e da questo momento la figlia diventa la sua modella preferita. *Bianca con la teiera* (1923), *Bianca in giardino* (1924), *Bianca in abito da sera* e *Bianca in gonna blue* (1925), *Bianca con geranio rosso* (1928), *Bianca in grigio* e *Bianca vestita di rosa* (1930), *La gonna rossa* (1931), *Il cappellino* (1934), sono i titoli di alcune delle opere più significative di questo periodo (fig. 3).



3. Amedeo Bocchi, *Lungotevere delle armi*, 1925, olio su tela. Roma, Museo comunale d'arte moderna.

1926 - Un ritratto di Bianca vince il primo premio alla Mostra del ritratto femminile di Monza.

1934 - Muore Bianca. C'è un buco di oltre trenta anni nella biografia ufficiale di Bocchi. Il sole di è spento. Niente più esposizioni, niente più mostre, niente vita pubblica. Chiuso nel parco Bocchi sopravvive a se stesso per altri 42 anni in compagnia di un pesantissimo fardello di ricordi. Non è però un vinto. Gli resta il talento che madre natura gli ha donato e che nessuno, se non la morte, potrà più togliergli. Ora non ha più paura di lei, anzi l'invoca. Soltanto lei potrà ricongiungerlo ai suoi affetti più cari. Ma dopo tanta messe l'algida signora pare essersi dimenticata di lui; fuori dalla villa altri eventi la reclamano. La demenziale paranoia della dittatura sta portando l'Italia e l'Europa tutta allo sfascio finale. È di nuovo guerra mondiale con le stragi, i bombardamenti, l'olocausto e la nascita di una nuova funesta era nell'alba apocalittica di Hiroshima. Poi dopo tante distruzioni, la faticosa ripresa, il "boom" e il consumismo, che spianano la strada agli annidi piombo... Dietro i cancelli della Villa i rumori del mondo arrivano attutiti: sembra che il tempo si sia fermato. Il vialetto dell'antico rosaio a pergola – che Moggioli dipinse in un bel quadro prima che la febbre spagnola lo portasse via – continua a fiorire ad ogni stagione; canta l'acqua nelle fontane dalle finte stalattiti e il vento fa ondeggiare le distese di fieno e d'erba medica, prima di infilarsi sibilando nell'inestricabile canneto di bambù... Immerso nei suoi pensieri Bocchi dipinge, questa volta per se stesso, per ingannare un'attesa che di giorno in giorno si prolunga in modo esasperante, chiuso in quel Parco che assume ora le sembianze di un "paradiso perduto". Bianca e Nicolina sono sempre presenti nelle lunghe giornate al cavalletto, scandito da un ritmo ossessivamente ripetitivo: pittura di giorno e passeggiate alla sera, chiacchierando fitto fitto con l'amico fraterno Renato Brozzi, sotto l'occhio vigile della sorella Anita, venuta a vivere in Villa con lui. Col basco nero calato sul capo, infagottato nel giaccone di velluto, troppo ampio per la sua esule figura, Amedeo fissa ora il

cielo sopra i pini del parco. *Viaggio di un'anima* e *Risveglio* sono i titoli di due opere che per lunghi anni gli terranno compagnia. Con il passare del tempo il volto della figura addormentata, originariamente di Nicolina, si confonde con quello melanconico di Bianca, come se le due persone si fossero fuse in un'anima sola. Dipinge Bocchi e la sua tavolozza si fa da un lato più accesa nei colori e dall'atro scarna ed essenziale nella forma. *I pesci rossi* di Matisse, che tanto lo avevano affascinato in gioventù per l'ardire della violenza cromatica, gli rivelano all'improvviso un secondo piano di lettura nascosto ed inquietante. Dietro l'esplosione dei colori, la trappola esistenziale della condizione umana: pesci guizzanti sotto la lusinga di un amo...

1957 - Malgrado precisi atti dello Stato Italiano lo proibiscano, la Villa Strohl-Fern, che nel 1926 fu lasciata dal proprietario in eredità allo Stato Francese, viene invasa dalla popolazione (circa mille allievi) del liceo Chateaubriand. Ne consegue – come scrive Antonello Trombadori in una lucida denuncia – «l'abusiva costruzione, mediante scasso profondo, di padiglioni, caseggiati, attrezzature, campi sportivi, il massacro degli antichi studi a lucernario, la morte di alberi monumentali, la trasformazione in parcheggio». Bocchi, che aveva condiviso con Strohl-Fern l'amore maniacale per la Villa e le sue bellezze naturali, ne soffre profondamente.

1963 - Muore Brozzi, l'amico di sempre, il “fratello” adottivo con il quale aveva condiviso tutte le scelte di vita. Erano passati quasi cinquanta anni dal giorno che, tirando a sorte l'atelier, avevano legato il loro destino alla Villa Strohl-Fern. Da allora mai uno screzio aveva alterato il loro rapporto, scandito dalle lunghe passeggiate nel parco. In un bellissimo saggio scritto in occasione della prima mostra tenuta sugli artisti della Villa¹, Antonello Trom-

¹ *Gli artisti di Villa Strohl-Fern tra Simbolismo e Novecento*, (catalogo della mostra Roma Galleria Arco Farnese, 28 aprile-10 giugno 1983) a cura di Lucia STEFANELLI TOROSSO, Roma 1983.

badori – che qui aveva vissuto con il padre pittore – rincorre i suoni della sua gioventù nel parco finalmente deserto. È la mattina di Pasqua del 1983 e, sciamati lontano i chiassosi studenti dello Cha-teaubriand, per un momento il nostro critico-poeta ritrova nell'aria «le voci di coloro che vi abitarono e che furono nel pieno della loro attività proprio mentre io passai dalla fanciullezza all'adolescenza e alla prima gioventù vedendoli poi ad uno ad uno scomparire: la voce di Arturo Martini appena rauca e profonda, da basso, che definiva quello della sua compagna, in modo che tutti sentissero, come “il culo più bello d'Europa”; la voce pastosa ma tuttavia acuta di Ercole Drei, tanto più elevantesi di tono se provocata dalla vera o presunta sordità di Carlo Socrate; la voce goldoniana, da Cavaliere di Ripafratta, di Attilio Torresini; il duetto riservato e vellutato dei due Parmigiani, uno di città – Amedeo Bocchi – e lì è ritornato nel cimitero della Villetta, l'altro del contado di Traversetolo, dove gli hanno fatto un piccolo museo, Renato Brozzi – gli interrogativi aspirati valdichianesi di Ceracchini; le asseverazioni di Socrate; le altezzosità nasali di Oppò; i racconti notturni di Levi; l'ultimo grido che sentii al telefono di mio padre mentre chiamava a urlò mia madre, allontanatasi nel prato, perché venisse a rispondermi. L'ultimo perché quella mattina d'agosto, due ore dopo, la sua bocca si chiuse per sempre». Non a caso, anche nei ricordi di Trombadori le voci di Bocchi e Brozzi si fondono in unico «duetto riservato e vellutato» impossibile a scindersi.

1963-1966 - Gli anni della solitudine e dell'oblio. A rompere l'isolamento c'è soltanto l'affettuosa presenza della pittrice Vanda Seccia (era stata la più dotata tra le allieve dell'Accademia di disegno, dove Bocchi aveva svolto funzione di assistente, nel periodo immediatamente precedente il secondo conflitto mondiale) e, a cadenza periodica, la visita di Paolo ed Amleto, i fidi fotografi, che, trascinando a spalla la pesante macchina a tre piedi dalla stazione

dei tram di Piazzale Flaminio, si presentavano ansimanti all'atelier. Calato dentro l'inseparabile "tuta da lavoro", Bocchi li accoglie nello studio ingombro di tele di grandi dimensioni, che fanno viepiù risaltare l'esiguità della sua figura. Il lavoro si protrae a lungo, perché le nuove opere da fotografare sono sempre numerose, a testimonianza dell'attività intensa del pittore che sembra non avvertire il peso degli anni.

1966 - Fortunato Bellonzi scopre quasi per caso *Nel parco* e ne resta folgorato. «Questo dipinto, incredibilmente sfuggito a tutti gli storiografi dell'arte contemporanea, mentre non è soltanto uno dei più alti raggiungimenti del pittore ma una delle opere d'arte nostre più belle ed originali di quel periodo... Esso ci costrinse, vorremo dire, a dare un posto a Bocchi nella nostra storia della pittura italiana del Novecento e ad includere la tela di cui si parla tra le centoventi tavole scelte per documentare quella storia dai Divisionisti a Burri». Bellonzi pone in risalto il coraggio di cui (Bocchi) da prova negli accostamenti delle tinte di un complementarismo violento, a larghissime stesure, che poi la sostenutezza dell'insieme, il portare l'intero dipinto su quei registri alti ed incandescenti, riesce a comporre in una visione unitariamente contenuta e pacata. La luce del Bocchi non è di cielo aperto né di atelier, ma è propriamente una luce mentale, calata entro le cose che perciò se ne fanno trasparenti, mostrandoci il loro sangue come mani attorno a una lampada accesa. Non c'è pittore italiano di quel tempo, tra il 1919 ed il 1924 (pressappoco, ma anche dopo), di cui Bocchi vada debitore; e non ce n'è uno che percorra la sua stessa strada platoneggiante»². Dopo tanto silenzio, per uno scherzo del destino, si riaccendono i riflettori su Amedeo Bocchi, che alla soglia degli ottantaquattro anni è ancora lì chiuso dentro il parco, in paziente attesa della morte.

² *Mostra di pittura e disegni di Amedeo Bocchi*, (Catalogo della mostra Roma, Palazzo Carpegna, 1-18 marzo 1967 con una presentazione di Fortunato BELLONZI), Roma 1967.

1967 - L'Accademia di San Luca organizza una mostra di pittura e di disegni dell'artista, con una bella presentazione di Fortunato Bellonzi³. A Parma l'Accademia di Belle Arti gli assegna una medaglia d'oro.

1970 - La città di Parma gli tributa l'omaggio di una mostra antologica allestita al Teatro Regio. Il Presidente della Repubblica conferisce a Bocchi la medaglia per meriti culturali ed artistici, che gli viene consegnata dal Sindaco di Parma nel corso di una cerimonia pubblica.

1974-1976 - Ormai novantenne, dirige i lavori di restauro e completamento della Sala del Consiglio della Cassa di Risparmio di Parma, da lui realizzata nei lontani anni 1914-16, presenziando poi alla nuova inaugurazione, avvenuta il 15 giugno 1976.

16.12.1976 - L'interminabile attesa è finita. Bocchi chiude gli occhi per l'ultima volta. È stanco; ha atteso questo momento per 42 lunghissimi anni. Sul cavalletto resta un quadro incompiuto, *Il giardiniere*. È il simbolo della resa. Finisce così la stagione felice dei pittori di Villa Strohl-Fern; Amedeo era rimasto l'ultimo. Il pianto mesto della cognata e del custode è coperto dal caotico vociare degli studenti dello Chateaubriand, elettrizzati al pensiero delle imminenti festività natalizie...

È sera, sono dentro il parco di Villa Strohl-Fern. Il custode che aveva sistemato Bocchi sul letto di morte mi ha fatto entrare, stupito che qualcuno ricordi ancora, a distanza di tanti anni, il vecchio pittore. Il filmato degli eventi che hanno scandito le ultime ore di vita del maestro è fisso in modo indelebile nella sua memoria e parla, come un fiume in piena, mentre mi guida verso l'atelier di Bocchi, «Uno dei pochi – mi dice - rimasto ancora in piedi». Cam-

³ *Mostra di pittura e disegni...* cit.

mino e guardo le erbacce che hanno preso il posto di quello che fu uno splendido giardino fiorito e provo un tuffo al cuore. Ripenso a quell'omino così timido e riservato e m'accorgo che in realtà era stato sempre conscio del suo talento. «I miei quadri – scrisse un giorno – possono rimanere dimenticati, non capiti, un secolo, due secoli, non importa. Io so che poi usciranno e si imporranno, perché in essi l'arte c'è».

Riposa tranquillo Amedeo. Dalla tela più bella, *Nel parco*, il volto malinconico di Nicolina si carica di un nuovo fascino enigmatico, destinato a stregare gli occhi di chissà quante altre generazioni a venire.

«Sacrum Phoebus Soracte» Il Soratte tra arte, storia e leggenda

LAURA BIANCINI

L'altra stazione di Stimigliano che si sussegue immediatamente, è il luogo più opportuno per compiere con sollecitudine la salita dello storico monte Soratte, il Soractes Apollinis, alle cui falde meridionali stette il secondo celebratissimo e ricchissimo santuario di Feronia, saccheggiato da Annibale.

Questo brano dell'avanforte apenninico [sic!] è completamente distaccato dalla catena rimanente, e resta, sentinella avanzata sulla campagna romana, isolato sulla destra del Tevere.

[...]

Il Soratte che misura solo m. 691 sul mare, per questa sua posizione avanzata, isolata, culminante, offre uno stupendo panorama della vallata tiberina dov'essa s'allarga nella vasta convalle romana, specialmente sull'agro dei giusti Falisci, dei Capenati, dei Vejenti; [...] Dalla stazione di Stimigliano, traversando il Tevere alla scafa sotto il già monastero di S. Andrea di Ponzano, per sentieri fra le macchie che ne coprono la zona inferiore di questo versante, si può raggiungere la vetta in tre ore e mezza a seconda, toccando il paese di S. Oreste, posto sulla prima cresta a S.- E. (m. 392)¹.

Ho ritrovato questa descrizione del Soratte² scorrendo la preziosa monografia di Mariano De Carolis, *Il Monte Soratte e*

¹ Rodolfo FONTEANIVE, *Sui munimenti ed altre costruzioni poligonie od epimonolite dette ciclopiche saturnie o pelasgiche e sui resti di tali fabbriche, esistenti nella provincia romana*, Roma 1887, pp. 54-55.

² Facilmente raggiungibile da Roma con la Flaminia oppure con l'autostrada, uscita Ponzano-Soratte.

*i suoi Santuari*³, preziosa perché tra le prime in età moderna, ben documentata, redatta con rigore filologico e storico e che, inoltre, si avvale di una affettuosa presentazione dell'autore firmata dal Romanista Luigi Huetter.

L'origine del nome di questo "cosiddetto" monte è dibattuta: secondo alcuni viene da Sorano, divinità il cui culto antichissimo aveva sul Soratte uno dei centri più importanti e che sarebbe da identificare con Apollo al quale era dedicato il tempio i cui resti sono stati individuati sotto la chiesa di S. Silvestro sita sulla cima più alta del Soratte⁴. Altri studiosi farebbero invece derivare il suo nome dalle vicende geologiche che avrebbero determinato la sua formazione e cioè Soracte sarebbe la fusione di due parole greche: σωρός (cumulo) e αχτός (spinto) e cioè «cumulo spinto innanzi» o meglio «altura lanciata lì»⁵.

Inevitabile evocare i bei versi di Byron nei quali il Soratte, unico "monte" che non si umilia di fronte alle vette più alte, appare a Byron non coperto di neve come lo descrive Orazio ma come l'onda nell'attimo in cui, spazzata con violenza si ferma, esita, prima di ricadere: e il pensiero corre all'immagine simbolo di un pittore contemporaneo di Byron, anche se geograficamente lontano, Katsushika Hokusai e la sua onda:

³ Mariano DE CAROLIS, *Il Monte Soratte e i suoi Santuari*, Monterotondo (RM) 1993, Ristampa fotografica della prima ed. uscita in occasione dell'Anno Santo del 1950.

⁴ Per una serie di circostanze legate alla singolare fama dei riti celebrati dai sacerdoti di Sorano, Hirpi Sorani, che danzavano, indenni, sui carboni ardenti, alla natura di alcuni fenomeni vulcanici secondari del Soratte e non ultime alla sempre difficile convivenza dell'uomo con la fauna selvatica, in questo caso i lupi, molto probabilmente l'identità e i riti di Sorano-Apollo si sono intrecciati e confusi con quelli di Dite al cui culto era invece dedicato il santuario di Feronia ai piedi del Soratte.

⁵ M. DE CAROLIS, *Il Monte Soratte...* cit., pp. 19-20

[...]

Athos, Olympus, Aetna, Atlas, made
these hills seem things of lesser dignity,
all, save the lone Soracte's height displayed,
not now in snow, which asks the lyric Roman's aid

for our remembrance, and from out the plain
heaves like a long-swept wave about to break,
and on the curl hangs pausing [...]⁶

Per la sua posizione strategica il Monte Soratte fu coinvolto nell'ultimo conflitto: nel 1943, dopo l'armistizio, infatti, ospitò, nelle gallerie scavate fin dal 1937 per volontà di Mussolini, il generale Albert Kesselring trasformandosi in «sede del Comando Supremo delle truppe tedesche della Wehrmacht di tutto il sud Europa quindi di tutte le operazioni che hanno interessato il bacino del Mediterraneo»⁷. Oggi quell'incredibile bunker attrae numerosi visitatori e curiosi ma, più che un messaggio di forza e di violenza, con l'infinito orrore che suscitano quegli enormi ambienti destinati a contenere armi e soldati, e in particolare quelli successivamente adibiti a rifugio antiatomico, sembra trasmettere piuttosto un severo monito contro la guerra... con poche speranze di essere ascoltato.

In realtà preferisco pensare al Soratte come antica sede di «un tempio dedicato al Sole, o meglio, ad Apollo come Dio del Sole»⁸ e dunque alla luce che vince sulle tenebre. E, quasi affascinante eco di una lontana memoria, dalla fine dell'Ottocento, a Sant'O-

⁶ George Gordon BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, London 1812, canto IV, st. 74-75.

⁷ Gregory PAOLUCCI – Giuseppe LO GAGLIO, *Il bunker del Soratte. Una montagna di storia*, S. Oreste 2014, p. 42.

⁸ M. DE CAROLIS, *Il Monte Soratte...* cit., p. 31.

reste (centro abitato accoccolato su un basso crinale del monte), in occasione della celebrazione della chiusura del mese mariano, nella sera dell'ultima domenica di maggio, a fare da fondale alla rituale processione, c'è una suggestiva fiaccolata, realizzata con fascine di canne che, posizionate in una porzione della montagna in modo da definire una forma conica, sembrano voler annullare, illuminandolo, il buio della notte (fig. 1).



1. Egeo LAZZARI, *S. Oreste. Fiaccolata al Soratte dell'ultima domenica di maggio*. Cartolina a colori, anni Sessanta. Roma, Collezione privata.

Il Soratte mantenne la sua vocazione religiosa anche con il Cristianesimo trasformandosi in luogo di grande spiritualità con i numerosi eremi e monasteri che sorsero tra le sue rocce. Sulla vetta più alta, proprio sulle rovine del tempio di Apollo, si rifugiò papa Silvestro I (?-335) per sfuggire alle persecuzioni. A questa figura di santo è legata una gentile leggenda che ha per protagoni-

sta Romana, figlia di Calpurnio prefetto di Roma, la quale all'età di 10 anni, fuggì da casa e, guidata dalla voce di una colomba, si recò sul Soratte, colpita dalla fama che aleggiava attorno alla figura di san Silvestro. Rifugiatasi in una spelonca, quasi alla base del lato Nord del Soratte, nel luogo dove oggi si trovano i resti dell'eremo a lei dedicato, ogni giorno, da lì, Romana saliva sulla cima del monte per essere confessata dal santo il quale, dopo averla battezzata, era divenuto il suo padre spirituale. Silvestro, però, colpito da tanto zelo, per risparmiarle la fatica, la invitò a tornare soltanto quando sarebbero fiorite le rose. Ma Romana, grazie alla sua tenace fede, con la preghiera fece fiorire quel meraviglioso e profumato fiore a gennaio dopo un'abbondante nevicata⁹.

Ben più nota ed importante è però un'altra leggenda: la tradizione vuole infatti che Silvestro si sia precipitato a Roma, raggiungendola con soli tre passi della sua mula, per accorrere al capezzale dell'imperatore Costantino che, da lui battezzato, dopo pochi giorni guarì dalla lebbra¹⁰. (fig.2)

Di quei tre grandi, miracolosi passi la narrazione locale designa a testimonianza un enorme masso che si trova, sulla sinistra, quasi alla fine della strada che oggi conduce all'abbazia di S. Silvestro: in esso, al centro, quasi fosse creta, è "stampata" l'impronta di uno zoccolo di cavallo, del diametro di almeno 50 cm!

Quel miracolo, come è noto, è ricordato anche da Dante: «Ma come Costantin chiese Silvestro/d'entro Siratti a guerir de

⁹ M. DE CAROLIS, *Il Monte Soratte...*cit., pp. 103-104.

¹⁰Una leggenda locale, anch'essa al femminile, vuole che in quell'eremo, in una vaschetta scavata nella roccia e tuttora visibile, si raccogliesse un'acqua miracolosa per il latte delle puerpere.

¹⁰ L'episodio riportato in *Actus Silvestri*, parte III, contrasta con la tradizione storica che registra il battesimo di Costantino come avvenuto a Nicomedia e in punto di morte.



2. *S. Pietro e S. Paolo appaiono in sogno a Costantino malato di lebbra*. Affresco nell'oratorio di S. Silvestro. Roma, Basilica dei Ss. Quattro Coronati.

la lebbra»¹¹, recitano i suoi versi e, più tardi, anche Giuseppe Gioachino Belli non si fece sfuggire l'occasione di commentare quell'episodio che fu poi, come è noto, determinante per il resto dell'evoluzione della storia con la cosiddetta *Donazione di Costantino*!

San Zirvestro

San Zirvestro, finiti scerti chiassi,
 volenno vieni a Rroma a ccose leste,
 disse a una bbella mula co le sceste:
 «Curre, per Dio, ch'er vento nun te passi».

A la mula je preseno le creste;
 e cco ggnente de ppiù che de tre ppassi,

¹¹ Dante ALIGHIERI, *Inferno*, c. XXVII, vv. 94-95.

lassanno le pedate su tre ssassi,
se ne venne sin qui dda Sant'Oreste.
Cristo! Senza speroni e ssenza brija,
ma ssolo co la frusta de la fede
pe 'ggni passo volà ssedisci mijja!

Inzomma, cazzo, la faccenna aggnede
che, o sta mula era er diavolo o la fijja,
fesce er viaggio in tre ssarti, e spregò un piede.
Roma, 15 gennaio 1833

Dopo un periodo di decadenza, quell'eremo conobbe una rinascita nell'VIII secolo quando Carlomanno¹², all'indomani del suo ritiro dalla vita secolare, lo ristrutturò trasformandolo in un monastero e lo dedicò naturalmente a San Silvestro. Oggi, di tutto il complesso è sopravvissuta soltanto la chiesa che, da tempo restaurata, mantiene la sua antica struttura a tre navate mentre la maggior parte degli affreschi che ornavano l'interno non è quasi più visibile, non solo per l'inevitabile usura del tempo ma anche a causa del malcostume, da parte di alcuni visitatori, di scrivere il proprio nome su quelle pareti. Nella cripta poi si può vedere quello che è comunemente chiamato "il letto di San Silvestro" e cioè una grande pietra un po' inclinata, con la superficie levigata sulla quale avrebbe dormito il santo eremita.

Uno degli abati vissuto in quell'abazia, San Nonnosio (500-560), oggi patrono di Sant'Oreste, è protagonista di un curioso miracolo che trova anche riscontro nel *Martirologio Romano*¹³. Il monaco avendo notato che lo spazio per l'orto, già limitato, era occupato da un sasso enorme, pregò per tutta la notte per una possibile soluzione e, il mattino seguente, la grande roccia si era

¹² *Annales Regni Francorum*, anno 745.

¹³ Cfr.: *Martirologio Romano*, Città del Vaticano 2007, anche *on line*.

spostata per far spazio alle coltivazioni del monastero posizionandosi dove si può vedere ancora oggi, sul ripido versante della montagna, aggettante nel vuoto dalla parte di Sud-Ovest, sostenuto da tre rocce più piccole (fig. 3).



3. Mario BIANCINI, Gita al sasso di S. Nonnoso, fotografia b/n, 1959. Roma, Collezione privata

A poca distanza da San Silvestro c'era l'eremo di San Sebastiano, purtroppo ora scomparso, mentre gli altri insediamenti religiosi, gli eremi di sant'Antonio e santa Lucia, risalenti entrambi al XVI sec., benché seriamente compromessi e bisognosi di restauri, sono ancora praticabili: quello di Santa Lucia¹⁴ è situato sulla prima vetta del Soratte, quello di Sant'Antonio¹⁵, si trova sul versante Sud-Est.

C'è infine il santuario di Santa Maria della Grazie con annesso monastero, il primo che si incontra quando si sale sul monte. È in

¹⁴ Cfr.: M. DE CAROLIS, *Il Monte Soratte...* cit., pp.273-277.

¹⁵ Cfr.: Ivi, pp.263-270.

buono stato di conservazione anche se la comunità monastica non vive più lì ormai da qualche decennio¹⁶ dopo che nei secoli si erano alternati vari ordini, Camaldolesi, Francescani, Cistercensi e a questo ultimo ordine, in particolare, si deve, nel 1628, una totale trasformazione di tutto il complesso tuttora meta di pellegrinaggi, di possibili soggiorni nella quiete claustrale e luogo di festività religiose tra cui quella della Madonna delle grazie che si celebra nella seconda domenica dopo Pasqua.

Non meno importante fu la fortuna letteraria del Soratte, abbiamo già visto qualche esempio, ma, benché famosissimi, non possiamo non ricordare qui i versi di Orazio che immortalano quel luogo coperto dal candore della neve:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec tam sustineant onus
silvae laborantes, geluque
flumina consisterint acuto¹⁷.

Mentre i versi di Virgilio lo consacrano ad Apollo:

Summe Deum sancti custos Soractis Apollo
quem primis colimus cui pineus ardor acervo
pascitur, et medium freti pietate per ignem
cultores multa premium vestigia pruna¹⁸

¹⁶ L'ultima comunità monastica che ha abitato monastero è stata quella dei Teatini: gentili ed ospitali offrivano il caffè ai gitanti sul monte, caffè che non era splendido, ma la loro generosità e disponibilità lo rendeva tale. Inoltre custodivano la chiave della chiesa di San Silvestro.

¹⁷ Quinto Orazio Flacco, *Odi*, l. I, 9

¹⁸ Publio Virgilio Marone, *Eneide*, l. XI, vv. 785-788.

Come anche quelli dello storico Silio Italico:

Tum Soracte satum
dona referas solemnia Phoebo¹⁹

E ancora:

Sacrum Phoebo Soracte frequentant ²⁰

Sempre grazie alla sua straordinaria posizione il Monte Soratte continuò ad affascinare gli scrittori e i poeti: D'Annunzio lo apostrofa «Soratte solitario» mentre lo osserva dalla Pineta Sacchetti²¹ protagonista assoluto in quello spazio tutto suo al confine tra l'ultimo lembo della Campagna Romana e la Sabina. «Solitario»²² insiste Henry James, ma terribilmente affascinante in ogni stagione:

Il Soratte sia che ci si trovi in gennaio o in marzo, emerge sulla linea azzurrognola dell'orizzonte come un'isola dal mare con un'eleganza nel profilo che nessuna stagione può accentuare o diminuire. Lo conoscete bene per averlo visto spesso nei morbidi sfondi di Claude [Lorrain *ndr*]; esso possiede un'aria così irresistibilmente classica, accademica, che mentre lo guardate la vostra sella sembra trasformarsi in una vecchia e consunta poltrona nella galleria di un palazzo²³.

¹⁹ Silio Italico, *Punica*, l. V, vv. 175-176

²⁰ Ivi, l. VIII, v. 492

²¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Leda senza cigno*, Milano 1916, p. 90.

²² Henry JAMES, *Cavalcate romane 1873*, in *Roma Giubilare. Itinerari sacri, itinerari profani XVI-XX secolo* a cura di Attilio BRILLI, Roma 1999, Ed. f. c. stampata per la Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio, p. 147; (prima ed. in: H. JAMES, *Ore italiane* a cura di A. Brillì, Milano 1984).

²³ Ivi, pp.151-152.

Non c'è dubbio, però, che rispetto all'armonia e all'ordine che caratterizza la campagna della Toscana o dell'estremo Nord del Lazio, il panorama attorno al Soratte appare del tutto diverso, in esso predomina una fascinosa disarmonia che può conquistare... ma anche far inorridire! Leggiamo quanto scrive l'incontentabile Dickens:

Appena uscimmo dal porcile [Ronciglione! *ndr*] entrammo nella *Campagna Romana*; una pianura ondulata (come sapete) dove poche persone possono vivere; e dove per miglia e miglia, non c'è nulla che interrompa la terribile monotonia e la tristezza. Di tutti i tipi di campagne che avrebbero potuto trovarsi fuori delle porte di Roma, quella costituisce il cimitero più adatto e più conveniente alla Città Morta²⁴.

Goethe invece descrive con ammirazione quei luoghi:

La strada che dal termine della salita conduce a Civita Castellana è della medesima pietra, [lava grigia, *ndr*] resa ben liscia dal passaggio delle ruote; la città è costruita su tufo vulcanico, nel quale m'è parso di ravvisare cenere, pomice e frammenti di lava. Bellissima la vista dal castello: il monte Soratte, una massa calcarea che probabilmente fa parte della catena appenninica, si erge solitario e pittoresco. Le zone vulcaniche sono molto più basse negli Appennini, e solo i corsi d'acqua, scorrendo impetuosi, le hanno incise creando rilievi e dirupi in forme sorprendentemente plastiche, roccioni a precipizio e un paesaggio tutto discontinuità e fratture²⁵.

²⁴ Charles DICKENS, *Impressioni italiane*, a cura di Claudio Maria MESSINA, Torino 2016, cap. *Per Roma, via Pisa e Siena*, pp.199-200.

²⁵ Johann Wolfgang GOETHE, *Viaggio in Italia* a cura di Emilio CASTELLANI, Milano 2016, cap. *Da Ferrara a Roma*, p. 136. Successivamente ammirerà di nuovo la sagoma del Soratte dalla Cupola di S. Pietro, Ivi, cap. *Roma*, p.155.

Snello e quasi astratto in quella sua linearità metafisica, il Soratte, quasi compiaciuto della sua posizione privilegiata, esibisce forme diverse a seconda del punto di vista: lieve ed immateriale, come un buffo cono rovesciato, se osservato dalla campagna di Civita Castellana, quasi un cappello a pandizucchero, immortalato nella storia del cinema a far da fondale all'esilarante duello tra Brancaleone da Norcia (Vittorio Gassman) e Teofilatto dei Leonzi (Gian Maria Volonté)²⁶; maestoso e severo se guarda verso Roma con il suo lato Sud grigio e roccioso, si offre invece verdissimo, verso Nord, grazie ad una lussureggiante macchia mediterranea, che in autunno si colora di tutte le sfumature del rosso, del giallo e dell'arancio, mentre nelle diverse stagioni il suo sottobosco ospita violette, orchidee e anemoni selvatici, profumatissimi ciclamini, felci, funghi, e una ricca fauna, oggi con troppi cinghiali. A valle poi, dove iniziano le coltivazioni, tutti quei colori sfumano nel bianco dei fiori e nell'argento delle foglie degli uliveti che prosperano in quella terra, calcarea, sassosa, ideale per la produzione di un olio evo saporoso e delicato²⁷.

Ma più che poeti o scrittori il Soratte ha affascinato pittori, incisori o anche semplici viaggiatori armati comunque di matita e taccuino. Non è difficile, infatti, ritrovare l'immagine di quel suo profilo, a volte protagonista, più spesso a fare semplicemente da sfondo, simbolo inequivocabile dell'identità di quei luoghi, in quadri, incisioni o in semplici disegni.

L'elenco degli artisti che hanno ritratto il Soratte, sarebbe lunghissimo: Claude Lorrain, come si è già detto, Jean-Baptiste Camille Corot, Massimo d'Azeglio, Edward Lear, Edward de Pourtalès, Duilio Cambellotti, Johann Wilhelm Schirmer, Onora-

²⁶ *L'armata Brancaleone*, film, 1966, regia di Mario Monicelli.

²⁷ Nelle campagne di Sant'Oreste e cioè alle pendici del Soratte, si raccolgono, da pianta autoctona, le olive sirole, che danno un olio veramente speciale, sempre saporoso e delicato.

to Carlandi, Enrico Coleman, Karl Victor von Bonstatten, Johann Jacob Frey, Ludwig Tiersch, Virgilio Simonetti, Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, Antonio Donghi e mi fermo per non essere noiosa ma la lista si allungherebbe ancora di più senza poi tener conto che a volte, nonostante quella riconoscibilità, il Soratte non viene identificato e l'indicazione, di conseguenza, è un generico *Dintorni di Roma* o *Paesaggio laziale* e così via.

Non potendo far posto a tutti basterà l'esempio di un prezioso taccuino inedito, databile al secolo XVII, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR) e del quale per ora si ignora l'autore, contenente disegni dedicati a Roma e ai suoi dintorni: sfogliandolo la sagoma del Soratte spunta qua e là, inevitabile protagonista di un fondale panoramico, mentre, altre volte, la sintetica e astratta leggerezza del suo spartiacque, sembra dissolversi in un elegante elemento decorativo anacronisticamente uscito dalla matita di un pittore informale.

L'album fu acquistato dalla Biblioteca nel 1990 ad un'asta di Christie's a Londra, nella quale era messa all'incanto l'importante collezione di Franklin H. Kissner (1909-1988), interamente dedicata a Roma. Successivamente è stato accuratamente studiato da Ingrid Sattel Bernardini ai fini di una pubblicazione, purtroppo mai avvenuta, ed è un vero peccato dal momento che il lavoro della scrupolosissima storica dell'arte mette in luce particolari assai importanti e interessanti per la datazione, fornendo inoltre preziose informazioni attorno ai luoghi rappresentati, spesso individuati con raffinata e sapiente abilità²⁸ (fig. 4,5,6).

Ma ecco un altro viaggiatore, in tempi più moderni e in luoghi ben più esotici, che non sfugge al fascino del Soratte. È il caso

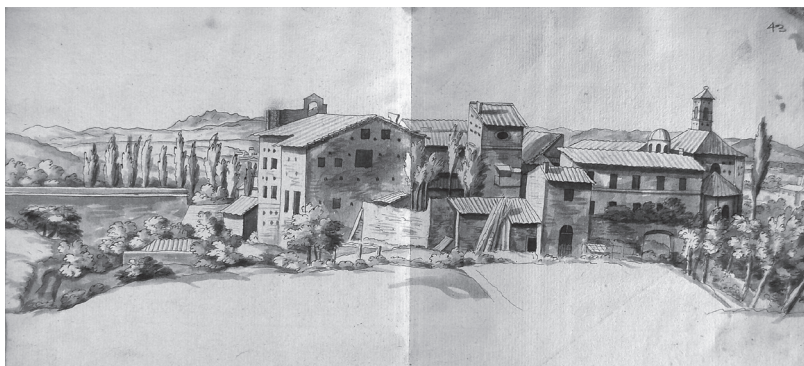
²⁸ BNCR, Raccolta fattizia, rilegata in pergamena, 28,5x 22,5 cm. Contiene 85 disegni acquerellati di vedute di Roma e dintorni del sec. XVII e 34 incisioni paesaggistiche di vari artisti in parte del sec. XVIII, cfr. Ingrid SATTEL BERNARDINI, Appunti per una pubblicazione, dattiloscritto, 21 cc.



4. Veduta del Foro Romano verso la Basilica di Massenzio, S. Francesca Romana e il Colosseo, penna, pennello, inchiostro nero, acquerellato. 154x418mm, sec XVII, pag. 15, dis 2. Il Soratte è sulla destra. BNCR.



5. Dintorni di Roma, penna, pennello, inchiostro nero, acquerellato, 29x210mm, sec XVII, pag. 35, dis. 3. In fondo sulla destra il Soratte. BNCR.



6. Convento e case, penna, pennello, inchiostro nero, acquerellato in grigio, 278x415mm, sec XVII, p. 43. Il Soratte è evidente sulla sinistra. BNCR.

di Luigi Nobili (Rieti 1889 - Milano 1957), significativo pittore della prima metà del Novecento. Come tanti della sua generazione aveva vissuto la tragedia della Grande Guerra testimoniata in un bel diario corredato da disegni e in particolare da ritratti. Dopo la guerra iniziò a viaggiare nei luoghi più disparati del mondo²⁹. Durante la seconda guerra mondiale si trovò nell'India inglese e per quattro anni fu in un campo di concentramento. Tornato finalmente in Italia stabilì la sua dimora a Biella.

Dipingeva e disegnava con vivace rapidità e, se fu maestro del colore, non meno ammirevoli sono i suoi disegni – dei quali è ricco il suo diario di guerra, corredato anche di moltissime fotografie – realizzati con una semplice matita nera. Fu assolutamente un figurativo: ignorati tutti i movimenti di rottura o di avanguardia³⁰.

Stabilitosi in patria, Nobili andava spesso a visitare alcuni parenti a Montopoli e lì tra l'altro dipinse due piccoli deliziosi acquerelli nei quali il Soratte appare con gli olivi a fargli da cornice. Pur essendo molto simili, i due dipinti presentano colori ben diversi: decisamente più realistici in uno, nell'altro esplodono con accesa intensità il viola che colora il monte, l'arancio il cielo e il rosso un piccolo tetto affondato tra gli olivi (fig.7).

E infine non dimentichiamo che il Soratte ha da sempre svolto il rassicurante compito di annunciare l'approssimarsi della meta, di Roma ormai vicina, confortando il viaggiatore dalla fatica del cammino percorso: Goethe, infatti, scorgendolo esclama: «Dunque domani sera Roma!»³¹ E ancora oggi la sua comparsa all'o-

²⁹ Cfr.: Luigi NOBILI, *Un gatto sul Sabotino. Pagine dal diario di guerra di Luigi Nobili. Pittore*, a cura di Simonetta Satragni Petrucci, Torino 2015, p. 125.

³⁰ Ivi, p. 126.

³¹ *Ibid.*



7. Luigi NOBILI, *Il Soratte visto da Montopoli*, acquerello, 105x150mm. Torino, Collezione privata.

rizzonte per chi, venendo da Nord percorre l'autostrada o viaggia con il treno, rappresenta l'annuncio del prossimo arrivo.

Ma il Soratte non è soltanto un “monte”, sulle sue pendici, su un piccolo altopiano, come già detto, c'è un interessante centro abitato, Sant'Oreste, oggi forse riscoperto da un turismo un po' più numeroso all'indomani della sistemazione e musealizzazione dell'ormai famoso bunker (fig. 8 e 9).

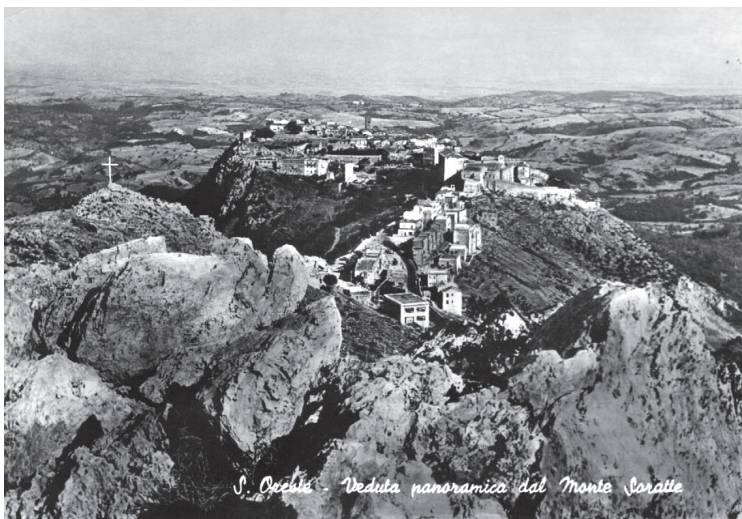
Il centro storico è tutt'altro che privo di pregi: ben tenuto, in posizione privilegiata sulla bella valle del Tevere, conserva piccoli e grandi gioielli artistici che testimoniano la sua lunga storia, oltre a vantare un'interessante tradizione gastronomica³².

Il suo patrimonio monumentale comprende: le tre porte dell'antica cinta muraria ancora quasi intatte, Porta Valle o porta

³² Laura BIANCINI, *A Sant'Oreste... non solo bunker*, «Apollo buongustaio», 60 (2021), pp. 27-29.



8. Il monte Soratte veduta panoramica dell'ultimo tornante prima di Porta Valle, la porta principale di Sant'Oreste, fotografia b/n, anni Trenta del Novecento. Roma, Collezione privata.



9. Egeo LAZZARI, *Sant'Oreste. Veduta panoramica dal Monte Soratte*. Cartolina a colori, anni Sessanta del Novecento. Controcampo della precedente, è presa dalla prima cappelletta consacrata a Sant'Anna, sulla strada del Soratte. Roma, Collezione privata.

San Silvestro, Porta Costa o porta Santa Maria, Porta là dentro o porta Sant'Edisto; due opere del Vignola e cioè il Palazzo oggi sede del Comune, costruito sul limitare del paese da dove domina la valle del Tevere con severa solennità e la chiesa parrocchiale di San Lorenzo costruita nel 1568, dotata tra l'altro di un organo del 1638 costruito dalla famiglia di organari Bonifazi famosa e attiva a Roma nel XVII secolo.

Altre piccole chiese o cappelle si trovano dentro e fuori l'abitato del paese, ma la più interessante è la suggestiva chiesa di Santa Maria hospitalis, situata subito fuori Porta Costa, in posizione isolata, sulla strada che conduce all'attuale cimitero. Ad una sola navata e una piccola abside, conserva ancora una buona parte dei pregevoli affreschi che un tempo la ornavano, tra questi una bella Madonna per la quale è stata evocata persino la scuola di Piero della Francesca. Aveva annesso un ospedale anche ricovero per i pellegrini o i viandanti³³.

Senza rinunciare ai privilegi di uno splendido isolamento, forse dovuto anche al fatto di non essere sul tracciato della via Flaminia, è infatti alla fine una breve deviazione, il Soratte e Sant'Oreste meriterebbero maggiore attenzione come mete per una gita o come tappa di un più lungo percorso attraverso il Lazio o più semplicemente per godere di passeggiate panoramiche, comode e particolarmente amate dai naturalisti soprattutto da quando tutto il monte è diventato un parco. Tante sono le cose da vedere e tante ancora quelle da scoprire, non ultimi i tesori che il Soratte nasconde accuratamente. A causa della sua natura carsica il Soratte ha al suo interno interessanti cavità o grotte e le più famose, forse per il legame con le vicende degli *Hirpi Sorani*, sono i Meri in prossimità dell'eremo di S. Romana. Esplorati per la prima volta nel

³³ Cfr.: <http://www.santoreste.it/home/esplorare/luoghi-di-culto>. Consultato 18-12-2023.

1920, da allora sono oggetto di continue attenzioni da parte degli esperti.

Meglio, per ora, tornare alla luce del sole o meglio alla luce del sole dell'alba e lo facciamo con questa ultima suggestiva immagine (fig.10).



10. Francesca Di CASTRO. *Il Soratte all'alba da Fornole* (fraz. di Amelia,TR), foto digitale, 19 nov. 2023. Roma, Collezione privata.





CHIARA CECCHETTI

Monte Soratte

Inchiostro di china su carta, 45 × 32 cm

2024

Supervisione: prof. Gianluca Murasecchi

Ill. per: Laura BIANCINI, *Il Soratte tra arte, storia e leggenda*.

«M'accesi di veder l'onda latina» cantare Roma tra estro pindarico e spirito arcadico

MAURIZIO CAMPANELLI

Chi, visitando il complesso di Sant'Onofrio al Gianicolo, dopo essersi messo nell'anima la pace spirituale e negli occhi le meraviglie artistiche della chiesa, e aver sostato di fronte alla «nudità» dell'originaria lastra sepolcrale del Tasso, magari risparmiandosi il solenne mausoleo che gli fu eretto nel secondo Ottocento, ma non senza perdere la splendida lampada votiva del Cambellotti che lo illumina, volesse andare a veder gli affreschi che, nella rarefatta atmosfera del chiostro, narrano la vita di sant'Onofrio, ai quali non mancò la mano del Cavalier d'Arpino, si troverebbe ad attraversare un negletto e poco luminoso androne, dove due monumenti funebri, evidentemente sfrattati dalla chiesa, giacciono a mendicare un po' d'attenzione da parte del moderno *viator*. Uno potrebbe ottenerla, ricco come si mostra di marmi esotici e scheletri barocchi. L'altro proprio monumento non è, ma piuttosto epigrafe monumentale, ricavata da un marmo pregiato sì, ma non prezioso, sormontata da un clipeo al quale si affaccia un poco seducente profilo di uomo, tra festoni di alloro e due grosse conchiglie alle estremità; tutto ciò ad avvolgere una cornice mistilinea, accogliente al suo interno una lunga epigrafe latina, in parte scolorita, la cui lettura comporterebbe uno sforzo versorio che non è prudente aspettarsi da parte degli odierni visitatori. Un manufatto certo pregevole, ma che, come tanti analoghi, non sembra destinato a ricevere più una riga di testo in guide che ostentino il pregio della completezza.

L'epigrafe presenta un *cultor celeberrimus* della poesia lirica, illustre per gli elogi dei dotti, per il plauso dell'Urbe, per la consuetudine e gli onori ricevuti da grandi principi, la cui ultima fatica era stata la versione «Italico carmine» delle omelie di Clemente XI, sulla quale, carico di gloria più che di anni, era stato «acerbo interceptus fato» in quel di Frascati, da dove era stato portato a Roma e sepolto a Sant'Onofrio, «annuente Pontifice», affinché potesse riposare, secondo quelli che erano stati i suoi voti, «prope magnos Torquati Tassi cineres». In fine la data: «Mori il XII giugno del MDCCXII, nell'anno LXII della sua vita». La grande lapide, offerta «Alexandro Guido Patricio Ticinensi» dal cardinale Ludovico Pico della Mirandola, resta oggi una delle pochissime tracce fisiche lasciate a Roma da quello che, per bellezza di versi e novità di immagini, fu il maggior poeta italiano a cavallo tra Sei e Settecento.

Alessandro Guidi era nato a Pavia, da famiglia piuttosto modesta, nel 1650; afflitto fin dalla nascita da gravi menomazioni fisiche, si formò nel Collegio gesuitico pavese, dove «arrivò all'onore dell'esser dichiarato Principe della Latina Poesia, se non per la purità di quella favella, nella quale è fama che molto non s'internasse, almeno per la novità de' pensieri nobili e pellegrini», come scrisse il primo dei suoi due biografi, il poeta bolognese, trapiantato per lunghi anni a Roma, Pier Jacopo Martello, Arcade col nome di Mirtilo Dianidio¹. A sedici anni Guidi si trasferì a Parma, avendo forse già deciso che la sua vita sarebbe stata dedicata alla poesia, e ben presto entrò nelle grazie del duca Ranuccio II, col quale la corte dei Farnese, di antico fasto rinascimentale, stava conoscendo un periodo di splendore artistico: per almeno quindici anni Guidi sarà il poeta di maggior spicco della corte, scrivendo testi per balletti, un melodramma sulla vicenda di Amalasantha e una gran quantità di componimenti encomiastici, che in parte confluirono nella precoce

¹ La biografia è inclusa ne *Le vite degli Arcadi Illustri*, a cura di Giovan Mario CRESCIMBENI, III, Roma, A. de' Rossi, 1714, p. 231.

raccolta delle *Poesie liriche*, uscita dai torchi nel 1671, con la quale il poeta poco più che ventenne si accreditò, anche oltre la ribalta parmense, come uno dei maggiori, se non il maggiore interprete della poesia barocca nella stagione che seguiva all'età dell'oro (oro barocco) del cavalier Marino. I titoli dei componimenti ce lo mostrano cantore di virtù e categorie morali: *Che le felicità consistono in apparenze*; *Che nel peregrinar gl'huomini s'erudiscano*; *Che l'ambitione è un delirio del poco merito*; il registro è quello eroico, che tocca il suo apice quando può cantare le armi, magari affermando *Esser necessaria la guerra per trattenimento de' Spiriti grandi*. La sua ispirazione eroica era talmente vivida da indurlo a tentare anche la prosa, con un volumetto, apparso in prima edizione nel 1672, di *Pensieri eroici, spiegati dalla penna d'Alessandro Guidi* e pronunciati da un'eterogenea compagnia, che andava da Carlo Stuart a Temistocle, tutti chiamati ad argomentare in cartonata retorica sulle virtù che li avevano contraddistinti nei culmini delle loro esistenze. Durante gli anni '70 la fama del Guidi continuò a crescere, e forse Parma iniziò ad andargli stretta, forse la sua ispirazione iniziò a sentire il bisogno di rinnovarsi, forse si rese conto che il tipo di poesia che aveva praticato alla corte dei Farnese stava andando fuori decorrenza, nutrita com'era di brani che potevano suonare così:

Sitibondi pensieri,
cessate ormai di travagliar l'ingegno:
per aerei sentieri
anelate varcar trop'alto segno;
un fulminante sdegno
darà gl'incendij al temerario volo
che non è fra le stragi Icaro solo².

² *Che le felicità consistono in apparenze*, in Alessandro GUIDI, *Poesie liriche*, Parma, Viotti, 1671, p. 36.

Seguendo un principio espresso in una delle sue canzoni, capi che poteva ancora crescere, ma per farlo si sarebbe dovuto spostare. A questo punto cediamo la parola a Giovan Mario Crescimbeni, il secondo dei suoi biografi:

Così, sempre più perfezionandosi nelle doti dell'animo, avvalorandosi alla consecuzione della gloria e guadagnando onore e fama per quello [*scil.* il Ducato di Parma e Piacenza] e per li vicini Stati, passò quivi tutta la gioventù, finché il suo favorevol destino circa l'anno 1683 il fece entrare in pensiero di veder Roma. Permettendolo adunque il Duca, qua venne, e siccome ne' tempi addietro ci erano capitati de' suoi Componimenti, che per qualche novità, che fin d'allora nello stile di lui risaltava, avevano renduto cognito il suo nome, così agevole gli fu d'introdursi nelle Corti principali, e specialmente in quella della gloriosa Regina di Svezia, la quale, inteso il suo arrivo, volle vederlo, ed essendo stato a lei introdotto dal Cardinal Decio Azzolini, Personaggio molto amorevole della Poesia [...], non solamente l'accolse con inesplicabil benignità, ma gli diede soggetto d'una Canzone, in cui servi la Maestà Sua sì egregiamente, che fin d'allora ella incominciò a desiderare d'averlo nella sua Corte³.

Terminato il periodo accordatogli dal duca, Guidi tornò a Parma, ma Cristina, che aveva riservato uno spazio alla poesia nell'Accademia da lei rifondata nel 1680, lo volle presso di sé in pianta stabile e il duca non se la sentì di rifiutarglielo, anzi, nel più schietto stile del mecenatismo d'antico regime, «rispose che ben di buona

³ La biografia crescimbeniana si legge in *Poesie d'Alessandro Guidi non più raccolte, con la sua vita nuovamente scritta dal signor canonico Crescimbeni e con due Ragionamenti di Vincenzo Gravina non più divulgati*, Verona, Tumermani, 1726, il brano citato si trova alle pp. IX-X.

voglia glielo avrebbe ceduto»⁴. Dal 1685 alla primavera del 1689, quando Cristina morì, Guidi visse presso di lei a Palazzo Riario, oggi Corsini, per poi venir accolto a Palazzo Farnese. Fu Roma a trasformare un poeta di successo in un grande poeta. Crescimbeni narra che furono alcuni letterati romani ad insinuargli «il modo di conoscer le bellezze di Pindaro e del suo grande ed ammirabile imitatore Chiabrera»⁵; Martello dal canto suo afferma che già nel giovanile periodo parmense Guidi aveva voluto «accendere gl'ingegni italiani ad un'estro più che Pindarico»⁶, e le *Poesie liriche* del '71 paiono dargli ragione. La verità dovrebbe stare nel canonico mezzo: a Roma la sua naturale inclinazione al pindarismo incontrò un pubblico, fatto di poeti e amanti della poesia, che a Parma non aveva trovato. I biografi non parlano di quanto la città di Roma abbia dato al Guidi e alla sua poesia, ma Martello così ce lo rappresenta nella dimora di Palazzo Farnese:

Intanto ei sedeva, agevole alla conversazion degli amici, a lieti ed eruditi discorsi a canto ad alcuni antichi sepolcri ed a molti famosi busti di marmo, che adornavano la sua residenza, essendo ei così pieno di quegli oggetti e della magnificenza Romana che, qualora ne faceva risonar i suoi versi, Eroe parlava di Eroi⁷.

A Roma l'ancor giovane poeta poté per la prima volta entrare in contatto fisico col mondo antico. Il registro sublime, l'ispirazione eroica, il canto delle virtù, fino ad allora nutriti solo di libri e messi indosso a una realtà sulla quale cadevano come vesti troppo larghe, o proiettati in un'antichità fatta della stessa carta dei libri dai quali era sorta, finalmente potevano confrontarsi con le infinite memorie

⁴ Ivi, p. xi.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Le vite degli Arcadi...* cit., p. 232.

⁷ Ivi, p. 239.

monumentali che facevano l'unicità di Roma e nutrirsi di quella discontinua continuità che legava l'antica capitale del mondo antico al centro della moderna Cristianità. Nella canzone con cui dedicò l'*Endimione* a Giovanfrancesco Albani, il futuro Clemente XI, oratore di punta dell'Accademia di Cristina, Guidi espone l'idea che lo aveva portato a Roma:

In grado a Lui [*scil.* Ranuccio II], seguendo pur le sagge
Dive [*scil.* le Muse] che di mia mente ànno governo,
m'accesi di veder l'onda Latina;
e vidi il Tebro e Roma
che fuor de l'onorata sua ruina
d'altri Diademi e d'altri Lauri cinta
alza l'augusta chioma.
O tante volte vinta e non mai doma
alma Città di Marte!
Tanto di Te si ragionò nel Cielo,
che al fin l'eterna cura
mandò per l'alto corso i miglior'anni
a le Romane mura,
e in guise allor meravigliose e nove
dietti su'l Mondo intero
sembianza e parte del celeste impero⁸.

⁸ Cito da *L'Endimione di Erilo Cleoneo, Pastore Arcade, con un discorso di Bione Crateo*, di cui nel 1692 apparvero due edizioni, la prima stampata a Roma da Giovanni Giacomo Komarek (il brano citato è a c. †2v), la seconda nominalmente ad Amsterdam da una Vedova Schippers, ma con ogni probabilità uscì dagli stessi torchi del Komarek (il brano citato è alle cc. †2v-†3r). La selva fu ristampata, con minimi ritocchi grafici, in Alessandro GUIDI, *Rime*, Roma, G. G. Komarek, 1704, pp. 44-45, poi in *Rime degli Arcadi*, I, Roma, A. de' Rossi, 1716, pp. 154-155, e finalmente in *Poesie d'Alessandro Guidi...* cit., p. 216; per i manoscritti e per le altre edizioni dell'*Endimione* rinvio ad Alessandro GUIDI, *Endimione*, a cura di V.

È l'idea che anima un componimento dal titolo eloquente, *Roma non mai soggiogata dal tempo*, purtroppo non databile, anche se la forma di canzone a schema libero farebbe propendere per una datazione non anteriore al 1692:

Egli [*scil.* il Tempo] è colui che quaggiù spinge gli anni
e i lor rapidi sdegni,
onde trasforma la sembianza ai Regni
e cangia sede ai Mari;
ma qualor volge il ciglio
all'Aventino, al Tebro,
tutto l'orgoglio suo vede in periglio
e ver se stesso e il suo poter s'adira,
pensando che a domare indarno aspira
ROMA, che prende ogni gran piaga a gioco
e dal cenere ancor s'ergera superba;
e così ei vede farsi
con suo tormento e scherno
delle glorie Latine un giro eterno⁹.

Il libretto dedicato all'amore di Endimione per la dea Cinzia fu scritto in prima redazione nel 1688 su richiesta di Cristina di Svezia, che entrò con forza nel processo creativo di quello che era in origine un testo per musica. Morta la regina, la favola pastorale, che cantava un mito d'amore su un registro eroico, diventò il miglior lasciapassare per l'ingresso del Guidi nella neonata Arcadia, in cui fu annoverato nella ragunanza del 2 luglio del 1691. Il 29 luglio Guidi fece leggere l'*Endimione* al Bosco Parrasio, che da poco

GALLO, Alessandria 2011, in part. pp. 45-56.

⁹ GUIDI, *Rime...* cit., pp. 39-40, poi in *Poesie d'Alessandro Guidi...* cit., pp. 47-48.

era stato trasferito nel giardino di Palazzo Riario, dove era vissuta Cristina per quasi tutti i suoi anni romani; a prestar la voce ai personaggi del dramma furono tre Arcadi di prima grandezza, Giuseppe Paolucci, Giovan Battista Felice Zappi e Filippo Leers. Subito dopo Erilo ne preparò una seconda versione in cinque atti, che uscì a stampa con il sigillo d'Arcadia in due edizioni, entrambe apparse nel 1692, che recano una nota introduttiva firmata dallo stampatore, ma certo scritta dall'autore, con la quale egli rifiutava «tutte l'altre Poesie, che negli anni giovanili avesse composte o date in luce».

L'incontro con l'Arcadia, una realtà repubblicana, egualitaria, antibarocca, votata all'estetica della *simplicitas*, pareva difficile, e invece si rivelò felice: Erilo Cleoneo, secondo il nome che ebbe nel Commune pastorale, divenne un vessillo conteso tra Gravina, che lo osannò, e Crescimbeni, che pur non apprezzandone affatto la novità metrica, lo considerò un'icona, e perfino lo imitò nelle sue odi pindariche. Il 1° agosto del '91 Guidi fece recitare al Bosco Parrasio una cantata su Apollo e Dafne, che fu subito dopo replicata, «con sontuoso apparato», nel giardino della duchessa di Zagarolo, Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi. Quando il Bosco riaprì i battenti, nella primavera del 1692, iniziò la serie delle sue canzoni per Cristina di Svezia, nella prima delle quali, scritta per l'anniversario del dì natale della regina, volle rifare i versi di una sua canzone giovanile, che mutò in una squillante affermazione programmatica, destinata a divenire un'epigrafe della sua poesia, celebratrice di eroi, ma ricusante il canto della guerra, destinato all'epica:

Meco non ho d'eccelsa Tromba il suono
per far lusinga al gran pensier dell'armi
che sul cor del tuo [*scil.* della Svezia] Re s'infiamma e splende;
ma pure ho l'arte de' famosi carmi
che lungo Dirce di trattar si apprende
e tento i modi del Cantor Tebano,

e forse non invano
seguo l'altero volo:
non è caro agli Dei Pindaro solo¹⁰.

La grande novità, l'esperimento di un nuovo tipo di canzone, dalle strofe a schema libero, alla quale Guidi affidava parte non piccola delle sue speranze di gloria, arrivò nell'ultima ragunanza di quella stagione, quando recitò una selva, dedicata agli Arcadi, sul tema di Roma. Il testo muoveva da quelle gloriose rovine dell'Urbe antica che fornivano testimonianze reali di grandezza eroica, abbattute però da una catastrofe nella quale si manifestava la superiore forza del fato sulle opere degli uomini, fossero pure le più grandi. Dalle rovine di Roma tuttavia spirava ancora un fiato di grandezza, che era missione del poeta cogliere, far rivivere, mettere in contatto col presente, nel quale quella grandezza poteva ancora risorgere.

Le altre tracce fisiche lasciate a Roma dal Guidi sono ben più delicate della lastra funeraria che ho ricordato in apertura: nell'archivio dell'Accademia dell'Arcadia sopravvivono, raccolti o vergati da Crescimbeni, alcuni manoscritti dei testi che il poeta fece recitare o recitò al Bosco Parrasio, e che sono per ora gli unici idiografi e autografi noti del Guidi. Si susseguono le due redazioni dell'*Endimione*, la cantata *Dafne*, una canzone *Per gli essercizij giovanili di Basilissa* (il nome con cui Cristina fu chiamata in Arcadia), una canzone *Alla regina di Svezia*, una selva *Del furor poetico*, l'*Egloga* (in realtà una selva) «O noi d'Arcadia fortunate genti», la grande *Egloga* (anch'essa una selva) *Al Colle Palatino*, *Stanza degli Arcadi, nel promulgarsi le loro Leggi*, letta agli Orti Farnesiani il 20 maggio del 1696, e un manipolo di sonetti recitati in varie occasioni. Sfogliare quelle carte fa sentire il poeta ancora vivo e presente, dà l'illusione di averlo davanti mentre legge con

¹⁰ GUIDI, *Rime...* cit., p. 70, poi in *Poesie d'Alessandro Guidi...* cit., pp. 65-66.

quella sua «tal soave e grata voce», con quella speciale grazia che aveva «nel recitare le cose sue [...], che mal può esprimersi con quanto piacere e godimento venisse ascoltato»¹¹. Non so se siano stati i tanti malanni fisici che lo avevano afflitto fin dalla nascita a renderlo poco incline a mettere in bella copia le sue cose, ma i manoscritti dei testi lunghi conservati in Arcadia sono quasi tutti idiografi sottoscritti dal Guidi, quasi tutti di mano di Crescimbeni, mentre gli autografi si riducono a un paio di sonetti e a una problematica carta che contiene un brano della selva all'Albani dedicata della *Endimione*.

La selva dedicata agli Arcadi, con la quale, secondo Crescimbeni¹², Guidi aveva avviato l'esperienza delle canzoni a selva, si trova, col semplice titolo di *Egloga*, in fondo al manoscritto 4, interamente copiata nella migliore mano corsiva del Custode, provvista di una sottoscrizione autografa, ma mancante di una datazione. Crescimbeni la dice recitata nell'ultima ragunanza della seconda stagione, che cadde il 14 settembre 1692, ma in fondo al manoscritto annota «Ragunanza III^a», precisazione che la collocherebbe al 6 luglio di quell'anno¹³. Peraltro il ms. 4 raccoglie componimenti che vanno dal 20 giugno 1694 al 12 maggio del '95; la nostra selva, che figura al penultimo posto in quella che in realtà nacque, come tutti i manoscritti letterari dell'Arcadia, come una grossa silloge di carte sciolte, dovrebbe quindi essere più tarda del '92, ma in realtà il fascicolo che la contiene non mostra alcun segno di appartenere *ab origine* a quel manoscritto, nel quale invece potrebbe esser finito per un moderno incidente di legatura. L'oggetto della selva è Roma, la Roma antica degli eroi, delle conquiste, dei trionfi, che il tempo avrebbe cancellato, se la città non ne fosse divenuta l'ultimo

¹¹ Così Crescimbeni in *Poesie d'Alessandro Guidi...* cit., pp. xxxv-xxxvi.

¹² Ivi, pp. xx-xxii.

¹³ Vd. Elisabetta APPETECCHI, «*In Coetu nostro perpetuo servetur*». *L'efemeride e le origini dell'Arcadia*, Roma 2021, p. 108.

baluardo, con i suoi monumenti e i suoi ruderi. Guidi invita gli Arcadi, popolo migrante fin dall'antichità, che ha finalmente trovato una sede stabile in Roma, a guardare il panorama della città. Se la datazione di Crescimbeni è corretta, l'invito parte dal Bosco Parasio del giardino di Palazzo Riario, dal quale però non si sarebbe visto il panorama di Roma, se non salendo più su, in quello che di lì a poco diverrà il teatro di verdura del bosco Corsini, dove per buona parte del Settecento si sarebbero riuniti i Quirini; del resto non occorre credere che durante la lettura Guidi puntasse il dito a un panorama reale piuttosto che suggerire immagini perfettamente presenti ad ognuno degli ascoltatori. I suoi versi introducono prima la città in veste di statua colossale, la cui grandezza sembra esaltata dalla rovina, poi il Tevere, il ponte Trionfale, il Campidoglio, il Colosseo, che compendia in sé la sorte dell'Urbe, e il Quirinale, con cui si chiude la prima metà del componimento e si apre la seconda. Il «bel Colle» diviene immagine del destino di Roma: il luogo dal quale «Duci alteri» meditavano la conquista del mondo è ora «pieno di pace», grazie al pontefice, che tiene aperta la porta della speranza in un'Europa dilaniata dalle guerre. Era questo un tema caro agli Arcadi, che Erilo riconduce alla città, guardando prima al Vaticano e poi al complesso dei *mirabilia* architettonici antichi, vittime del tempo come ogni cosa umana, ma anche vittime della degenerazione dei Romani, cesellata nel topos della vendetta postuma di Cleopatra. Roma tuttavia è al di sopra delle disavventure della storia umana, se le sue stesse rovine divengono la fonte della sua rigenerazione, dando vita a spiriti che ne riportano la fama all'antico splendore. L'omaggio finale ai Farnese si inserisce in una cristallina linea argomentativa, in cui gli edifici tornano a testimoniare le virtù di chi li ha edificati: una stirpe di principi della guerra divenuti garanti di una pace che da Roma si comunicava all'Italia, non prima di essersi manifestata nelle grandi fabbriche della città. Lo sguardo finale non era su Palazzo Farnese, ma sul Palatino,

il colle dell'accoglienza, come Erilo stesso lo avrebbe definito in apertura dell'altra grande selva che dedicò all'Arcadia, recitandola nel giorno della rogazione delle *Leges Arcadum*, il 20 maggio 1696, nel Bosco Parrasio agli Orti Farnesiani; un colle votato, come l'Arcadia, al valore della pace:

Illustre Colle, che d'ospizio e sede
fosti cortese al peregrino Evandro,
né del bell'uso antico ancor ti spogli,
poiché di por nella tua Terra il piede
a noi consenti, e volentier n'accogli,
qual ti darem mercede
noi poveri Pastori?
[...]
Ma le nostre Capanne
men gravi a la tua pace
delle Moli superbe alfin saranno,
ché non alberga in loro
entro purpuree spoglie
alcun Mostro potente, alcun Tiranno¹⁴.

La «mercede» Erilo l'aveva già definita in conclusione della prima selva recitata in Arcadia, ed erano quelle «ghirlande d'onorati versi» capaci di legare passato e presente, uomini ed edifici, nel nome di Roma e dei valori degli Arcadi¹⁵.

¹⁴ Accademia dell'Arcadia, ms. 6, f. 13r, ripubblicata sotto il titolo di *Gli Arcadi sul Colle Palatino* in GUIDI, *Rime...* cit., p. 13, in *Rime degli Arcadi...* cit., p. 141, e in *Poesie d'Alessandro Guidi...* cit., p. 28.

¹⁵ Pubblico qui di seguito il testo, secondo l'edizione del 1704 (GUIDI, *Rime...* cit., pp. 7-12), che fu curata dall'autore e rappresenta la sua ultima volontà. L'ho collazionato con il testo stampato in *Rime degli Arcadi...* cit., pp. 136-141, privo di varianti che non siano minuzie grafiche e sprovvisto delle divisioni strofiche, e con il testo inserito nelle *Poesie non più raccol-*

*Gli Arcadi in Roma*¹⁶

O noi d'Arcadia fortunata gente¹⁷,
che dopo l'ondeggiar di dubbia sorte
sopra i Colli Romani abbiam soggiorno!
Noi qui miriamo intorno
da questa illustre solitaria parte 5
l'alte famose membra
della Città di Marte.
Mirate là, tra le memorie sparte,
che glorioso ardire
serbano ancora infra l'orror degli anni 10
delle gran moli i danni,
e caldo ancor dentro le sue ruine
fuma il vigor delle virtù Latine!
Indomita e superba ancora è Roma,
benché si veggia col gran busto a terra: 15
la barbarica guerra
de' fatali Trioni
e l'altra che le diede il Tempo irato
par che si prenda a scherno;
son piene di splendor le sue sventure¹⁸ 20
e il gran cenere suo si mostra eterno,
e noi rivolti all'onorate sponde
del Tebro, invitto fiume,
or miriamo passar¹⁹ le tumid'onde

te... cit., pp. 23-27, che sembra derivare dall'edizione del 1704. Indico in nota le varianti del ms. 4, cc. 319r-321v (senza numerazione antica), con la sigla *A*, tralasciando le mere varianti grafiche, come «de i» al v. 17, «e 'l» al v. 21, «solean» al v. 30, «essempi» e «tempj» ai vv. 83-84, «colle» al v. 139.

¹⁶ *Gli Arcadi in Roma*] *Egloga d'Erilo Cleoneo Pastore Arcade A*

¹⁷ fortunata gente] fortunate genti *A*

¹⁸ sventure *corr. da* ruine *A*

¹⁹ or miriamo passar] miriamo passeggiar *A*

col primo ²⁰ orgoglio ancor d'esser Reine sopra tutte l'altre onde marine.	25
Là siedon l'orme dell'augusto Ponte ove stridean le rote delle spoglie dell'Asia onuste e gravi, e là pender soleano insegne e rostri di bellicose ²¹ trionfate Navi; quegli è il Tarpeo superbo che tanti in seno accolse, cinti di fama, Cavalieri egregi, per cui ²² tanto sovente incatenati i Regi de' Parti ²³ e dell'Egitto udiro il tuono del Romano editto.	30
Mirate là la formidabil ombra del'eccelsa di Tito immensa mole quant'aria ancor di sue ruine ingombra! Quando apparir le sue mirabil ²⁴ mura, quasi l'Età feroci si sgomentaro di recarle offesa e guidaro ²⁵ dai Barbari remoti l'ira e il ferro de' Goti alla fatale impresa.	35
Ed or vedete i gloriosi avanzi come sdegnosi ²⁶ dell'ingiurie antiche stan minacciando le stagion nemiche.	40
	45

²⁰ col primo] col bel *A*

²¹ bellicose *manca in A*

²² per cui] onde *A*

²³ de' Parti] del Parto *A*

²⁴ sue mirabil] portentose *A*

²⁵ guidaro] chiamaro *A*

²⁶ sdegnosi] sdegnati *A*

Quel che²⁷ v'addito è di Quirino il Colle²⁸, 50
 ove sedean pensosi i Duci alteri
 e dentro ai lor pensieri
 fabbricavano i freni
 ed i servili affanni
 ai duri Daci, ai tumidi Britanni. 55
 Ora²⁹ il bel Colle ad altre voglie³⁰ è in mano
 ed è pieno di pace e d'auree leggi
 e soggiorno vi fan cure celesti.
 In mezzo ai di funesti
 spera solo da lui nove venture 60
 afflitta Europa e stanca
 d'avere il petto e il tergo
 entro il ferrato usbergo,
 in cui Marte la serra e tienla il Fato.
 Magnanimo PASTORE, a Te fia dato 65
 che³¹ sul bel Colle regni,
 entro il cor de' Potenti
 spegner³² l'ire superbe e i ferì sdegni.
 Quanto di sangue beve
 l'empia Discordia ancora³³ 70
 ed a quante Provincie oppresse e dome
 volge³⁴ le mani irate entro le chiome!

²⁷ che] ch'or *A*

²⁸ ove tanto fiorir l'aste di Marte *dopo il v. 50 in A*

²⁹ *prosegue la strofa precedente (Ora non è in extratesto) in A, come anche nell'ed. del 1726*

³⁰ altre voglie] altri genj *A*

³¹ Magnanimo ... che] Alla tua mente è dato, / Sommo Pastor, che *A*

³² spegner] spogliar *A*

³³ Quanto ... ancora] Vedi quanto di sangue il furor beve *A*

³⁴ volge] ei tien *A*

Non serba il Vatican l'antico volto,
 ché³⁵ su le terga eterne
 ha maggior Tempio e maggior Nume accolto. 75
 Scendere il vero lume or si discerne
 su gli Altari di Febo e di Minerva,
 né già poggiaro in Cielo
 i lusingati Augusti,
 né fur conversi in luce alta immortale, 80
 ché solo³⁶ l'Alme al vero Giove amiche
 sede si fanno dell'eccelse Stelle
 e sacri sono ai lor celesti esempi
 quei, ch'or veggiamo, Simulacri e Templi.
 Ampi vestigj di Colossi augusti 85
 di Cerchi, di Teatri e Curie immense
 e le Terme, che il Tempo ancor non spense,
 fan dell'Alme Romane illustre fede³⁷.
 Parea del Lazio la vetusta Gente
 in mezzo allo splendor de' genj³⁸ suoi 90
 un Popolo d'Eroi³⁹;
 ma, Reggie d'Asia, vendicaste alfine
 troppo gli affanni, che da Roma aveste:
 colle vostre delizie o quanto feste
 barbaro oltraggio al buon valor Latino! 95
 Fosse pur stata Menfi al Tebro ignota⁴⁰,
 come i principj son del Nilo ascosi,

³⁵ che] ma *A*

³⁶ che solo] ma bensì *A*

³⁷ i vv. 85-88 mancano in *A*

³⁸ genj] pregi *A*

³⁹ ed in providi modi / recava<n>si da' Numi / agl'invitti costumi imperi
 e lodi dopo il v. 91 in *A*

⁴⁰ stata ... ignota] stato Egitto ignoto al Tebro *A*

ché non avresti, Egizia Donna⁴¹, i tuoi
studj superbi e molli
mandati ai Sette Colli, 100
né fama avrebbe il tuo fatal convito,
Romolo ancor conosceria sua prole,
né l'Aquile Romane avrian smarrito
il gran cammin del Sole.

Ma pur non àn le⁴² neghittose cure, 105
tanto al Tarpeo nemiche,
spento l'inclito seme⁴³
delle grand' Alme antiche.
Sorgere in ogni etate
fuor da queste ruine 110
qualche⁴⁴ spirto real sempre si scorse,
che la fama del Tebro alto soccorse.
O come il prisco onore erse e mantenne⁴⁵
co' suoi tanti trofei
l'eccelsa Stirpe de' FARNESI invitti, 115
sempre d'ardire armata
e⁴⁶ di battaglie amica!
E quando resse il freno
alla Città sublime
per man de' sacri Figli, 120
oltra l'Alpi fugò l'ire e i perigli
e trasse Italia dall'ingiurie ed onte
di fero Marte atroce

⁴¹ Egizia Donna] o Cleopatra *A*

⁴² non àn le] le strane *A*

⁴³ spento l'inclito seme] non han del tutto spento i semi illustri *A*

⁴⁴ qualche] alcun *A*

⁴⁵ O come ... mantenne] Quanto l'antica gloria erse e sostenne *A*

⁴⁶ l'eccelsa ... e] Stirpe Farnese invitta / sempre d'ardire in su i destrieri
armata, / sol *A*

e le ripose il bel sereno in fronte;
 di meraviglia piene allor fur l'ombre⁴⁷ 125
 de' Latini Monarchi
 in sul tanto apparir Teatri ed Archi
 e Templi e Reggie ed opre eccelse e grandi,
 onde sostenne il Regal Sangue altero
 la Maestà di Roma e dell'Impero⁴⁸. 130
 Quasi Signor di tutte l'altre moli
 alta regge la⁴⁹ fronte il gran FARNESE,
 chiaro per arte e per illustri marmi
 e forse ancor per lo splendor de' carmi,
 che meco⁵⁰ porto e meco fa soggiorno. 135
 Or movo il guardo al Palatino intorno⁵¹,
 del nostro Arcade Evandro almo ricetto,
 ed o quanto nel cor lieto⁵² sospiro!
 A te verremo, o gloriosa Terra,
 con le ghirlande d'onorati versi 140
 e di letizia e riverenza gravi
 ornerem le famose Ombre degli Avi.

⁴⁷ oltre l'Alpi ... l'ombra] tornolle in volto le sembianze prime; / ben si turbaro allor l'ombra superbe *A*

⁴⁸ e Templi ... dell'Impero] e Templi e Reggie auguste, / inclita pena dell'età vetuste *A*

⁴⁹ alta regge la] erge l'altera *A*

⁵⁰ meco] meco io *A*

⁵¹ Or ... intorno] Ma quante veggio intorno / su'l Celio e l'Aventino / vestigia immense? Altre ruine io miro / et or che il guardo giro / al Palatino Illustre *A* (la versione manoscritta sembra confermare che la selva non fu letta sul Palatino, come farebbe pensare la versione della stampa del 1704)

⁵² ed o ... lieto] lieto nel cor *A*

Scrittori a Roma (sulle tracce di Grazia Deledda)

ANTONIO CARRANNANTE

In tutto l'arco della narrativa di Deledda (dai primi racconti e romanzi, ben radicati nella Sardegna della tradizione e del mito, fino agli ultimi) Roma viene sempre considerata come una "terra promessa"; come un traguardo che anche quando sembra irraggiungibile, è però sempre nell'arco teso dei desideri e delle future possibilità. Nel romanzo autobiografico *Cosima* (pubblicato prima a puntate sulla *Nuova Antologia*, nel 1934, e poi in volume sempre dalla *Nuova Antologia*, nel 1936; quindi da Treves, 1937: quest'ultima è l'edizione da cui citiamo) la scrittrice descrive con sensibilità e ricchezza di particolari la sua adolescenza, la sua natura ribelle al conformismo di quella società arcaica, le sue piccole ma straordinarie avventure, i suoi sogni che mescolavano in un alone mitico la sua smania di vedere il mondo (al di là del mare...), la sua ricerca del successo, il suo bisogno d'amore: e Roma rappresentava, nella fantasia accesa di quella fanciulla quasi sperduta e confusa fra le capre al pascolo, tutto ciò: un avvenire migliore, l'affermazione della propria personalità, l'amore, insomma tutta la vita:

Questo sogno, da allora, non l'abbandonò mai più. Quando nelle sere d'inverno, accanto al braciere e alla luce di due lampadine ad olio (qualche volta ne accendeva anche tre), o nei mattini di primavera, nell'orticello fiorito di rose e ronzante di mosconi, e poi d'estate nella camera su in alto col paesaggio sonnolento dei monti alla finestra, poteva aver fra le mani una rivista illustrata, ne studiava a

lungo le figure, specialmente le riproduzioni fotografiche di strade, monumenti, palazzi di grandi città. Roma era la sua mèta: lo sentiva. Non sapeva ancora come sarebbe riuscita ad andarci: non c'era nessuna speranza, nessuna probabilità: non l'illusione di un matrimonio che l'avrebbe condotta laggiù: eppure sentiva che ci sarebbe arrivata. Ma non era ambizione mondana, la sua, non pensava a Roma per i suoi splendori: era una specie di città santa, Gerusalemme dell'arte, il luogo dove si è più vicini a Dio, e alla gloria¹.

Il curatore di questa edizione in volume di *Cosima*, del 1937, aggiungeva questa nota al brano appena citato:

Roma era la sua mèta... Quante volte, nei romanzi anche dopo che la D. di fu incontinentata, ritorna come motivo di racconto questo fascino di Roma: Cenere, Nostalgie ecc. Scriveva a Epaminonda Provalgio nel febbraio 1895: «Il mio più bel sogno è sempre di poter venire a Roma per conoscere un po' di questo mondo che tutti vogliono farmi credere brutto, mentre a me invece pare bellissimo. Ma chi sa quando ciò sarà, chi sa quando? Non ho nessuno che possa accompagnarmi; e poi c'è un'altra cosa: io vorrei viaggiare con lusso e fare un po' di figura [...]»².

Anzi, si può dire che Roma rappresenti l'unica percorribile “via di fuga” che la scrittrice intravede per uscire da quel mondo arcaico, chiuso, diffidente, di Nuoro e della Sardegna.

Come scrive Angelo Pellegrino:

¹ Grazia DELEDDA, *Cosima*, Milano, Treves, 1937, p. 77. Per un primo, organico e attendibile inquadramento storico e critico di Grazia Deledda (Nuoro 1871-Roma 1936), unica scrittrice italiana insignita del Premio Nobel nel 1927, cfr. Angelo PELLEGRINO, *Grazia Deledda*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, *sub vocem*, Roma 1988.

² Ead, *Cosima*, Ivi.

Queste difficoltà ambientali, unite al clima di soffocante pregiudizio verso la sua nascente vocazione letteraria, dovettero maturare nella D. quei fermi propositi di fuga dall'ambiente nuorese e sardo, che in seguito si realizzeranno soltanto grazie all'unica soluzione possibile per una donna del suo tempo (a meno di possedere un'idea di ribellione sociale, peraltro mai presa in considerazione dalla scrittrice sarda), vale a dire: il matrimonio. La meta della fuga, il luogo del sogno è Roma³.

Si badi bene, a quel mondo, della sua infanzia e della sua giovinezza, Deledda resterà sempre vitalmente e poeticamente fedele. Ma un po' come era accaduto a Giacomo Leopardi, solo allontanandosi (se non fisicamente, almeno con la fantasia), dalle mura domestiche e da quel mondo, solo allontanandosi dalle sue radici la scrittrice poteva trarne alimento.

Una tappa importante in questo itinerario è rappresentata dal romanzo *L'argine* (uscito a puntate sulla *Nuova Antologia* nel 1934 e in volume a Milano nel 1940). È il penultimo romanzo della scrittrice, ambientato in gran parte a Roma, dove vive la protagonista del romanzo, Noemi Davila, vedova benestante e molto malinconica, che dalla sua ricca e comoda casa guardando fuori dalla finestra vede un cedro del Libano⁴. Quest'albero, come vedremo, nella sua imponente tranquillità, assume nel mondo di Deledda un valore simbolico⁵.

Deledda era giunta a Roma, col marito Palmiro Madesani, nel marzo del 1900. Si erano sposati da poco, a Nuoro.

Nel primo anno "romano" i coniugi abitarono in via Modena 50; quindi si trasferirono in via Sallustiana 4, dove vissero dal 1905 al

³ A. PELLEGRINO, *Grazia Deledda.*, cit.

⁴ Grazia DELEDDA, *L'argine*, Nuoro 2009, p. 26.

⁵ Cfr.: *Sotto il cedro del Libano: Biblioteca nazionale centrale di Roma, Grazia Deledda a Roma*, consultabile su internet.

1907⁶, e poi in via Cadorna 29. Come si vede, i coniugi Madesani vollero restare, pur nei loro frequenti spostamenti, comunque non troppo lontani dal ministero delle Finanze, in cui il marito era impiegato.

Nei giorni in cui su tutti i giornali si parlava della tragedia del Titanic, e dunque nell'aprile del 1912, Deledda si occupava di organizzare ed arredare la casa che s'era fatta costruire, non lontano dal Policlinico, in via Porto Maurizio 15, all'angolo con l'attuale via Imperia: un villino «circondato da un ampio giardino che dava ancora sulla campagna»⁷. Ora quel villino non c'è più: ma la sua memoria resta ben viva nelle pagine di Deledda.

Anna Dichiarante, in un suo interessante contributo apparso su *la Repubblica* del 15 dicembre 2016, così ricostruisce questa pagina importante della biografia della scrittrice:

Siamo a Roma, nella nostra casetta in fondo al mondo. Ma è tanto bello, quaggiù: una pace, una serenità, una tristezza solenne di esilio! Siamo ancora accampati come zingari, perché ci sono gli operai in casa e non finiscono mai. Appena tutto sarà in ordine, spero che Ella un giorno o una sera verrà a vedere il mio povero nido di uccello solitario». È il 12 ottobre 1912, dal suo nuovo villino di via Porto Maurizio 15, quartiere Nomentano, Grazia Deledda scrive una lettera all'amico giornalista Domenico Oliva. Parla di poesia, di arte, di amicizia, ma innanzitutto della sua vita romana. «Tutto il quartiere nuovo merita di esser veduto: è un paesetto in fondo a Roma - continua Deledda nella lettera - si ha l'impressione, guardando verso Roma, che la grande città ci abbia respinto, cacciato via, esiliato. Ma

⁶ Come risulta dal breve carteggio con la triestina Elda Gianelli, scrittrice e poetessa anche lei: cfr. Lina GASPERINI, *Lettere di Grazia Deledda a Elda Gianelli*, <openstarts.units.it>, pp. 431-438.

⁷ Rossana DEDOLA, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori le opere*, Cava de' Tirreni 2022, p. 261.

noi guardiamo laggiù appunto con l'orgoglio e la superbia accorata degli esuli, e chissà che non trionferemo noi sulla città? Intanto, di fianco a noi sorge la città universitaria»⁸.

Nel racconto intitolato *Trasloco*, la scrittrice narra proprio la prima la giornata in cui andò a vivere, col marito e i tre figli (due gemelli più grandicelli, e una figlioletta ancora in fasce), nella nuova casa. In queste pagine di forte impronta autobiografica (come tutta quanta l'opera della scrittrice sarda, del resto) Deledda si mostra ben consapevole della struttura sociale della nostra città, e vive quell'esperienza (la costruzione della nuova casa su un terreno acquistato proprio a quello scopo) nella sua duplice valenza: di conquista e di lontananza.

Certamente l'acquisto del terreno, l'edificazione del villino, la scelta degli arredi e dei mobili, erano altrettante tappe che rappresentavano il raggiungimento di uno *status* sociale di agiatezza e di tranquillità; diciamo il segno tangibile del successo ottenuto e meritato. Ma al tempo stesso quell'esperienza viene anche vissuta, lo abbiamo già visto, come una ghettizzazione, come un'esclusione dalla Roma vera, dalla Roma grande; una specie di esilio, anche se dorato.

Il quartiere di nuova formazione, in cui Deledda s'era costruita la casa, il quartiere Italia⁹, tirato su negli anni Venti e Trenta, viene descritto da Deledda con poche pennellate:

Sorse in breve, ad immagine e somiglianza di quelle natie dei suoi abitanti: piccole case a schiera e piccoli villini, tinti di teneri colori

⁸ Anna DICHIARANTE, *Grazia Deledda: "la mia vita triste e serena in periferia"* in «la Repubblica», 15 dicembre 2016, p. 13.

⁹ Sul quartiere Italia, più precisamente Nomentano-Italia, cfr. il sito <Roma slow tour Quartiere Italia>. Si veda anche Giuseppe CASETTI, *Quartiere Italia e dintorni 1948-1968*, Pasian di Prato 2021.

contadineschi, tutti con terrazze pavesate di bucati casalinghi; tutti con giardinetti dove la palma non sdegnava di fare ombra al prezzemolo: e, quasi per vendicarsi della Metropoli che non ci voleva più dentro il cerchio delle sue mura, alle nostre strade, ricche di aria, di sole, di sfondi campestri, si diedero nomi di città di provincia. E tutto il quartiere si fregiò col nome glorioso della Patria grande: quartiere Italia. Come tutti i popoli felici, il nostro, dunque, non ha ancora una storia. Il nucleo primitivo della nostra città, del quale appunto qui si vuol parlare, si è già esteso ed ingrandito; o, meglio, nuovi quartieri imponenti e moderni, con palazzi signorili e costruzioni popolari, ci hanno raggiunto ed accerchiato: noi però si rimane fermi al nostro posto¹⁰.

Anche nel “romanzo familiare” intitolato *Anime oneste* (Milano 1896) che, grazie alla presentazione di Ruggero Bonghi segnò l’avvio della scrittrice sulla via del successo, ci sono molti riferimenti a Roma. La città viene vista “da lontano”, come in un alone mitico, se non, addirittura, mistico. Uno dei personaggi maschili, Sebastiano Velèna, si trasferisce a Roma per studiare all’Università, e quando torna in Sardegna decanta le lodi della capitale, delle belle donne che la abitano, delle ville che la caratterizzano; ma è più un alone di mistero che avvolge la nostra città, mai veramente “vissuta” da quel personaggio.

Ma sui rapporti di Deledda con Roma ha scritto cose intelligenti Rossana Dedola, in un suo libro recente, intitolato *Grazia Deledda. I luoghi gli amori le opere*, da cui citeremo largamente:

Parlando in vari racconti della propria vita in quegli anni nel quartiere in cui viveva, Grazia Deledda mette in luce una Roma in tono minore in cui la mattina cominciava l’esodo degli impiegati e delle commesse verso il centro della città, i bambini andavano a scuola e

¹⁰ G. DELEDDA, *La nostra Roma*, in Ead., *La casa del poeta*, Milano 1930, pp.227-228.

il quartiere restava sotto il dominio delle massaie che pestavano il lardo per il minestrone casalingo o cucivano a macchina o battevano i tappeti. Passavano l'arrotino, il venditore di scope, l'ombrellaio, il venditore di ricotta, il pescatore di ranocchie e il carro dell'acqua acetosa, ma il più atteso di tutti era il venditore dei gelati, mentre un organino suonava con "violenta esultanza" *Giovinezza*. Via Porto Maurizio era l'arteria che dava lustro al quartiere e il loro giardino continuava a incantare tutto il vicinato con le sue produzioni, come aveva fatto anche nei tempi difficili della guerra: «I nostri orticelli suppliscono alla carestia, coi finocchi candidi e dolci come gelati e con l'insalata che sa di prato. Chi mai, dentro Roma, ha la soddisfazione di svegliarsi al canto biblico del gallo, di vedere dalla finestra spalancata al mattino le tartarughe uscire dal loro covo e succhiare le melagrane cadute nella notte sotto il peso della loro abbondanza?». Alfredo Panzini raccontò che si poteva incontrare Grazia Deledda proprio tra le vie del quartiere o mentre andava ad aprire il cancello per accogliere i visitatori che suonavano al suo campanello. La targhetta d'ottone con i nomi Madesani-Deledda era quasi nascosta dall'edera¹¹.

Anche Angelo Pellegrino, nel cit. profilo biografico di Deledda, aggancia la più matura narrativa deleddiana, ai primi anni del soggiorno romano, che coincidono coi primi anni del Novecento:

Di importanza centrale saranno invece le opere - le più tipicamente deleddiane - di quello che si può chiamare il primo periodo romano. Lontana da Nuoro, dal suo ambiente originario massicciamente condizionante, la D. pare tornare ai suoi prediletti intrecci sardi con una conquistata oggettività, e anche con una maggiore serenità narrativa

¹¹ R. DEDOLA, *Grazia Deledda*. cit, Roma 2022, p. 307. Questo libro di Dedola è recensito sul sito <perdersiaroma.it>, consultabile su internet.

che s'avverte dall'incontrastato e ridondante lirismo che pervade le opere cui è maggiormente affidata la sua fama. Ricordiamo *Elias Portolu* (1903), tipica storia deleddiana dell'impossibilità di opporsi al male, posta in rapporto dialettico con la possibilità invece della redenzione attraverso la sofferenza; *Cenere* (1904), da cui fu tratto un film, l'unico che ebbe come interprete Eleonora Duse: dramma tenebroso dove tutto "la vita, la morte, l'uomo" è cenere¹².

Nella raccolta di novelle *La casa del poeta*, c'è un brano intitolato *La nostra Roma*, che è molto interessante, per diversi motivi.

Il primo motivo è che la scrittrice, che era venuta a Roma dalla Sardegna nel 1900, non privilegiava la Roma del centro storico, dei monumenti e delle piazze famose, dei palazzi al cui interno si radicava il sistema di potere. No, la "nostra" Roma è, per Deledda, una città un poco periferica, riconoscibile dalle costruzioni a uno o due piani, dai «villini» che caratterizzavano (e in parte ancora caratterizzano) il quartiere Italia. Un quartiere nato per venire incontro alle esigenze di una borghesia attenta più alla sostanza che alle apparenze, più all'eleganza e alla praticità che allo sfarzo e allo sfoggio della ricchezza. Una borghesia soddisfatta dei risultati economici ottenuti che guarda quasi con preoccupazione e comunque con una punta di inquietudine all'espandersi dei confini cittadini coi grandi e anonimi palazzi sempre più vicini alla "nostra" città. Questo quartiere è la "nostra Roma" di Grazia Deledda. Il quartiere Italia, per essere più precisi, è una parte del quartiere Nomentano, quella che va, grosso modo, da Viale Regina Margherita a Piazza Bologna, e in cui le vie sono intitolate a città italiane capoluoghi di provincia.

Il primo nucleo, quello "storico", e che riguarda la nostra scrittrice, è costituito da villini edificati attorno al 1920, tra via Catania e viale Regina Elena.

¹² A. PELLEGRINO, *Grazia Deledda*, cit.

Scrivendo a Luigi Bodio, Deledda dice di rendersi conto che la signora Beer, che aveva incontrato a Parigi, vede le cose diversamente da come le vede lei, perché quella vive «a Parigi ove la vita passa come un turbine, io vivo a Roma come in un villaggio»¹³.

La Biblioteca Nazionale di Roma, nel 2016, organizzò una mostra con l'intendimento di “celebrare in particolare il periodo romano della scrittrice”.

Grazie Deledda, infatti [leggiamo sul sito della Biblioteca Nazionale di Roma] si trasferisce a Roma nel 1900 e proprio nella capitale si svolge la grande stagione letteraria: da *Elias Portolu* del 1903 a *Canne al vento* del 1913 e *La madre* del 1920, dalle novelle al teatro. Frequenta così il mondo culturale romano di primo Novecento: Angelo De Gubernatis, Giovanni Cena e l'ambiente della rivista *Nuova Antologia*, dove escono a puntate molti dei suoi romanzi, gli artisti esordienti. Stringe rapporti con Sibilla Aleramo, Marino Moretti, Federigo Tozzi. La stessa Roma, i luoghi a lei più cari, trapelano tra le pagine come nelle novelle *La Roma nostra* e *Viali di Roma*. Inoltre nella capitale muore ottanta anni fa.

Seguendo quest'indicazione leggiamo un altro racconto incentrato sulla Roma vissuta da Deledda (nella raccolta intitolata *Sigillo d'amore*, Milano 1926): è il brano intitolato *Viali di Roma*¹⁴.

È molto sintomatico, però, che questa descrizione, concentrata sul viale che si snoda davanti ai padiglioni del Policlinico (l'attuale viale Regina Elena), è in sostanza una descrizione dei vari e diversi funerali che si succedono, uno dietro l'altro, in processione continua, lungo quel viale. Una visione funebre e assai poco allegra dunque, ma che può aiutarci a capire alcune cose.

Al primo impatto, quei padiglioni sembrano, a chi passeggia spensieratamente, luoghi di festa, anche perché salvano chi passeg-

¹³ R. DEDOLA, *Grazia Deledda*. cit, p. 222.

¹⁴ G. DELEDDA, *Sigillo d'amore*, Milano 1926, pp. 197-202.

gia dai pericoli rappresentati dal traffico, già evidentemente caotico in quegli anni.

In un primo momento, dunque, a chi vi passeggia davanti, i padiglioni dell'ospedale sembrano luoghi festevoli:

Viali di Roma

È triste eppure bello, in queste sere dell'estremo autunno, dopo una giornata di lavoro e di solitudine, andarsene soli lungo certi viali di Roma, ancora praticabili dai sognatori che non vogliono finire con le ossa stritolate da un'automobile.

Quello che io preferisco è il viale davanti al Policlinico. Ci si può camminare ad occhi chiusi, e il marciapiede di asfalto è così molle e soffice che il passo non vi risona.

Verso sera è quasi sempre e quasi del tutto deserto. Gli alberi già spogli disegnano i loro rami sul cielo pallido, e solo qualche foglia scura, secca e dentellata, dà l'idea di un qualche uccello addormentato. Lo sfondo arioso, con vapori colorati, dà l'impressione che laggiù vi sia il mare.

E mentre a destra di chi cammina verso quello sfondo, le mura romane, coi loro ciuffi [p. 198] d'erba in cima, appaiono come i bastioni di una città della quale si sente il rumore sonoro di vita, di lavoro e di gioia, a sinistra, dietro le cancellate e le sagome delle palme, fra il biancheggiare dei viali e il profumo dell'erba che vince quello dei disinfettanti, i padiglioni con le vetrate illuminate, i balconi ancora chiari al crepuscolo, i portici che sembrano preludere all'ingresso di palazzi incantati, danno anch'essi l'illusione che là dentro tutto sia bello e felice.

Una festa si svolge, là dentro; le figure bianche di agili donne che corrono silenziose attraverso i viali, sono forse di giovani dame pronte per la danza, e corrono verso le sale illuminate per perdersi nel sogno del piacere.

Una festa è là dentro, sì: è la festa eterna del dolore umano¹⁵.

¹⁵ Ivi, p. 198.

La vera natura di quei padiglioni è infatti rivelata dai funerali (tre funerali) che si snodano lungo il viale, in uno spettacolo che

non è allegro, ma è riposante, solenne, e si armonizza straordinariamente col luogo, l'ora, con la maestà stessa dello sfondo.

È infine un triplice funerale, eseguito con ordine, con calma, con silenzio¹⁶.

Ed ecco i tre funerali. Il primo è il funerale di un vecchio militare:

Il primo è senza dubbio quello di un vecchio militare, perché sulla bara del carro funebre di terza classe sta ripiegata una bandiera, i cui vivi colori, rosso, bianco e verde, risaltano sul nero più che i colori smorti dei fiori delle corone.

Soldati in fila accompagnano il carro: sono giovani, dritti e seri, e paiono in marcia verso una battaglia; precedono i trombettieri, e le trombe risplendono come d'oro sul grigio della massa; non suonano, però, forse per non dare l'allarme a quelli che restano e sperano ancora di vincere la battaglia contro la morte: se ne vanno tutti silenziosi, certo pensando ciascuno ai casi suoi, contando i passi che li avvicinano all'ora della libertà: sono giovani, e la morte per loro non ha senso. E il vecchio soldato morto, in mezzo a loro, sotto i colori caldi della bandiera, aspetta forse lo squillo vivo delle trombe, per scuotersi dal suo sonno momentaneo ed entrare a suon di marcia nei campi dell'eternità¹⁷.

Il secondo funerale è, a giudicare dal mesto corteo che lo segue, quello di una popolana:

¹⁶ Ivi, p. 199.

¹⁷ Ivi, p. 200.

Era vecchia? Era giovane? Non si sa. Sole donne, e qualche ragazzo, seguono il modesto carro senza corone; sopra la bara un fascio di crisantemi bianchi e gialli, di quelli che crescono negli smossi orti di Roma, dà una tenue nota di colore al quadro grigio che pare si muova nella nebbia.

Le donne sono tutte popolane, alcune giovani, col bel profilo di Minerva mortificato sinceramente da un improvviso dolore. Quando il corteo sarà sciolto anch'esse, come i soldati del primo funerale, torneranno a ridere e a dir male parole; per adesso dimostrano sul viso tutto quell'impeto di solidarietà col dolore altrui che è la caratteristica più generosa delle donne del popolo di Roma. Le anziane e le vecchie sembrano più indifferenti; più pronte a raccogliere contro il loro cuore, come fanno coi lembi dei loro poveri scialletti, il pensiero della morte. Esse accompagnano la morte, ma si sentono anche accompagnate da lei; e non se ne sgomentano. Sono tutte donne stanche di lavorare, di lottare contro le lunghe interminabili avversità della vita: si vede dal modo come camminano, strascinando i piedi logori, dal modo come pregano, con quella rassegnazione che viene dall'abitudine a tutte le tristezze quotidiane. E forse invidiano la donna morta, che ha finito la sua giornata faticosa, e se ne va tranquilla finalmente, non coi passi delle sue rosicchiate calzature, ma come una signora in carrozza, tirata dai cavalli i cui pennacchi sembrano i meravigliosi fiori neri del giardino della morte¹⁸.

Ed ecco, infine, il terzo funerale: quello di un bambino:

Il crepuscolo intanto si è addensato ma anche rischiarato per uno splendore lontano che viene dall'orizzonte tutto acceso di rosso. Anche i fanali accanto agli alberi si accendono d'un tratto, come di volontà propria, e una luce fantastica dà colori violetti e gialli ai rami nudi, alle foglie secche e allo sfondo delle mura di là dal viale.

¹⁸ Ivi, p. 201.

In quest'atmosfera quasi di allucinazione si svolge il terzo funerale: e pare di vederlo in una scena di teatro o su una pagina illustrata a colori di un libro di fiabe.

È il funerale di un bambino.

Adesso non c'è da sbagliarsi; il piccolo carro è tutto bianco, con lievi decorazioni dorate: sembra un cofano nuziale, e i cavalli bianchi, i necrofori in livrea bianca, le bambine del corteo vestite di bianco, i bambini tutti coi mazzolini di fiori bianchi in mano, le corone di rose bianche, tutto dà un senso quasi di gioia come al passare di un corteo di nozze.

La morte stessa si rischiara e prende i veli di sposa per accoglierti nei suoi regni, o bambino.

E i compagni e le compagne di scuola, che guidati dalle Suore grigie sembrano piccoli allegri pulcini in fila dietro le chioccie che li portano a razzolare nel prato, pensano a tutt'altro che a piangere. Qualcuno succhia di nascosto una caramella, qualche altro dà a tradimento uno spintone al compagno. Le bambine osservano i particolari dei loro vestitini, pronte a ridere se una di loro ha sporgente un lembo del sottanino bianco o la scarpetta slacciata.

Sono un po' tutti anch'essi come i soldati che accompagnano il loro superiore ai bruni prati dove la stagione è sempre una, senza più mutamenti nè pericoli: finito il funerale torneranno ai loro giochi; e col passare degli anni il piccolo compagno morto avrà su tutti loro, che lo hanno veduto svanire nel crepuscolo come una bianca nuvola portata via dai bianchi cavalli del vento, il vantaggio di restare bambino, felice di non crescere e di non conoscere il terrore della vita e il terrore della morte¹⁹.

Come si vede facilmente, in questa pagina di meditazione, Roma è solo uno sfondo, che si intravede appena, e la cui voce confusa e magmatica si avverte da lontano; ma è solo uno sfondo.

¹⁹ Ivi, p. 202.

Bisogna poi aggiungere che il pensiero di chi legge questa pagina di Deledda non può non correre subito a quel sonetto di Giuseppe Gioachino Belli intitolato *Li Morti de Roma*, datato 23 gennaio 1833, dove pure è la descrizione dei diversi tipi di funerale che si svolgono nella città eterna. Ma la poesia del Belli scritta quasi un secolo prima di quella pagina deleddiana, è tutta una amara ed ironica presa d'atto delle scandalose differenze sociali che regnano e pesano (nella capitale del cristianesimo!), sulla vita di ciascuno di noi, dalla nascita fino alla morte. E il poeta romano sa che oltre a quelli descritti nei primi versi del sonetto, c'è infine un ultimo tipo di funerale: quello dei popolani, destinati alla fossa comune (“a la mucchia”):

Cuesti semo noantri, Crementina,
che ccottivati a ppesce de frittura,
scebbuttenu a la mucchia de matina²⁰.

Certo, anche in questo brano di Deledda le differenze tra i diversi funerali esistono, eccome, ma la meditazione della scrittrice va al di là delle differenze sociali, e si sofferma su un nodo esistenziale: sulla distanza abissale fra la vita e la morte; sul senso di liberazione e di sollievo da cui sono presi i vivi, che prendono parte a quel rito funebre, ma se ne sentono, subito dopo, lontani ed estranei. La morte sembra riguardare solo i morti, e i vivi sono, appena possibile, calamitati e come inghiottiti dalla vita.

Nella stessa dimensione di “lontananza” e di mistero appare la città di Roma nel breve racconto che dà il titolo a tutta la raccolta di prose: *Il cedro del Libano*:

In quel tempo la campagna, l'antica campagna romana, arrivava fino al nostro recinto. Pini e grandi platani si allineavano sul ciglione rotto

²⁰ Cfr. Giuseppe Gioachino BELLÌ, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. TEODONIO, Roma 1998, p. 398.

per gli scavi del nuovo quartiere, e le pecore si affacciavano fra le alte erbe e le canne che gemevano al vento come un organo naturale. La casa, ancora odorosa di vernice e di calce, sorgeva nuda in mezzo al prato scavato e pieno di pietre e di cocci: le voci risonavano nelle sue stanze come nei luoghi disabitati. Durante tutta la giornata permaneva uno stupore, una frescura di alba; e il rumore della città arrivava come quello del mare in lontananza. E quando si andava in questa città, i vetturini non volevano riaccompagnarci a casa, specialmente di notte, come si trattasse di arrivare in un luogo impervio e remoto. E in verità si sentivano cantare le civette e l'assiolo. Così si prese l'abitudine di stare in casa: si rividero sopra il nostro esilio le stelle dimenticate, la luna, il corso delle nuvole. Ci si ripiegò a guardare il colore della terra, delle erbe, delle pietre²¹.

Perché bisogna poi arrivare a questa conclusione, ragionando sull'importanza della città di Roma per la vita e l'opera di Grazia Deledda: che il fascino della grande città, della vita che vi si svolge e vi si consuma, non riuscì mai (e ce lo testimonia proprio l'attaccamento della scrittrice ai dati della natura; agli alberi, all'erba, ai fiori, agli uccelli, che mostra di conoscere molto bene e di saper distinguere con sicurezza) a strappare la radice più profonda nell'animo di Deledda, che era sì nella Sardegna; ma direi che era proprio nella terra, nella terra che, cristianamente, sapeva e sa parlare a tutti quelli che sanno intenderla.

Così, nel racconto *Morte della tortora*, Grazia Deledda fa un'osservazione con cui mi piace chiudere questo mio contributo: «mentre l'odore della terra bagnata le ricordava che esistono sempre, anche per i vecchi e per i poveri, i prati e i campi dove la primavera ritorna.²² »

²¹ G. DELEDDA, *Il cedro del Libano*, in *Novelle*, a cura di G. CERINA, Nuoro 1996, p. 159.

²² Ead., *Morte della tortora*, in *La casa del poeta* cit., p. 152.



Di Maria Adriana Gai, di tre ritratti di famiglia e d'altro

GABRIELLA CENTI

Maria Adriana Gai (Recanati, 8-3-1915; Roma, 29-10-2010), artista poco nota, è stata una fine disegnatrice, un'apprezzata ritrattista, ma soprattutto un'assidua frequentatrice e sperimentatrice delle tecniche dell'incisione, in particolare della xilografia. Dalla fine degli anni Cinquanta si è dedicata con passione anche allo studio degli *ex libris*, promuovendone la conoscenza e la divulgazione con una inesausta attività di organizzatrice di mostre nazionali e internazionali presso istituzioni pubbliche e private. Ne ha realizzati anche lei un consistente numero e spesso ha sottolineato che essendo nati con e per i libri, ne condividevano indissolubilmente il destino, ed erano amici preziosi dell'uomo di cultura di ogni tempo e di ogni paese¹.

¹ Sulla funzione degli *ex libris* si è soffermata anche in un'intervista filmata nel suo studio e registrata in DVD nell'ottobre del 2009 da Giovanni Daprà, v.: *Maria Adriana Gai biografia e non solo...*, a cura di Gian Carlo TORRE – GIOVANNI DAPRÀ, Milano 2009. Purtroppo nei dialoghi con lo storico dell'*ex libris*, sono presenti inesattezze cronologiche e lacune mnemoniche di cui l'artista, riguardando il filmato, si era resa conto. Beatrice Gaspari ha trascritto l'intervista che rimane comunque una preziosa testimonianza per le informazioni di prima mano, fornite a braccio, su aspetti non conosciuti della sua vita. La Gai aveva l'abitudine di consultare le carte e di porle accanto al suo tavolo da lavoro in relazione agli studi o alle esigenze del momento, per poi riporle in scaffalature. Nei ripiani, ad esempio, esistono raccoglitori dedicati ai documenti di famiglia, ai suoi maestri Sigmund Lipinsky e Attilio Giuliani, alla sua docenza nella cattedra di incisione presso la Scuola delle Arti Ornamentali del Comune di Roma in via san Giacomo, alle collaborazioni con l'Istituto Nazionale della Grafica. In una cassettera

A qualche anno dalla sua scomparsa, l'erede Beatrice Gaspari ha sentito l'esigenza di ordinare quanto è rimasto nella casa-studio di via Tuscolana, nei cui ambienti si sono accumulate col passare degli anni, oltre alle sue opere, le memorie e le prove artistiche di alcuni membri delle due famiglie d'origine: i Gai, romani, afferenti al ramo paterno, i Falca, livornesi, a quello materno. A quanto conservato in casa la Gai ha dato sempre il nome di «mio archivio» e ne è stata riservata custode. In vita non ne ha consentito la consultazione, ma lei vi ha attinto quasi quotidianamente per i suoi studi e spesso per rievocare intimamente i ricordi dei familiari. A tale fondo ci riferiremo d'ora in poi come archivio Gai-Gaspari, in sigla AGG, e va considerato che lo spoglio e l'ordinamento non sono ancora conclusi, di conseguenza non possono essere citate referenze precise; indicheremo i raccoglitori, le cartelle, o altri contenitori, in cui è stato raggruppato il materiale documentario in modo generico.

In questo scritto daremo alcune anticipazioni su aspetti poco noti della biografia dell'artista utilizzando in parte documenti dell'AGG

sono conservate alcune opere di Francesco Gai e di altri artisti dell'Ottocento, alcune stampe antiche, i suoi disegni, i ritratti, i nudi, alcuni piccoli dipinti, oli e tempere, i suoi taccuini di schizzi, una serie di stampe delle sue incisioni. In un'altra scaffalatura c'è l'insieme dei suoi *ex libris* spesso corredati dagli studi preparatori, raccolti in cartelle e scatole. In un armadio è conservata la collezione di *ex libris* di artisti italiani e stranieri, formata progressivamente con acquisti, doni e scambi reciproci tra i cultori della materia. In appositi contenitori ci sono anche i suoi strumenti di lavoro, i bulini, le punte secche, le pietre utilizzate per rinfrescarne il filo, raschietti e brunitoi, sgorbie, e tanti altri ferri modificati per usi particolari. Non è più presente il torchio calcografico, dismesso quando ha dovuto rinunciare a stampare da sola le lastre negli ultimi anni della sua vita; rimangono i rulli per inchiostrare le matrici xilografiche, parte delle quali sono conservate in scatole. Nella sua biblioteca ci sono opere sulla storia degli *ex libris*, sul disegno in generale, sull'anatomia, sull'architettura, l'archeologia e la storia dell'arte, con una sezione di cataloghi di mostre che ha sempre visitato assiduamente.

ed analizzando nel contempo tre ritratti femminili che hanno accompagnato la vita di Maria Adriana Gai come affettuose presenze in effigie, accarezzate con lo sguardo in salotto ogni giorno, mostrate *en passant* agli ospiti, senza fornire intenzionalmente troppe informazioni sulle persone raffigurate.

L'autore dei tre ritratti è il pittore accademico Francesco Gai², (Roma, 4-6-1935; 7-5-1917) dal cui secondogenito Silvio era nata Maria Adriana. Non sono stati realizzati per essere consegnati all'ufficialità, sono omaggi di affezione a familiari in occasione di particolari momenti della loro vita.

La tecnica che li accomuna è il pastello su carta, il *ductus* è spontaneo e veloce pur nella compiutezza delle fisionomie. Il loro supporto, di una grammatura poco più consistente di un foglio da disegno, mostra tracce di precedente utilizzo nel verso, sommarie linee a matita che evocano a volte studi di mani, braccia, gambe, a volte particolari architettonici.

Il Gai è stato un valente pittore, i cui soggetti potevano spaziare dai dipinti di ispirazione religiosa ai ritratti, dai paesaggi alle scene d'interno. La sua formazione presso l'Accademia di san Luca lo aveva reso edotto anche nelle altre due arti sorelle, la Scultura e l'Architettura e di questo si era avvalso per soddisfare le richieste delle illustri famiglie Field e Brancaccio, impegnate nell'ampliamento e nella decorazione della loro fastosa dimora gentilizia in via Merulana. Era divenuto il loro artista di famiglia e questo aveva consolidato la sua posizione artistica nella nuova Capitale del Regno, a partire dal nono decennio dell'Ottocento.

Esamineremo i ritratti in successione cronologica, ponendo l'attenzione alla storia delle persone raffigurate e alle implicazioni con la vita di Maria Adriana Gai.

² Gabriella CENTI, *Gai, Francesco, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998, pp.297-391, con bibliografia analitica.

Giuseppa Guendalina Costanza Baldassarri era nata a Recanati il 28 agosto 1849, da Francesco Baldassarri e Adelaide Podesti, sorella del celebratissimo pittore Francesco e del meno affermato ma talentuoso artista Vincenzo. Il Gai aveva conosciuto Francesco Podesti negli anni dell'alunnato presso l'Accademia di san Luca, alla quale aveva avuto accesso superando le prove di ammissione nel 1851 e frequentandone i corsi dall'anno successivo. Al 1855 risale il primo contatto documentato Podesti-Gai in occasione di un concorso accademico nel quale al giovane venne assegnato il secondo premio e Podesti appose la controfirma sulla fortunata prova, un disegno di nudo virile³. Ma nel 1863, a margine della decorazione della Sala dell'Immacolata Concezione in Vaticano che copri di gloria il suo maestro, si trova citato anche il nome dell'allievo tra gli aiuti di Annibale Angelini, decoratore prospettico e restauratore, impegnato anch'egli nella Sala, prevalentemente nella parete della *Proclamazione del dogma*. L'Angelini così lo definì «mio primo giovane sig. Gai Pittore». È probabile che Podesti avesse segnalato al quadraturista decoratore il suo allievo come aiuto per offrirgli l'occasione di operare nel vivo di un cantiere prestigioso ed arricchire la sua esperienza professionale⁴.

La carriera del Gai in seno all'Accademia procedette in emulazione del maestro e il 24 marzo 1871 venne coronata dalla nomina a cattedratico di merito nella classe di Pittura, già appartenuta a Tommaso Minardi. Nello stesso anno anche nella sua vita privata

³ G. CENTI, *Palazzo Brancaccio. Inizio di una ricognizione: i materiali dell'Archivio Capitolino e dello studio Gai*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 18 giugno – 26 settembre 1982), Roma 1982, p. 21.

⁴ *La sala dell'Immacolata Concezione di Francesco Podesti. Storia della committenza e di un restauro*, a cura di Micol FORTI, Città del Vaticano 2010, p. 214.

si verificò un evento fondamentale poiché si sposò con Guendalina Baldassarri e il matrimonio fu celebrato a Recanati nella Cappella privata dei conti Politi⁵. Il 28 dicembre vide la luce a Roma il loro primogenito Guido (scomparso a Pisa il 17 giugno 1939) e l'unione fu allietata anche da Silvio (Roma, 5 agosto 1873, Livorno 2 novembre 1967), Laura (Marlia, 10 dicembre 1878, Pisa, 27 marzo 1976) e Mario (Roma 19 giugno 1884, 11 gennaio 1984).

L'esame del ritratto (fig. 1) pone degli interrogativi ai quali non è facile rispondere. Iniziamo dalla prima citazione bibliografica dell'opera⁶. Il volume in cui fu riprodotto per la prima volta, fu pubblicato per desiderio di Mario Gai che, con tutta probabilità, fu anche l'estensore del breve saggio introduttivo, firmato *I figli*⁷. Nello scritto inoltre, si accennava singolarmente al fatto che Francesco Gai non avesse ritenuto necessario conservare alcuna documentazione sulle sue opere. Per mia fortuna quest'affermazione si dimostrò inesatta. Infatti, dopo la scomparsa dell'architetto Mario, suo figlio Franco, contrammiraglio e fine studioso e collaboratore dell'Ufficio Storico della Marina Militare, ritrovò una scatola piena di documenti che con grande disponibilità mi consentì di consultare per perfezionare gli studi su Francesco Gai⁸.

⁵ AGG, fotocopia dell'albero genealogico della famiglia Gai, compilato da Francesco Oreste (Franco) Gai (Roma, 4 aprile 1924 – 16 ottobre 2013), cugino di Maria Adriana, figlio di Mario ultimogenito del pittore, ricostruito nel 2008 utilizzando documenti di sua proprietà. Mario Gai di professione architetto, utilizzò dopo la morte del padre, dapprima come studio ed in tarda età come abitazione, alcuni ambienti di un villino all'interno del giardino di palazzo Brancaccio, già *atelier* del padre. La stessa abitazione venne condivisa per alcuni anni con la nipote Maria Adriana.

⁶ *Francesco Gai artista romano 1835-1917*, prefazione di CECCARIUS, Roma 1963, p. 11, tav. IV

⁷ *Ibid.*, pp. 11-18.

⁸ *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale in Palazzo Brancaccio*, a cura di Paola D'AMORE, Livorno 1997, pp. 25-26, 24-161.



1. Francesco GAI, ritratto di Guendalina Baldassarri in Gai, 1908 (?), pastello su carta. Roma, AGG.

Maria Adriana Gai mi aveva confidato, anni or sono, che a scegliere Ceccarius, il noto giornalista Giuseppe Ceccarelli, quale prefatore del volume era stato proprio lo zio Mario che nutriva per lui grande stima. In ringraziamento l'aveva anche consigliata di dedicargli un *ex libris* da offrirgli in dono. Maria Adriana lo realizzò nel 1964 e vi raffigurò, al di sopra dello pseudonimo del giornalista scritto in lettere capitali, il portale d'accesso di palazzo Zuccari, dimora dell'esimio Federico, in via Gregoriana. Il soggetto sem-

bra alludere non solo alla passione del Ceccarelli per la storia, i monumenti e la cultura di Roma citando un preclaro esempio di architettura, ma anche istituire un sottile rimando all'Accademia di san Luca, di cui Federico Zuccari fu il primo Principe, e Francesco Gai Presidente nel 1913 (fig. 5).

Torniamo al ritratto di Guendalina dall'espressione assorta, in posizione quasi frontale ed esaminiamo l'iscrizione apposta in basso a sinistra, che così recita: «Francesco Gai il 4 giugno 1908 73° anniversario / offriva all'amata compagna della sua vita». La grafia non sembra corrispondere a quella dell'autore e la data riportata è quella del compleanno di Francesco; inoltre l'uso della terza persona del verbo, declinato all'imperfetto, non sembra corrispondere a un donativo con dedica diretta.

Alla figura di Guendalina possiamo collegare una foto che la mostra in compagnia della figlia Laura e della nipotina di circa tre anni Maria Adriana, nel giardino di palazzo Brancaccio (fig.2). Nel verso del positivo fotografico un'iscrizione manoscritta della Gai ne riferisce la datazione al 1918, cui si aggiunge la dedica in dono a Beatrice Gaspari del 21 aprile 2007. Il volto di Guendalina appare meno fiorente rispetto al pastello, più vicino nell'aspetto ad un altro suo ritratto del 1915, dipinto ad olio su tela dal consorte⁹.

Per quanto riguarda lo stato di conservazione del pastello, dobbiamo dire che non è dei migliori; il supporto ligneo sul quale era stato poggiato è stato attaccato dai tarli ed è stato necessario rimuoverlo. L'operazione ha causato delle lacerazioni ai quattro angoli del foglio che risulta anche ombrato dal probabile uso di un fissativo spruzzato per scongiurare la perdita del colore. Un'ultima cosa da evidenziare: le misure, mm. 448 x 335, risultano non coincidenti con quelle riportate nella pubblicazione del 1963, alla tav. IV, ma senza alcun dubbio siamo in presenza della stessa opera e di una errata misurazione effettuata in precedenza.

⁹ *Francesco Gai...* cit., Roma 1963, tav. V



2. Positivo fotografico raffigurante Guendalina Baldassarri Gai, sua figlia Laura, sua nipote Maria Adriana nel giardino di palazzo Brancaccio, Roma 1918 ca. Roma, AGG.

RITRATTO DI FRANCESCA FALCA

Francesca ebbe i natali a Livorno nel 1873 il giorno di Ognisanti ed in ricordo della festività le fu posto come secondo nome Santa¹⁰ (fig. 3). I genitori, Giacomo Bernardo Falca e la madre Maria De Ambrosis, detta Marietta, erano di stretta osservanza cattolica. Risiedevano a Montenero in via Byron, dove precedentemente la famiglia Falca, alla fine del Settecento, aveva costruito una villa demolendo due preesistenze¹¹. Erano dei benefattori della comunità ed era stato loro concesso il privilegio di tumulare i familiari all'interno della Cappella del Camposanto di Montenero. Alcune iscrizioni funerarie ivi conservate ci permettono di fare un po' di luce sulle loro origini, in particolare si evidenzia quella che ricorda il padre di Francesca:

D O M/ QUI A QUESTO GELIDO MARMO/ DOVE RIPO-
SANO IN BENEDETTA MEMORIA/ LE CENERI DI GIACO-
MO BERNARDO FALCA/ NATO IN ALASSIO L'ANNO 1830/
DEFUNTO NEL 1880 IN LIVORNO/ UOMO ESPERTO NEI
COMMERCII/ CUI SORRISSE FORTUNA IN LONTANI PAESI/
CRISTIANO D'ANTICA FEDE/ RAPITO CRUDELMENTE
ALL'AMORE DELLA FAMIGLIA/ DA MORBO MICIDIALE/
CUI L'IMPAREGGIABILE AFFLITTA CONSORTE/ CONDUR-
RA I PICCOLI FIGLI/ AD ISPIRARSI NELLA VIRTU DEL PA-
DRE.

Anche i predecessori di Giacomo Bernardo provenivano da Alassio Ligure ed avevano avviato una fiorente attività commercia-

¹⁰ AGG, Certificato di nascita rilasciato il 3-7-1935 dall'ufficiale di stato civile del comune di Livorno, inserito in un raccoglitore sulla cui costa è indicato genericamente *Documentazione dal 1905 al 1950*.

¹¹ https://wikipedia.org/wiki/Ville_di_Livorno, consultato il 2-8-2023



3. Francesco GAI, ritratto di Francesca Falca in Gai, 1905, pastello su carta. Roma, AGG.

le per mare e per terra; ne dà testimonianza una fonte manoscritta singolare, ovvero un registro di contabilità (non integro, in cui sono annotate le spese sostenute a bordo del Brigantino Il Tartaro, relative ad imbarchi fatti dal 1834 al 1838. All'interno sono stati inseriti anche due fogli intestati *Giornale di Contabilità / Brig. Gio. Zatum* 1865, che potrebbero far pensare all'utilizzo di un secondo brigantino in anni più vicini all'attività del padre di Francesca (AGG). Dalle annotazioni sulle località di attracco della prima imbarcazio-

ne si evince che il porto di partenza era Livorno e le mete raggiunte nel Mediterraneo erano: Marsiglia, Alessandria d'Egitto, Beirut, Cipro, Lattakia, Tripoli, Alessandretta, Tarsus, Haifa. Non sappiamo quali merci fossero oggetto di mercato e ad esse non è possibile risalire nemmeno esaminando un raccoglitore di marocchino, una sorta di portolano, con 24 scomparti desolatamente vuoti, 12 destinati a conservare annotazioni o permessi mensili, 14 riferiti alle destinazioni: Firenze, Londra, Parigi, Marsiglia, Lione, Genova, Vienna, Trieste, Milano, Venezia, Roma, Ancona, Napoli, Augusta. Percorsi erratici sui quali, al momento, non si può aggiungere altro.¹²

Di Marietta, la madre di Francesca, sappiamo poco; dobbiamo ancora una volta ricorrere ad un'iscrizione funeraria su marmo scuro, rintracciata fortunatamente da Beatrice Gaspari, seminasosta da un armadio, nella sacrestia della Cappella del Camposanto:

ALLA DILETTA MADRE/ MARIETTA DE AMBRO-
SIS/ VEDOVA FALCA/ STEFANO LORENZO FRANCESCA
CREZINA/¹³ CON MOLTE LACRIME/ Q M P / PORTOFINO
1835 – MONTENERO 1903/ REQUIEM

E questo ci fa conoscere la sua provenienza ligure, ma Portofino non Alassio, le date di nascita e di morte e i nomi dei quattro figli, tra i quali la nostra Francesca¹⁴.

¹² Le altre iscrizioni funerarie all'interno della Cappella rivelano i dati anagrafici di altri tre membri della famiglia: Stefano del fu Antonio e della fu Armelinda Cambisso, Alassio 7-10-1796, Montenero 5-6-1884; Gio (*sic*) Battista, Alassio 10-3-1805, Montenero 19-9-1892; G. Antonio, del fu Stefano e della fu Francesca Buggiano, nato ad Alassio il 7-6-1828, sepolto a Montenero il 4-2-1905.

¹³ Diminutivo di Lucrezia

¹⁴ Esistono tra le foto di famiglia, due immagini, in origine rettangolari, ma tagliate per essere inserite a misura in due cornici ovali, nel cui verso

Tornando alle vicende della sua vita, sappiamo da una comunicazione orale riportata nel DVD per il quale si rimanda alla n.1, che si era diplomata maestra e come tutte le giovani di buona famiglia era stata educata al disegno e al ricamo. Particolarmente importante fu la sua formazione religiosa che la portò a divenire una convinta e praticante terziaria francescana. L'incontro con Silvio Gai, secondogenito del pittore Francesco, avvenne a Livorno dove l'intraprendente giovane lavorava come capo reparto nei cantieri navali della famiglia Orlando¹⁵, attendendo alla trasformazione dei macchinari azionati a vapore in impianti mossi dall'energia elettrica¹⁶. Del suo successo nel lavoro si giovò anche Francesco Gai incaricato di progettare, decorare e concepire gli arredi della cappella degli Orlando nel cimitero della Misericordia di Livorno, inaugurata il 14-10-1906 alla presenza del committente Giuseppe Orlando, del pittore e delle autorità municipali¹⁷.

Silvio conobbe Francesca Falca in casa di amici livornesi e ben presto maturò la decisione di chiederla in moglie; il loro matrimo-

Maria Adriana Gai ha annotato: nella prima «Marietta De Ambrosis di Lorenzo (capitano di lungo corso) e Lucrezia in Falca 1835-1903», fotografo Bettini di Livorno; nella seconda: «Giacomo Falca di Stefano 1831- 1880»; la data 1831 è da correggersi in 1830.

¹⁵ Sulla famiglia degli imprenditori: L'ITALICO. *Luigi Orlando e i suoi fratelli per la patria e per l'Industria Italiana. Note e documenti raccolti e pubblicati per voto del Municipio Livornese e a cura della Famiglia*, Roma 1898.

¹⁶ ACG, esiste una raccolta di 15 cartelle sull'attività professionale di Silvio Gai, soprattutto relativa ai suoi studi non solo nel campo dell'elettricità, ma anche in quello dello sfruttamento e dello stoccaggio del petrolio e del metano. Sei delle sue 15 pubblicazioni sull'argomento sono conservate in archivio e per l'elenco competo si rimanda al sito: <https://OPAC.sbn.it> alla voce Gai, Silvio, consultata il 26-9-2023. Per quanto attiene invece alla sua carriera politica v. <https://storia.camera.it/deputato/silvio-gai#nav> e <https://notes9.sen.it/web/senregno.nfs/876...> consultati l'11-2-2021.

¹⁷ *Il Telegrafo*, Livorno, lunedì 15-10-1906

nio fu celebrato il 25 aprile del 1905. Per onorare affettuosamente l'evento l'artista romano dedicò al figlio il ritratto della giovane nuora firmandolo in basso a destra «F. Gai /a suo figlio/ Silvio /26 Aprile 1905». L'unione fu allietata da tre figli, Clara (Livorno 10-3-1906, 16-11-1985), Giulio (Livorno, 25-5-1908, 31-12-1974) e Maria Adriana.

La vita di Francesca Falca fu dedicata alle cure della famiglia e ad assecondare i progetti del marito, seguendolo negli spostamenti che erano imposti dalla sua attività imprenditoriale e dalle sue ambizioni politiche. Fu sempre discretissima e modesta; il suo legame con Livorno fu sempre vivo, vi mantenne sempre una casa, oltre a varie proprietà immobiliari, e nel dopoguerra vi si trasferì con il marito Silvio. Si spense a Livorno il 12-2-1962 e come tutti i Falca fu tumulata nella cappella del camposanto di Montenero, dove volle essere così ricordata:

FRANCESCA GAI/ NATA FALCA/ TERZIARIA FRANCE-
SCANA/ IL SIGNORE HA DATO/ IL SIGNORE HA TOLTO/
SIA BENEDETTO IL NOME DEL SIGNORE

Il pastello non è mai stato pubblicato, è rimasto sempre nella ristretta cerchia familiare; il ritratto la mostra con un'espressione assorta, di tre quarti, in abito chiaro, arricchito da trine allo scollo. Le condizioni di conservazione del foglio sono buone, nel verso si notano cenni di quadrature architettoniche a grafite e le sue misure sono mm. 597 x 460.

Ritratto di Maria Adriana Gai

Francesco Gai ritrasse la nipote all'età di un anno e mezzo, così ci dice l'iscrizione a grafite sul margine inferiore del foglio, a sinistra: «Maria Gai di 18 mesi settembre 1916», poco più a destra segue la firma, «Francesco Gai» (fig. 4).



4. Francesco GAI, ritratto di Maria Adriana Gai, 1916, pastello su carta. Roma, AGG.

Silvio Gai aveva trasferito nella cittadina marchigiana la sua attività imprenditoriale dopo aver lasciato i cantieri Orlando, per fondare la Società Marchigiana di Elettricità impegnata nella elettrificazione della regione. A Recanati si compì la sua istruzione primaria e a Livorno ebbe inizio la sua prima educazione artistica ad opera di un parente acquisito, zio Cecco, ovvero il pittore e insegnante livornese Francesco Lancella, sposo di Lucrezia Falca, zia materna. A lui si devono i primi rudimenti di disegno geometrico, base per lo studio e la costruzione delle forme. Di più, all'età di cir-

ca dieci anni, nel suo studio vide per la prima volta gli strumenti per l'incisione e venne avvertita che toccarli poteva essere pericoloso perché avevano delle punte affilate.

Maturava nel frattempo l'ascesa politica di Silvio Gai nell'*entourage* di Benito Mussolini e si rese necessario un nuovo trasferimento, questa volta a Roma. Nel 1927 la famiglia prese alloggio in via Bertoloni, in una casa di recente costruzione nel nuovissimo quartiere dei Parioli. La sua istruzione scolastica proseguì in modo discontinuo ma la sua passione per il disegno si radicò a tal punto che era sempre provvista di carta e matita in ogni luogo andasse e fino agli ultimi giorni della sua vita mise in pratica il detto pliniano *nulla dies sine linea*. Falliti i tentativi di frequentare una scuola di disegno che la soddisfacesse, si esercitò da sola, avendo come esempio i disegni e le opere del nonno, rimanendo al di fuori dell'ambiente artistico romano. La conoscenza della giovane Lea Belli, dilettante di pittura, si rivelò provvidenziale. Iniziò a frequentare la sua famiglia dove trovò incoraggiamento ed aiuto soprattutto dal padre Adriano Belli, avvocato di grido ma soprattutto fine musicologo, nonché amante delle arti in senso lato. Veniva invitata a visitare mostre, musei, ad assistere a concerti e ad ampliare le sue conoscenze culturali¹⁸.

Lea la introdusse nel 1934 nello studio del pittore polacco Sigmund Lipinsky, in via Margutta 33, dove si tenevano lezioni di disegno, pittura, esercitazioni dal vero con pose di modelli maschili e femminili. L'artista divenne il suo stimatissimo maestro ed essendo anche un valente incisore, ebbe modo di rendersi conto

¹⁸ Adriano Belli (Roma, 29-8-1877, 29-1-1963) è stato il fondatore del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto nel 1947, ancora oggi in attività. Sulla figura del mecenate esiste una vasta letteratura specialistica, per la quale si rimanda a: https://it.m.wikipedia.org/wiki/Adriano_Belli, consultato il 30-10-2024. Nell'AGG in un raccoglitore è conservato materiale miscelaneo riferito alle stagioni artistiche del teatro, ed una cartella raccoglie disegni di Lea Belli relativi ai rapporti Belli-Sigmund Lipinsky.

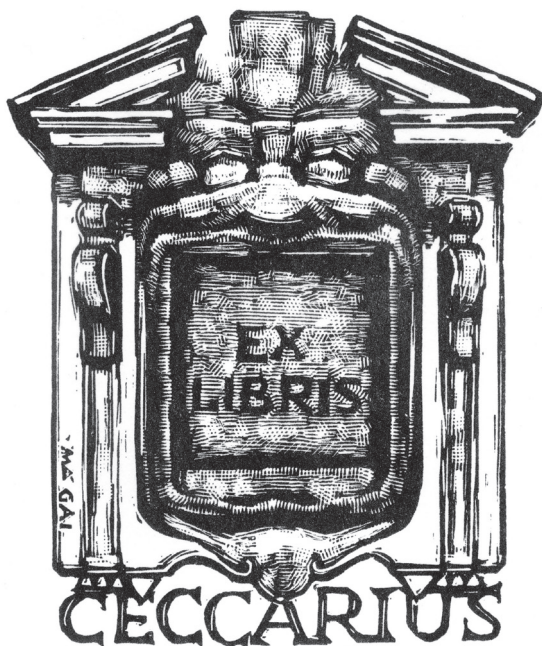
dell'attitudine della giovane verso questa espressione artistica. Le dette la possibilità di conoscere il maestro Attilio Giuliani, grande xilografo, che divenne a sua volta il suo insegnante e la sua guida¹⁹.

Lea Belli non coltivava l'incisione ma condivideva con Maria Adriana l'interesse per la pittura. Il loro comune esordio come artiste fu in una mostra collettiva organizzata nella galleria I Buchetti, di Remigio Strinati, in via in Arcione 98. Il critico e storico dell'arte, giornalista, nonno dello studioso Claudio Strinati²⁰, nella presentazione delle 15 opere della nostra²¹, ne sottolineava il carattere costruttivo del colore, il suo linguaggio già molto personale, il tocco di spavalderia controllata delle pennellate. Ma auspicava anche che ci potesse essere a breve un'altra occasione per mostrare tutte le sue potenzialità.

¹⁹ Egisto BRAGAGLIA – Maria Adriana GAI, *Sigmund Lipinsky ex libris*, Latina 1992, pp. 17-21; AGG, raccoglitore con materiale eterogeneo a stampa e manoscritto relativo alla frequentazione della scuola dell'artista polacco ed ai suoi rapporti personali con i membri della sua famiglia. M. A. GAI, *Attilio Giuliani, maestro di Xilografia*, Roma, 2003; AGG, raccoglitore con materiale a stampa e manoscritto, corrispondenza ed altro, relativo ai rapporti Gai- Attilio Giuliani.

²⁰ La figura di Remigio è affettuosamente descritta da Claudio Strinati che sottolinea la consuetudine del nonno di condurlo a passeggio raccontando, ma senza offrire insegnamenti, di monumenti, di opere d'arte, di artisti. Cfr.: *Corriere della Sera*, 6 agosto 2022, p. 22.

²¹ AGG, Pieghevole con funzione di catalogo-invito per le personali di Lea Belli e Maria Gai visibili dal 8 al 21 maggio 1943; quest'ultima espose: *Giuseppina, Vecchia, Nudo, Pastello, Pastello, Xilografie, Disegno, Disegno, Schizzi, Schizzi, Bozzetto, Interno di S. Nicolino, Interno di Chiesa, Soffitta*; contratto di affitto dei locali della galleria per uso di esposizione, dal 1° maggio al 15 maggio 1943, stipulato con Remigio Strinati, firmato da Maria Gai (le date di affitto e di esposizione non coincidono, ma non siamo in grado di precisarne il motivo); ritaglio di giornale non identificato con recensione della mostra, che non cita la Gai ma solo la Belli, lodando la sua *Madonna Addolorata* e ricordando che nel 1940 aveva vinto il concorso bandito dalla stessa galleria per un dipinto con una *Madonna da mettere in capo al letto*.



5. Maria Adriana GAI, *ex libris* CECCARIUS, stampa tipografica da xilografia, 1964. Roma, AGG

Questa prima esposizione fu l'avvio di una carriera in cui però ben presto si manifestò minore interesse per la pratica della pittura a vantaggio dell'accresciuta passione per il disegno e l'incisione. Gli eventi bellici e la caduta del Fascismo ebbero gravi ripercussioni nella vita di tutta la famiglia Gai, ma non è questa la sede per esaminare quanto cambiò l'esistenza della nostra artista. In questo scritto ci fermeremo qui, solo al suo esordio romano e per tutto ciò che accadde nella sua lunga e operosa esistenza rimandiamo alla biografia analitica in preparazione.

Un ultimo accenno al ritratto, inedito, che presenta Maria Adriana da piccola con la palla in mano, sorridente, sguardo vivace, di

tre quarti. Il foglio ha una colorazione nocciola chiaro e i bordi sono stati evidenziati con un margine più scuro. Nel verso si notano segni di matita al tratto, sbiaditi, che accennano due gambe incrociate, una mano destra in posizione frontale, una mano sinistra. Le condizioni di conservazione sono buone e le misure sono mm. 550 x 423.

Le grandi torri medievali romane dei Conti e delle Milizie attraverso i secoli

GIUSEPPE CIAMPAGLIA

Un interessante passatempo, facilmente praticabile nella Città Eterna, è costituito dalla ricerca delle antiche immagini pittoriche, grafiche e fotografiche di uno dei suoi monumenti o luoghi storici che abbiamo potuto osservare durante una bella passeggiata romana, e dal confronto del suo aspetto odierno con quelli posseduti durante i secoli.

Non richiede approfondite conoscenze di storia dell'arte, ma un'attenta osservazione del soggetto esaminato, seguita oppure preceduta dalla ricerca e lo studio sui libri e oggi pure on line, delle notizie e rappresentazioni storiche che gli sono state dedicate.

Questo svago permette d'ottenere buoni risultati e viene praticato da un numero crescente di romani e forestieri, anche quando non si possiede il tempo necessario per lo studio a tavolino e si deve ricorrere alle spiegazioni di una guida, poiché negli ultimi cinque o seicento anni sono state prodotte moltissime immagini di Roma, da una fitta schiera di pittori, incisori e fotografi, che si possono ritrovare nella stessa Urbe e in altre località italiane e straniere.

La maggior parte di queste opere era stata acquistata dai visitatori del Gran Tour nelle botteghe e nelle strade della Città eterna e portata nelle loro nazioni e città di provenienza, e parecchie altre sono state diffuse in Italia e all'estero dagli antiquari, che a Roma sono sempre stati attivi e hanno venduto intere collezioni.

Molte di queste immagini sono state elaborate dagli artisti stranieri che erano venuti a Roma per studiare e lavorare per i Papi e i principi romani, e l'avevano visitata disegnando numerosi schizzi dei suoi monumenti, che gli sarebbero serviti per riprodurli nei loro quadri e negli affreschi e ricavarne delle stampe, che oggi si possono ammirare nei loro paesi di provenienza, o negli altri luoghi dov'erano andati a svolgere le loro attività professionali e, in particolare, questo metodo fu largamente usato dai pittori fiamminghi del Cinquecento e del Seicento, i quali disegnarono viste e paesaggi.

Uno dei più importanti fu l'olandese Maarten Van Heemskerck (1498-1574), il quale si era trasferito nella Città Eterna nel 1532 e nei quattro anni successivi disegnò una lunga serie d'immagini dell'Urbe¹ che, in quel periodo, stava cambiando il suo aspetto medievale in quello rinascimentale, demolendo gli edifici antichi, diventati fatiscenti, e costruendo quelli che dovevano sostituirli, come stava già avvenendo per la basilica di San Pietro.

Anche i ruderi delle torri rimaste in piedi nella Roma del Seicento diventarono il soggetto di un gran numero di opere grafiche elaborate da un altro celebre pittore olandese: Willem van Nieu-landt il giovane (1584 -1635), il quale era venuto a Roma nel 1602 per studiare sotto la guida del maestro Paul Bril (Anversa 1554 - Roma 1626), un suo concittadino che abitava in via Paolina.

Le immagini dell'Urbe prodotte da tutti questi artisti ci permettono di fare un viaggio attraverso i secoli, restando seduti su una sedia, simile a quella descritta dall'inglese Herbert George Wells nel suo romanzo di fantascienza *La macchina del tempo*.

Gli interessanti risultati offerti da questo passatempo si possono riscontrare facendo una comoda passeggiata lungo via dei Fori Imperiali, la quale permette di osservare le due grandi torri medievali dei Conti e delle Milizie, che sono le più importanti tra quelle

¹ Molti dei suoi disegni sono stati raccolti nel suo *Die römischen skizzenbücher* conservato nel Königlichem Kupferstichkabinett di Berlino.

ancora presenti a Roma delle oltre novecento costruite tra la fine dell'impero e l'età di mezzo.

Questo impressionante numero di torri, che conferiva all'Urbe medievale un aspetto assai diverso dall'antico, è stato precisato da Ferdinando Gregorovius nella sua *Storia di Roma nel Medioevo*, sommando le torri militari della cerchia di Aureliano alle medievali costruite sugli archi e i mausolei, come quelli di Adriano e Cecilia Metella, e in moltissimi altri luoghi.

Le famiglie romane più potenti di quell'epoca erano sempre in lotta tra loro e costruirono moltissime torri baronali o gentilizie per difendere i ruderi e gli edifici nei quali si erano arroccati, ed anche le autorità ecclesiastiche fecero innalzare quelle che servivano a proteggere le chiese e i conventi più isolati, come quello dei Santi Quattro Coronati.

I materiali adoperati erano sempre quelli antichi poiché gli edifici romani preesistenti venivano demoliti per ricavarne le grappe di bronzo, i mattoni in cotto e i blocchi di tufo che, dopo essere stati ripuliti dalle incrostazioni, venivano riutilizzati per le muraure medievali, adoperando la malta formata dalla calce, prodotta attraverso la cottura dei marmi antichi, impastata con l'acqua e la pozzolana, cavata nei dintorni di Roma.

Nei secoli successivi, molte torri baronali furono abbattute per ordine dei Papi o delle autorità comunali, per limitare i soprusi delle famiglie nobiliari e salvare i monumenti antichi, come fu fatto per quelle costruite sull'arco di Tito, dipinte pure dall'inglese William Turner (1775-1851), e di Settimio Severo.

Altre grandi torri furono demolite in tempi più recenti, e sostituite da nuovi edifici diventati anch'essi storici, come quella di Paolo III, situata sulle pendici settentrionali del Campidoglio, che fu abbattuta verso la fine dell'Ottocento per fare posto al nuovo monumento dedicato a Vittorio Emanuele II, primo Re dell'Italia unita.

Parecchie altre furono invece capitozzate e nei muri perimetrali che erano stati conservati furono aperte le porte e le finestre che le trasformarono in case e botteghe.



1. Jean Antoine Constantin D'AIX (1756-1844), *Veduta della torre di Paolo III Farnese sul Campidoglio*, olio su tela. Roma, Galleria d'arte Paolo Antonacci.

Si possono, perciò, cercare e individuare tra le altre costruzioni che gli furono addossate, formando un valido motivo per altre belle passeggiate.

Le due grandi torri medievali dei Conti e delle Milizie non sono molto distanti tra loro, poiché la prima è situata alle falde meri-

dionali dell'Esquilino, vicino a largo Corrado Ricci e l'altra sulle propaggini un poco più elevate del Quirinale e si possono perciò osservare da via dei Fori Imperiali.

Il loro poderoso aspetto porta facilmente a credere che la loro forma attuale sia molto diversa dall'antica, e la ricerca e lo studio delle opere letterarie e artistiche che gli sono state dedicate potrebbero descrivere com'erano state fabbricate durante il medio evo.

Adottando questo metodo, un Romanista dovrebbe già sapere che negli anni Trenta dello scorso secolo, la sodale Emma Amadei², unica donna entrata a far parte del Gruppo nel periodo che precedette la Seconda Guerra mondiale, scrisse un lungo saggio intitolato *Le Torri di Roma*, in cui descrive le più importanti ed elenca molte di quelle scomparse.

L'argomento fu poi da lei ripreso dieci anni dopo, nel suo secondo libro: *Roma Turrata*³, che presenta molte immagini delle due torri esaminate, le quali ci permettono di vedere le trasformazioni più importanti alle quali furono sottoposte.

La Torre dei Conti fu costruita poco prima della fine del XII secolo dalla casata dei Conti, formata da diversi rami, contraddistinti dai nomi delle cittadine del Lazio centro-meridionale dove si erano insediati, come Segni e Anagni.

La sua costruzione fu iniziata e completata dai Conti di Segni, di cui faceva parte Lotario, diventato Papa con il nome Innocenzo III, che regnò dal 1198 al 1216, ma non era una torre gentilizia, poiché era stata costruita con i soldi della Chiesa, per controllare la strada papale che collegava il Laterano a San Pietro, come fu confermato dalle monete con l'effigie dello stesso Papa, trovate nelle sue fondamenta.

Faceva quindi parte dei beni della Chiesa, e passò poi a quelli del Comune, per cui fu sempre salvaguardata dalle distruzioni volontarie, ma non da quelle del tempo.

² Emma AMADEI, *Le torri di Roma*, Roma 1932.

³ Ead., *Roma turrata*, Roma 1943.



2. L'odierna Torre dei Conti, fotografia.

Questa poderosa torre militare fu completata dall'architetto Marchionne di Arezzo, fatto confermato pure dal Vasari, sotto l'autorità papale esercitata da Riccardo dei Conti di Segni, fratello d'Innocenzo III, adoperando come fondamenta un'edera del Tempio della Pace, ritrovata negli scavi eseguiti durante i restauri del 1933.

Fu completata all'inizio del XIII secolo e Riccardo, che aveva continuato a esercitarne la signoria, fu estromesso nel 1203 e la stessa torre passò sotto il controllo del popolo romano, ma fu poi restituita ai Conti di Segni nel 1205 e nei secoli che seguirono fu sottoposta ad altri eventi, come i terremoti, troppo lunghi da elencare.

È formata da una massiccia mole di forma quadrangolare, con

tre delle sue facciate rivestite di mattoni in cotto e sostenute da robusti contrafforti, che oggi arrivano fino a pochi metri dalla sua terrazza; mentre la quarta facciata rivolta verso via dei Fori imperiali è sostanzialmente priva di questo tipo di rinforzi e formata da una parete liscia e intonacata, che fu realizzata nei restauri del 1933, guidati dall'ispettore comunale Antonio Muñoz, studioso di Roma e illustre Romanista.

La sua altezza odierna arriva a quasi 30 metri, come un palazzo di 10 piani, e i suoi quattro lati, consolidati da robuste scarpe formate da pezzi di selciato e marmo antichi, sono larghi una ventina di metri, e le sue grandi dimensioni fanno credere che sia stata molto più alta durante il medioevo.

Anche il primo piano della vicina Torre delle Milizie fu costruito da un Papa che apparteneva per via materna ai Conti di Segni, ma si chiamava Ugolino di Anagni (1170 - 1241), essendo nato nello stesso luogo. Era imparentato con Innocenzo III, che lo aveva fatto cardinale, e salì al soglio di Pietro dopo Onorio III, diventando papa Gregorio IX. Fu costruita su una zona del Quirinale che era sempre stata sede di caserme e forti militari sia in epoca romana, sia in quella bizantina, e fu perciò chiamata Torre delle Milizie.

In seguito, fu sopraelevata con altre due torri, costruite una sull'altra, ma mentre la prima è ancora quasi intatta, dell'altra sono sopravvissuti pochi ruderi.

La sua altezza complessiva era perciò aumentata, raggiungendo 60 metri, che, sommati a quelli della collina sulla quale era stata edificata, la facevano svettare su tutte le altre, nel cielo limpido di Roma.

Anche la configurazione originale della Torre dei Conti era diversa dall'odierna, perché formata da tre torri sovrapposte, com'è testimoniato da un'altra opera grafica, eseguita tre secoli dopo il suo completamento dal pittore fiammingo Gillis van Valckenborch il vecchio (Anversa 1570 - Francoforte sul Meno 1622), il quale



3. La suggestiva immagine della Torre delle Milizie ripresa dal Campidoglio, fotografia.

faceva parte di una famiglia di artisti, ed era venuto a Roma con il fratello Frederik, in una data imprecisata compresa tra il 1590 e il 1592.

Nel suo disegno si può vedere facilmente che il secondo piano della Torre dei Conti era formato da un'altra torre, costruita su quella inferiore e rinforzata dallo stesso tipo di contrafforti, e sulla terrazza di quest'ultima erano ancora presenti i ruderi di un terzo piano, la cui vera forma non è nota.

Le parti più elevate dei contrafforti che rinforzavano le due torri sovrapposte del primo e del secondo piano, mentre è probabile che il terzo non le aveva, erano collegate da robuste arcate le quali



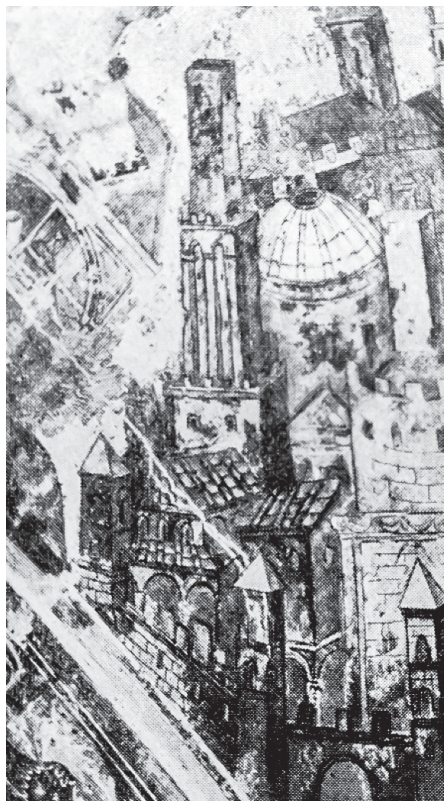
4. Gillis VAN VALCKENBORCH, La Torre dei Conti, in primo piano, e quella delle Milizie, 1590-92, disegno in E. AMADEI, *Roma Turrata*, cit. tav. II.

sostenevano le rispettive terrazze, che erano più larghe di com'è attualmente quella del primo piano; e questa maggiore ampiezza era importante, poiché forniva spazio ai difensori e alle grosse quantità di dardi, sassi e olio bollente che lanciavano sul nemico sottostante.

La presenza del terzo piano privo di contrafforti della Torre delle Milizie è, invece, confermata dalla rappresentazione dell'intero manufatto che si può osservare in un affresco di Cimabue (Firenze 1240 - Pisa 1302), dipinto nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

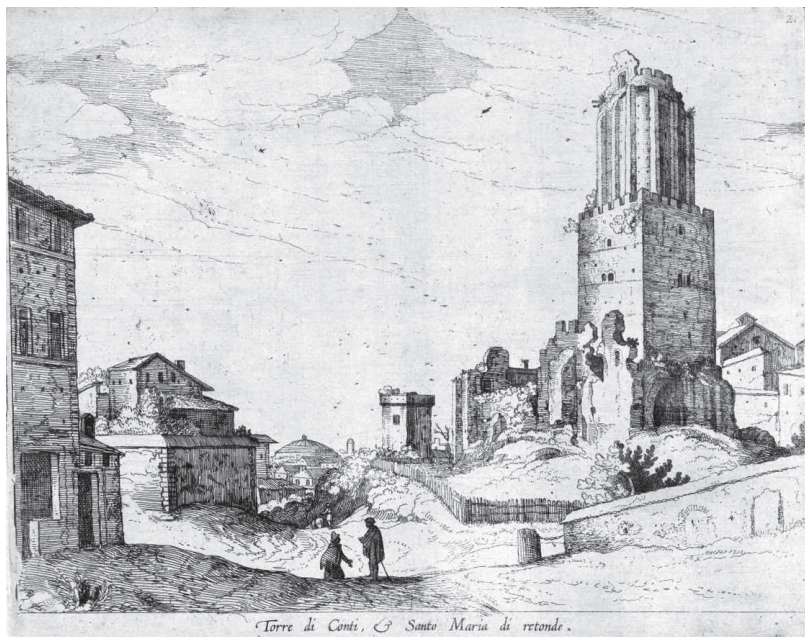
Il celebre pittore fiorentino era venuto a Roma nel 1272, quando l'intera torre era ancora in piedi, per fare da testimone in un atto pubblico e, nel suo affresco, c'è anche l'immagine di un'altra torre

costruita su un monumento antico, che potrebbe essere Porta San Sebastiano sulla via Appia.



5. Cimabue, La Torre delle Milizie particolare della volta della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi.

La torre delle Milizie compare pure in altre rappresentazioni del citato pittore fiammingo Willem van Nieulandt il giovane, disegnate tre secoli dopo quella di Cimabue; le quali confermano che la sua torre di base è sempre stata priva di contrafforti.



6. Willem VAN NIEULANDT il giovane, *Torre di Conti & Sancta Maria di retonde*, 1605ca., inc. su rame.

Sia la Torre dei Conti, sia quella delle Milizie, furono parzialmente distrutte da un forte terremoto avvenuto nel 1348, che fece crollare le loro terze torri più elevate, delle quali rimasero in piedi solo gli avanzi sulle terrazze delle sottostanti.

Anche il secondo piano della Torre dei Conti era stato danneggiato e probabilmente fu solo rabberciato, poiché rovinò definitivamente a terra nel 1644, danneggiando quello sottostante che perse gli archi di collegamento tra le parti più elevate dei suoi robusti contrafforti.

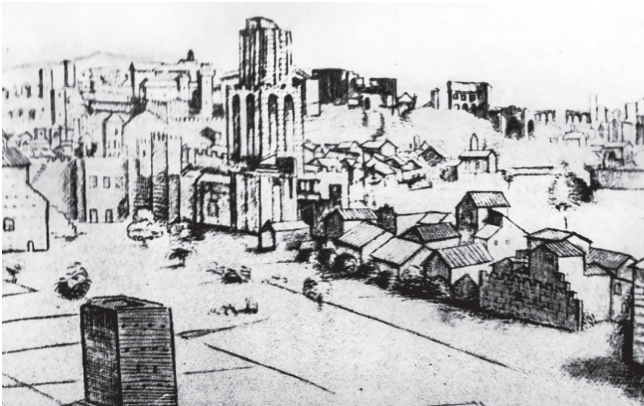
L'intera torre fu poi semiabbandonata, come si può osservare in un altro disegno di Willem van Nieulandt il giovane; e nei decenni successivi sui suoi ruderi nacquero e si svilupparono arbusti

e alberi, formando un boschetto naturale, simile a tutti quelli che crescevano indisturbati sulla maggior parte dei monumenti antichi.

Un paio di secoli prima di quel forte terremoto, queste grandi torri medievali avevano suscitato l'attenzione dei pittori italiani del rinascimento, che si dedicavano alle immagini sacre, ma avevano cominciato a rappresentarci pure i paesaggi.

Questo sistema fu quindi adoperato nella penultima decade del Quattrocento dal pittore fiorentino Domenico Bigordi, detto Il Ghirlandaio, (1448 - 1494), che era stato chiamato a Roma dopo il 1471 da papa Sisto IV (1414 - 1484) per decorare la Cappella Sistina; e com'è stato ricordato da Emma Amadei nel suo secondo libro *Roma Turrata*, uno degli allievi che lo aveva accompagnato tracciò un disegno della Torre dei Conti e dell'area sulla quale era stata costruita, chiamata Campo Torrecciano.

È perciò probabile che il suo maestro lo abbia utilizzato, dopo il suo rientro a Firenze, per dipingere il quadro a tempera su tavola, intitolato *L'adorazione dei Magi*, il quale rappresenta i tre Re mentre rendono omaggio al Redentore appena nato, accompagnati dai ritratti di molti altri personaggi che facevano parte della Firenze di quel periodo.



7. Allievo del Ghirlandaio, La Torre dei Conti, disegno in E. AMADEI, *Roma Turrata*, cit. tav. VI.

Sullo sfondo di quest'opera, dipinta nel periodo 1485-1488 e tuttora esposta a Firenze, nella cappella dell'Ospedale degli Innocenti, c'è una vista panoramica di Roma, che rappresenta in maniera immaginaria le Mura Aureliane, il Colosseo, la Piramide Cestia e una grande torre medievale, indicata dagli esperti d'arte come quella delle Milizie.

Osservandola con attenzione si scopre invece che per rendere uniforme la prospettiva dei monumenti antichi il maestro fiorentino dipinse una torre immaginaria completa e ben proporzionata formata da due soli piani.

Il primo possiede lo stesso aspetto originario che era stato dato alla Torre dei Conti verso la fine del XII secolo, mentre il secondo piano è snello e privo di contrafforti, com'era sicuramente stato il terzo piano della torre delle Milizie, raffigurato da Cimabue e poi distrutto dall'evento sismico del 1348.



8. GHIRLANDAIO, *Adorazione del Magi*, particolare della vista panoramica di Roma, con il Colosseo, la Piramide Cestia e altri monumenti. Firenze, Galleria dello Spedale degli Innocenti.

Queste due torri medievali romane sono state chiuse al pubblico da parecchi anni, e quella dei Conti ha sicuramente bisogno di restauri; ma se fossero ben consolidate e dotate degli impianti necessari per salire in sicurezza sulle loro terrazze, fornirebbero ai visitatori due superbi panorami del centro storico dell'Urbe.

Gli avvenimenti storici e artistici, che hanno riguardato questi grandi monumenti medievali durante i secoli, sono stati ricordati solo per dimostrare che la visita e lo studio degli edifici e degli altri luoghi tipici dell'Urbe possono formare un hobby molto interessante, che può essere praticato per un lungo periodo di tempo; poiché un vecchio proverbio romano ci assicura che per vederli e conoscerli tutti non basta una vita intera⁴.

⁴ *Roma non basta una vita* è anche il titolo di un libro di successo scritto dal Romanista Silvio Negro.



LUCIA SIMONA

Resilienza

Inchiostro su carta, 26 × 21 cm

2024

Supervisione: prof.ssa Angelica Maria Molinari

Ill. per: Giuseppe CIAMPAGLIA, *Le grandi torri medievali romane
dei Conti e delle Milizie attraverso i secoli.*

Un negozio di “coloraro” nella Roma del XVIII secolo

FILIPPO COMISI

Nel 1752 Ginesio Del Barba (1691-1762)¹ acquistava dai fratelli Terribilini una bottega di “coloraro”, sita in piazza Colonna in un locale dello scomparso palazzo Spada Veralli² (figg. 1-2).

I fratelli Pietro Giuseppe, Giovanni Battista e Giovanni Giacomo³ Terribilini, artigiani al servizio dei palazzi apostolici, avevano

¹ Sul pittore si vedano: Filippo COMISI, *Ginesio Del Barba. Pittore di succhi d'erba, chinoiserie e ornati nella Roma papale del XVIII secolo*, Genova 2021; Id., *Ginesio Del Barba e la Collegiata di S. Pietro: complicazioni e succhi d'erbe*, in «Atti e Memorie. Deputazione patria per le antiche provincie modenesi», 43 (2021), pp. 271-287; Maria Barbara GUERRIERI BORSOI, “Addobbare” una dimora in affitto: Monsignor Camillo Cybo a Palazzo Bonelli, in *Scritti di Donne. 40 studiose per la storia dell'arte* (I quaderni di aboutartonline, 2), a cura di Stefania MACIOCE, Foligno 2022, pp. 203-210.

² Per notizie sullo scomparso palazzo Spada Veralli, poi Piombino, che fu demolito nel 1889 per ordine del comune di Roma: Antonella PAMPALONE, *Un episodio di restauro settecentesco in un edificio distrutto: palazzo Spada Veralli (poi Piombino) a piazza Colonna*, in «Studi sul Settecento romano», 11 (1995) (Num. Mon.: *Roma Borghese. Case e palazzetti d'affitto II*), a cura di Elisa DEBENEDETTI, pp. 109-126. Il palazzo che presentava al piano terra numerose botteghe fu l'abitazione di Luigi Boncompagni Ludovisi (1767-1841) dal 1797 al 1798, di Maddalena Odescalchi dal 1819 e di Antonio III Boncompagni Ludovisi (1808-1883), fino al suo esilio nel 1861. Per il fondo archivistico Spada Veralli: Marina CAMMAROTA RAFFAELI, *Il Fondo Archivistico Spada Veralli. Ipotesi per un inventario*, in «Quaderni di Clio», 2 [1980].

³ Tra le spese annotate, riferite ai lavori alla villa Caetani all'Esquilino viene citato Giacomo Terribilini: il 31 dicembre 1726 egli riceve 8 monete «in conto de colori dati per li pittori», probabilmente i pittori Giovanni Bat-

in locazione questa bottega con annesso mezzanino, «attaccata al portone minore del palazzo» fin dal 1727⁴.

Ginesio Del Barba, pittore di origine massese, era venuto a Roma tra il 1715 e il 1716⁵ al seguito di monsignor Camillo Cybo

tista Bernadò e Angelo Aleri che sono citati nello stesso foglio (ARCHIVIO CAETANI, Roma, *Economico* 1730, Libro mastro anno 1726, f. 1575)

⁴ Il primo contratto di locazione è datato al 2 gennaio 1727, quando il conte Clemente Spada Veralli concedeva in affitto a Giovanni Giacomo e fratelli Terribilini (Pietro Giuseppe e Giovanni Battista) il locale ad uso di coloreria per tre anni con pigione annua di 75 scudi (ARCHIVIO DI STATO DI ROMA [d'ora in poi AS-RM], *Fondo Spada Veralli*, b. 381, Istromenti diversi [armadio A, parte 4°, mazzo GG-A-4°], fasc. 11, Not. Capitolino G.A. Persiani); altra locazione, concessa ad Antonio Terribilini, è datata 9 gennaio 1748 (AS-RM, *Fondo Spada Veralli*, b. 411, Istromenti diversi [armadio I, parte 2°, mazzo LL-I-2°], fasc. 61, Not. Capitolino, G.A. Persiani).

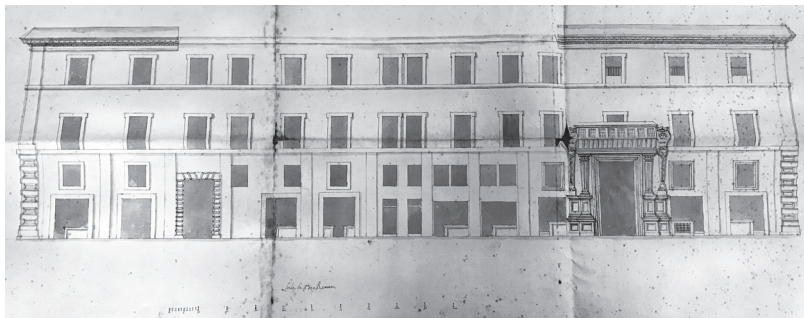
⁵ La prima attestazione di Del Barba al servizio del prelado lo vede registrato nel *Rollo della famiglia per il mese di Agosto 1716* (AS-RM, *Cybo Famiglia (1682-1743) [Cybo Cardinale Camillo]*, b. 25, Protocollo I° delle Giustif.ni del Libro M.ro A dell'Ecc.mo e Rev.mo Mons.r D. Camillo Cybo dell'anno 1716 dal n° I° att.o il n.° 100, Gio: B.a Armellini Comp.a, n. 38, [inedito]), ricevendo un compenso di 6 scudi al mese, senza che il suo ruolo ci venga tuttavia precisato. In seguito, Del Barba compare registrato nei Ruoli dei mesi successivi (Ivi, nn. 39, 43, 45, *Ruoli di settembre-ottobre-novembre 1716*, [inediti]), mentre in quello del dicembre 1716 compare per la prima volta registrato in qualità di «Parafreniere» (Ivi, *Rollo di dicembre 1716*, n. 47 [inedito]). Si deve anticipare, dunque, di un anno quanto già segnalato da Guerrieri Borsoi (M.B. GUERRIERI BORSOI, “*Addobbare*” una dimora ... cit., pp. 203-210). Nel Conto del maestro di casa, poi, compaiono piccoli rimborsi per materiali per dipingere, da cui si ricava che egli stava operando, particolarmente nel novembre 1717, anche nell'appartamento del Cybo (AS-RM, *Cybo Famiglia (1682-1743) [Cybo Cardinale Camillo]*, b. 27, Protocollo delle Giustif.ni del Libro M.ro dell'Ecc.mo e Rev.mo Mons.r Camillo Cybo per gli anni 1717, giust. 2 e seguenti ruoli di fam., cit. in M.B. GUERRIERI BORSOI, “*Addobbare*” una dimora ... cit., pp. 203-210). Vengono così confermate le parole dell'abate Orazio Marrini (1725-1790) che affermava «ebbe occasione di dipingere a tempera alcune stanze nel Palazzo di monsignor Cybo, che l'aveva accolto benignamente» (Orazio MARRINI, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già*

(1681-1743)⁶, fratello di Alderano (1690-1731), duca di Massa e principe di Carrara. Nella città papale il pittore avrebbe in seguito dato avvio ad una brillante carriera, in particolar modo facendosi conoscere come abile specialista di succhi d'erba, una tecnica che forse avrebbe appreso dal pittore Giuseppe Rusca⁷.

pubblicata nel Museo fiorentino esistente presso l'Abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimo compilate dall'Abatae Orazio Marrini, 2/I, nella stamperia Moükiana, Firenze 1766, pp. 35-36).

⁶ Nel 1715 il Cybo firmò una convenzione col fratello minore Alderano in base alla quale cedeva il proprio diritto di salire sul trono del piccolo stato avito, ma riteneva per sé tutti i beni, tanto allodiali, quanto feudali, situati nello Stato pontificio e nel Regno di Napoli, ovvero i ducati di Ferentillo, di Aiello e la signoria di Paduli. Tuttavia, le contrattazioni economiche col fratello saranno destinate a durare a lungo. Nel 1718 Camillo divenne patriarca di Costantinopoli e nel 1729 ottenne la berretta cardinalizia. Sul cardinale si vedano: Agostino BORROMEIO, *Cibo Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in poi *DBI*], 25 (1981), pp. 232-237; Mario GUARNACCI, *Vitae et res gestae pontificum Romanorum et S.R.E. cardinalium a Clamente X usque ad Clementem XII*, II, ex Typographia Joannis Baptiste Barnabò, & Josephi Lazzarini, Romae 1751, coll. 547-550, Giorgio VIANI, *Memorie della famiglia Cybo e delle montete di Massa di Lunigiana*, Pisa 1808, pp. 55, 58, 146 ss.; Antonino ARATA, *Il processo del Card. Alberoni*, Piacenza 1923, *ad indicem*; Leopoldo SANDRI, *Il cardinale Camillo Cybo ed il suo archivio*, in «Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi», 6 (1939), pp. 63-83; Gaetano MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XIII, 1842, p. 128; Alessandro BRODINI, *Il cardinale e il suo thesaurus. Camillo Cybo, Gaetano Fabrizi e la cappella delle reliquie nella basilica di Santa Maria degli Angeli in Roma*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 40 (2013), pp. 149-189; Aloisio ANTONORI, *Francesco e Bartolomeo Pincellotti: una ricostruzione del catalogo con nuove attribuzioni nel contesto di imprese architettoniche per Camillo Cybo (la villa di Castel Gandolfo e lo scomparso oratorio dei Santi Angeli Custodi)*, in «Studi sul Settecento romano», 19 (2003) (Num. Mon.: *Sculture romane del Settecento III. La professione dello scultore*), a cura di E. DEBENEDETTI, pp. 233-270, M.B. GUERRIERI BORSOI, «*Addobbare*» una dimora... cit., pp. 203-210. Si rimanda, inoltre, all'autobiografia del cardinale in 10 volumi, in corso di studio e di edizione da parte di chi scrive.

⁷ Tale ipotesi è stata avanzata in M.B. GUERRIERI BORSOI, «*Addobbare*» una dimora... cit., pp. 203-210. La studiosa nota, infatti, come Rusca, im-



1. Prospetto di Palazzo Spada Veralli, XVIII sec., AS-RM, *Fondo Spada Veralli, Pianta - Disegni - Profili - Prospetti - Spaccati - Figure - Ritratti*, b. 370, mazzo S-A-3°, fasc. 117.

Il suo successo fu tale che, come ricorda Olivier Michel⁸, intorno alla metà del Settecento il suo patrimonio era tutt'altro che trascurabile e le sue operazioni finanziarie erano molte.

Esse si concretizzarono appunto il 18 luglio 1752, con l'acquisto della suddetta bottega di "coloraro, un'operazione che non si configurava solo come mero investimento economico, ma che di certo consentiva al pittore la possibilità di procurarsi facilmente, e ad un prezzo inferiore a quello di mercato, i materiali necessari alla sua arte. Il pittore, infatti, non lascerà affatto la sua primaria attività; eloquenti sono a tal proposito i lavori che ancora si possono apprezzare per le committenze Corsini e Pamphilj, solo per citare le principali.

pegnato nel 1717 nella realizzazione di sei grandi arazzi dipinti per apparare palazzo Bonelli, fosse registrato come pittore negli stati d'anime di S. Lorenzo in Lucina (ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO, Roma, [d'ora in poi ASVR], *S. Lorenzo in Lucina*, Status Animarum, 1709, f. 9; Ivi, 1710, f. 9v) ed in seguito fosse iscritto nel 1725, in qualità di arazziere, alla Congregazione dei Virtuosi (Giuseppe BONACCORSO, Tommaso MANFREDI, *I Virtuosi al Pantheon (1700-1758)*, Roma 1998, p. 90).

⁸ Olivier MICHEL, *Del Barba Ginesio*, in *DBI*, 36 (1988), pp. 326-328.



2. Piazza Colonna con Palazzo Piombino già Spada, 1889, fotografia. Roma, Collezione dei Principi Nicolò e Rita Boncompagni Ludovisi.

Previa valutazione degli esperti, che stabilirono il valore dell'attività ammontante a 2022 scudi e 96 baiocchi, Ginesio acquistò il negozio versando in contanti 600 scudi e dilazionando il resto del pagamento in rate semestrali da 50 scudi ciascuna, con un interesse del 3 e $\frac{1}{2}$ %.

La documentazione in nostro possesso, conservata presso l'Archivio di Stato di Roma, ci descrive capillarmente le fasi che precedettero e seguirono l'acquisto.

Il 27 maggio 1752 il notaio Domenico Coppa di Napoli rogava l'atto di procura (allegata all'atto di vendita) in cui Giovanni Battista Terribilini autorizzava alla vendita, per proprio conto, il fratello Pietro⁹. Questo documento è seguito, in ordine cronologico

⁹ As-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Ginetti Generoso, 1752, b. 547, II, ff. 46rv, 87r; doc. cit. in O. MICHEL, *Del Barba Ginesio...* cit., pp. 326-328, (ove si riporta un numero errato di busta ovvero 347 in luogo di un corretto 547).

dall'atto di vendita¹⁰ rogato dal notaio romano Generoso Ginetti, i contraenti erano Ginesio Del Barba, come acquirente, e i fratelli Terribilini, unitamente al loro nipote Antonio, erede del fu Giovanni Giacomo, in qualità di venditori.

Ginesio comprava da questi ultimi «[...] tanto [...] le merci, quanto de' stigli, ed ogn'altro esistente in d.o negozio [...]», al secondo punto dell'atto si conveniva, inoltre, di «[...] farsi un'esatto bilancio, e descrizione di tutte le dd.e merci, e stigli, ed ogn'altro esistente in d.o negozio [...]» e inoltre che «[...] la stima delle sud.e merci, stigli, ed ogn'altro appartenente al detto negozio debba farsi, in quanto alle merci da due Periti dell'arte di Coloraro, ed in quanto alli stigli di legname, come scanzie, banchi da due Falegnami da eleggersi uno per parte [...], in quanto alli periti colorari nelli Sig.ri Antonio Paciotti, Gio. Batta Lattucci ed in quanto alli Periti Falegnami nelli Sig.ri Pietro Porciani, e Gio. Ant.o Cenci, alle stime de' quali si obbligano ambo le parti». Infine, come si legge al quarto punto del suddetto contratto, a Ginesio spettavano anche «[...] li Crediti precedentemente esistenti in d.o Negozio di Coloreria».

In quanto al «Bilancio e descrizione del Negozio di Coloreria», stilato dai periti Paciotti, per parte dei Terribilini, e Lattucci, per parte di Del Barba, datato al 29 luglio 1752, veniva convenuta una somma di scudi 1739:56. Qui, nello spazio di dieci carte, vengono raccolti e valutati una serie di materiali tra cui: colori, carte, fogli d'oro, pietre, gomma, smalto, lacca, ecc.¹¹. Per quanto riguarda, invece, l'«Inventario e Stima delli Banchi, Scansie, Tavole, Cre-

¹⁰ AS-RM, 30 *Not. Cap.*, Uff. 8, Ginetti Generoso, 1752, b. 547, II, ff. 41r-45v; 88r-89v, 90r, seguono 91-92rv bianche (atto di vendita), doc. cit. in O. MICHEL, *Del Barba Ginesio...* cit., pp. 326-328, (ove si riporta un numero errato di busta, ovvero 347 in luogo di un corretto 547).

¹¹ AS-RM, 30 *Not. Cap.*, Uff. 8, Ginetti Generoso, 1752, b. 547, II, ff. 50r-52rv, 81r-82rv, 83r, (bilancio e descrizione), per il documento si veda l'appendice documentaria.

denze, Cavalletti, pulpiti, et altro, ad uso di Falegname», esperito in data 22 luglio 1752 dal falegname Giovanni Antonio Cenci, per conto di Antonio Terribilini, si registra una stima di scudi 71 e baiocchi 10, confermata da Giovanni Battista Nargini per conto di Pietro Porciani¹².

A queste operazioni fa seguito, poi, una seconda copia dell'atto di vendita, datata al 31 luglio 1752¹³.

Infine, sono compresi nell'acquisto di Del Barba i crediti della bottega ammontanti a 210 scudi e 30 baiocchi¹⁴. Fra i tanti nomi, scorrendo la lista dei debitori, si possono citare: lo stesso Ginesio, debitore di scudi 11:49, Stefano Pozzi (1699-1768), Sebastiano Ceccarini (1703-1783), Marco Caprinuzzi (1712-1778)¹⁵,

¹² As-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Ginetti Generoso, 1752, b. 547, II, f. 49rv, (stima del falegname).

¹³ As-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Ginetti Generoso, 1752, b. 547, II, ff. 47r, 86r, (copia dell'atto di vendita).

¹⁴ As-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Ginetti Generoso, 1752, b. 547, II, f. 48r (elenco dei crediti eletti), per il documento si veda l'appendice documentaria.

¹⁵ Marco Caprinuzzi, nato a Civita Castellana nel 1712, pur mantenendo legami con la sua terra si trasferì presto a Roma, dove fu protetto dalla famiglia Ruspoli e fu allievo di Marco Benefial. Tra le sue opere romane si ricordano *l'Elemosina* e *il Martirio di San Lorenzo* in S. Lorenzo in Fonte e *il Beato Giuseppe Calasanzio* nella chiesa delle Stimmate di S. Francesco, il cui disegno preparatorio è conservato presso il Metropolitan Museum, si ricordano inoltre una sua tela, datata al 1767, raffigurante *la Traslazione della Santa Casa di Loreto e un santo soldato (Venanzio?)*, *San Giovanni Nepomuceno* e *Sant'Ignazio di Loyola in Santa Maria in Lanciano*. Per l'artista: Liliana BARROERO, *Andrea Camassei, Giovannibattista Speranza e Marco Caprinuzzi a San Lorenzo in Fonte in Roma*, in «Bollettino d'arte», 1 (1979), pp. 65-76; Cristina PARRETI, *Un'opera giovanile di Marco Caprinuzzi e nuove proposte su Pietro Bianchi*, in «Studi di storia dell'arte» 17 (2006), pp. 223-228; Silvia AMADIO, scheda 57, in *Visioni ed estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Catalogo della mostra (Città del Vaticano 2003-2004), a cura di Giovanni MORELLO, Roma-Milano

Francesco Nubola¹⁶, Giovanni Rotati¹⁷, Biagio Cicchi¹⁸, Francesco

2003, pp. 223-224; Matteo MEZZALUPI, *Appunti di storia dell'arte per Castelraimondo*, in *Castelraimondo nell'anniversario dei 700 anni dalla sua fondazione*, a cura di Pierluigi MORICONI, Camerino 2011, pp. 211-214; Jacob BEAN, William GRISWOLD, *18th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1990, scheda 24, p. 45.

¹⁶ Per il pittore di origine napoletana: Cristina PARRETTI, *Francesco Nubola e il cardinale Domenico Orsini: le vedute nel palazzo ducale di Solofra*, in *La Ricerca Giovane in cammino per l'arte. Memoria e percezione- Materie e tecniche- Fonti e storia*, a cura di Chiara BORDINO, Rosalba DINOIA, Roma 2012, pp. 221-240. Il Nubola o Nuvola, figlio di Andrea, è registrato nello stato delle anime di S. Lorenzo in Lucina dal 1745 al 1760 (ASVR, *S. Lorenzo in Lucina*, Status Animarum, 1741, f. 54v; 1743, f. 60v; 1744, f. 56v; 1745, f. 60r; 1760, f. 9r); Francesco PETRUCCI, *Documenti artistici sul Settecento nell'Archivio Chigi parte II*, in «Bollettino d'Arte», 114 (2000), pp. 87-112, in part. 105, n. 18. Il 2 marzo 1759, su commissione del cardinale Domenico Orsini (1719-1789), decorò la galleria del palazzo di Solofra (ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO [d'ora in poi ASC], *Archivio Orsini*, IV serie Gravina, b. 11, fasc. 19, doc. trascritto in Glorilena BISCOTTI, *Gli Orsini nel Regno di Napoli: l'età moderna*, Avellino 2016, Appendice A).

¹⁷ Probabilmente è parente di Annibale e Lucio Rotati, entrambi implicati nelle richieste di rentegrazione mosse dai pittori di «perspettive, ornati e grotteschi» all'Accademia di S. Luca intorno al 1749. Per le richieste dei pittori, di cui Ginesio del Barba era rappresentante si veda: F. COMISI, *Ginesio Del Barba. cit...*, pp.200-204 e l'appendice documentaria.

¹⁸ Un tale Biagio Cicchi figura nel 1756 come pittore di alcuni fiori nella sala Sistina della Biblioteca Vaticana (BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, Vat. Ottob. Lat. 3118, f. 131, ms. note, doc. citato in Jacob HESS, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barok*, Roma 1967, p. 174, n. 3. Un foglio d'album con disegno a penna realizzato da Pier Leone Ghezzi (1674-1755) immortalava il pittore, stante con una gabbia per uccelli in mano (British Museum, inv. 1859,0806.249), la caricatura figura anche nel Codice Ottobiano 3118, f. 131. Ghezzi aveva descritto il Cicchi come un pittore di fiori che aveva lavorato a lungo nell'eremo del cardinale Passionei nei pressi di Frascati. Curiosamente Ghezzi aggiunge che il pittore era abile anche nella caccia degli uccelli, che riusciva ad attirare col suo fischio; è forse questo il motivo per cui viene rappresentato con una gabbia. È implicato

Guerrini (1709-post 1772)¹⁹, Raimondo Rubini²⁰ e altri personaggi noti e meno noti del variegato panorama artistico romano del Settecento.

Il negozio, che fu amministrato da Lorenzo Lais²¹, fu mantenuto da Ginesio sino al momento della sua morte il 25 dicembre 1762. A seguito di ciò il contenuto della bottega, così come i crediti e i debiti, venivano puntualmente registrati; a partire dal 5 gennaio 1763 si provvide infatti a stilare l'inventario della bottega che accompagna il testamento del pittore²². Anche in questo caso possiamo osser-

nelle richieste di rentegrazione mosse dai pittori di «perspective, ornati e grotteschi» all'Accademia di S. Luca intorno al 1749.

¹⁹ Francesco Guerrini, maestro argentiere e ottonaro, nacque a Roma dal fiorentino Modesto e da Cecilia Rinaldi, la sua attività è compresa tra 1722 e 1772. Nel 1738 ottiene la patente, e intorno a questa data lavora presso via dei Coronari nella bottega all'insegna dei SS. Domenico e Vincenzo, mentre nel 1752 in un atto di denuncia ai suoi danni, viene specificata la sua bottega all'insegna della Fortuna. Dal 1745 al 1748 eseguì due cancellate in metallo dorato per la cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Rocco a Lisbona. Il 6 agosto 1772, invece, si agisce "manu regia" contro di lui per morosità. Il suo bollo, depositato nel 1738, è descritto con le lettere FG, ed è stato rilevato su varie argenterie tra cui quelle della basilica di S. Pietro in Vaticano e un reliquiario nella chiesa dell'Assunta a Filacciano (Anna BULGARI CALISSONI, *Maestri argentieri, gemmari, e orafi di Roma*, Roma 1987, p. 244.

²⁰ Forse fratello del pittore Giacomo Rubini, implicato nelle richieste di rentegrazione mosse dai pittori di «perspective, ornati e grotteschi» all'Accademia di S. Luca intorno al 1749. Dal febbraio 1762 all'agosto 1763 Giacomo Rubini aveva eseguito dei lavori in quattro stanze dei mezzanini di palazzo Chigi a piazza Colonna. Il 6 maggio 1767 Raimondo riscuote per conto del fratello, venuto a mancare, il saldo dei vari lavori (F. PETRUCCI, *Documenti artistici sul Settecento nell'Archivio Chigi parte I*, in «Bollettino d'Arte», 105-106 (1998), pp. 49-86).

²¹ A Lais il Del Barba lasciava un legato testamentario di 30 scudi romani (As-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Amadio Francesco, 1763, b. 358, ff. 437r, 441v, 470r-474r).

²² As-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Amadio Francesco, 1763, b. 358, ff. 2r-

vare come fra i debitori figurassero: Raimondo Rubini, Francesco Antonio Rostagni²³, Sebastiano Ceccarini, Filippo Ricci di Fermo (1715-1793)²⁴, Marco Caprinuzzi, Salvatore Aurecchi, Carlo Porta²⁵, Paolo Anesi (1697-1773)²⁶, Francesco Nubola, Pietro Orta, il libraio Michele Settari²⁷, Castel Sant'Angelo e il teatro Argentina, per citare i più noti.

4v, 19r-20v, 21v, testamento; ff. 23r-47v, 50r-142v, inventario dei beni; per la stima dei beni contenuti nella bottega ff. 59v-122r, crediti della bottega ff. 127v-133r; debiti della bottega ff. 133r-136v.

²³ Anch'esso implicato nelle richieste di rentegrazione mosse dai pittori di «perspective, ornati e grotteschi» all'Accademia di S. Luca intorno al 1749.

²⁴ Sui Ricci: *Ubaldo e Natale Ricci: pittori nella Marca del Seicento*, a cura di S. PAPETTI, Milano 2007; *Filippo e Alessandro Ricci pittori nella Marche del Settecento*, a cura di Stefano PAPETTI, Massimo PAPETTI, Milano 2009.

²⁵ Sul bresciano Orta abbiamo scarse notizie, fu un pittore «Inventore, ed Ingegniere delle scene» di diverse opere teatrali sia a Roma che a Napoli, dove aveva sostituito Giovanni Battista Oliverio al teatro S. Bartolomeo per la stagione estiva ed autunnale del 1726 e per il Carnevale del 1727. Da una sua autocandidatura come pittore di scena che inviò a Brescia, nel 1745, in occasione dell'erezione di un nuovo teatro, sappiamo che fu residente a Roma in contrada Ripetta e che si dichiarava allievo «dei Bibienj» (Galli Bibiena) (ARCHIVIO DI STATO DI VERONA, *Archivio Bevilacqua-Negrobani*, b. Teatro di Brescia, num. 86, cit. in Paolo RIGOLI, *Lettere di Innocente Bel-lavite e di altri scenografi per il teatro di Bresci (1745)*, in «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, 37 (1988), pp. 167-206, doc. 16». A Roma lavorò per vari teatri, specialmente per l'Argentina, l'Alibert, il Valle e i Capranica. Fu, inoltre, implicato nelle richieste di rentegrazione mosse dai pittori di «perspective, ornati e grotteschi» all'Accademia di S. Luca intorno al 1749. Per l'Orta si vedano anche: Franco MANCINI, *Scenografia napoletana nell'età barocca*, Napoli 1964, pp. 79, 214; Armando Fabio IVALDI, *Giovanni Battista Olivieri scenografo nel teatro romano di Tordinona (1737)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 3 (1984), pp. 376-405; Saverio FRANCHI, *Drammaturgia romana*, II (1701-1750), Roma 1997.

²⁶ Per l'Anesi: Evelina BOREA, *Anesi, Paolo*, in *DBI*, 3 (1961), p. 179.

²⁷ È parente di Gregorio proprietario di una libreria in via S. Ignazio

Solo per quest'ultima istituzione siamo in grado di confermare il debito, dato che siamo in possesso di un ordine di pagamento datato 21 marzo 1757. Vi si legge «1756 dicembre 9 – 1757 marzo 14, ordini di pagamento a Ginesio del Barba, coloraro a piazza Colonna, per colori e gesso dati ai pittori delle scene dell'Argentina nell'anno 1757. I mandati sono sottoscritti dal pittore Pietro Orta e da Giuseppe Aldovrandini»²⁸.

Appuntati tra i debiti della bottega, invece, figura quello dello stesso Ginesio, che a distanza di dieci anni dall'acquisto dell'attività era ancora debitore di 237 scudi e 32 baiocchi verso Pietro e Giovanni Battista Terribilini e di 156 scudi e 41 baiocchi e $\frac{1}{2}$ verso Antonio Terribilini «[...] per residuo del prezzo del sudetto negozio alli medesimi spettante [...] e più per frutti decorsi».

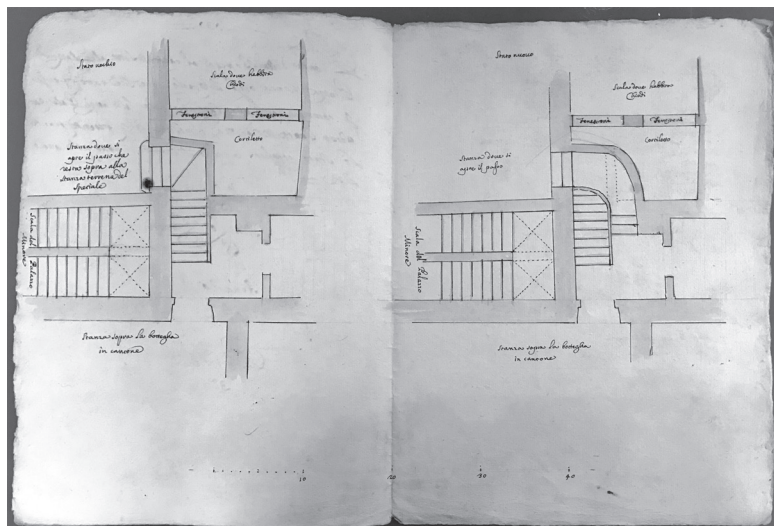
Il Del Barba avrebbe, infatti, esitinto il suo debito in poco meno di 20 anni.

L'attività, come il resto dei beni fu ereditata dalla moglie del pittore, Camilla Pontani, la quale, dopo aver promosso una nuova perizia ed inventario dei materiali ancora presenti nel negozio ne disponeva la vendita. Il 17 marzo 1763 Odoardo Carmignani fu chiamato «[...] à stimare tutti li banconi scanzie, tavole credenze, cavalletti, pulpiti et altro ad uso del Negozio di Coloreria», mentre il 26 marzo successivo fu la volta del perito coloraro Innocenzo Ruggeri.

Ad acquistare l'attività di “coloraro”, il 9 aprile 1764, per scudi 1967, baiocchi 33 e $\frac{1}{2}$ fu il pittore Giovanni Battista Patroni (o Patrone), nipote di Ginesio Del Barba²⁹, e suo esecutore

²⁸ As-RM, *Tribunale civile del governatore*, filza 298, alla data 21 marzo 1757, cit. in Maria Grazia PASTURA RUGGIERO, *Fonti per la storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma*, in *Il Teatro a Roma nel Settecento*, vol. 2, Roma 1989, pp. 505-587, in part. p. 575.

²⁹ Aveva sposato Angela Narri, figlia della sorella di Ginesio Del Barba, Domenica Vittoria, coniugata con Rocco Narri.



3. Pianta della Bottega al cantone sotto al Palazzo di Piazza Colonna verso il Popolo, dove si è fatto un passo per comunicarvi una cammera della Casa anzi Palazzetto verso Santa M.a in Via, dimostrandolo la presente pianta lo stato vecchio, e quello si è fatto di novo nell'anno 1737, AS-RM, Fondo Spada Veralli, Pianta – Disegni – Profili – Prospetti – Spaccati – Figure – Ritratti, b. 370, mazzo S-A-3°, fasc. 117

testamentario³⁰. Il Patroni «[...] rispetto alle merci, e stigli di pietra, macinelli, vetrine, rami e tutt'a loro esistente nel sud.o negozio [...]» acquistava la bottega per 1599 scudi e 31 baiocchi, accollandosi anche i debiti pendenti, come da accordi.

³⁰ AS-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Amadio Francesco, 1763, b. 358, ff. 437r, 441v, 470r-474r; ASC, Archivio Urbano, Uff. 20, sez. 20, vol. 49, *Instrumenta et testamenta*, 1763-1764, Not. Francesco Amadio C.C., s.n. Le perizie del falegname e del coloraro furono rispettivamente condotte il 17 e il 26 del 1763: AS-RM, 30 Not. Cap., Uff. 8, Amadio Francesco, 1763, b. 358, ff. 444rv (stima del falegname); 442r-443v (lista di creditori e debitori); 445r-448v, 461r-463v, 465v (perizia e stima delle merci).

Eccezionalmente, siamo anche in grado farci un'idea di dove fosse situato il negozio osservando la «Pianta della Bottega al cantone sotto al Palazzo di Piazza Colonna verso il Popolo, [...] nell'anno 1737»³¹. (fig. 3)

Non solo i vari inventari ci forniscono un'idea dell'assortimento di questo tipo di attività, scattando una specie di fotografia del contenuto della bottega nei suoi vari momenti di esistenza (acquisto e vendita), ma anche attraverso i passaggi di proprietà e alla necessaria documentazione espletata, riusciamo a ricostruire uno spaccato di vita di questa bottega di coloraro intorno alla metà del Settecento.

APPENDICE DOCUMENTARIA³²

ASR, 30 Not. Cap., Uff. 8, Ginetti Generoso 1752, vol. 547, II, ff. 50r-52v, 81-82rv, 83r, (bilancio e descrizione)

N 1 = 1752=

Bilancio e descrizione del Negozio di Coloreria venduto al Sig.r Ginnesio del Barba dalli Ill.mo P.ro e Gio B.a et Antonio Terribilini, e consegnato al sud.o Sig.r del Barba

M.zi	300= Oro di fog. 300 de 2 leoncini a 17 il M.o	63
	88= detti di fig 250	a S 15 il mazzo 13.20
	230= detti di fog 250 del leonfante a S 14	32.20

³¹ AS-RM, *Fondo Spada Veralli*, Piante – Disegni – Profili – Prospetti – Spaccati – Figure – Ritratti, b. 370, mazzo S-A-3°, fasc. 117.

³² I documenti sono stati trascritti mantenendo la grafia originale, compresi errori e cancellature, che si indicano con il font barrato.

Rma	4= Carta ondata	a S 3.20 la Risma	12.80
=	1.12 d.a Tedesca	a S 3.80 s._	6.08
=	4.17 d.a Broccata	a S 8 s._	38.80
=	6,,7,, d.a dorata fina	a S 6.60 s._	41.91
=	3,,18 d.a d'argento et oro liscia	a S 10 s._	39_
=	6 ½ =d.a d'orata ordinaria	a S 3.80 s._	24.70
=	16,, d.a d'orata ordinaria cattiva	a S 2 s._	1.60
=	1.08 d.a sghizzata alla francese	a S 4 s._	5.60
=	4 ½ d.a d'Olanda fina Torchina	a S 10 s._	2.25
a	32 ½ ,, Cinapro in pietra	a b 80_ b._	26_
a	4,, 4 Lacca fina di Venezia in grani	a b 1.50 b._	6.50
a	112=Giallolino di Fiandra	a b 12½ b._	14_
a	2 ½ ,, Sangue di drago in Lacrima	a b 1 b._	2.50
a	5,, 5 sangue di drago in Pallocchetti	a b 1 b._	5.40
a	1: 8 = cenere d'azzurro ordenaria	a b d 90 b._	1.50
a	2 ¾ carminio macinato carminio	a b 6 b._	16.50
a	17 ½ = cinapro macinato	a b 87½ b._	15.31
a	9 ½ = bindetto d'Olanda	a b 1 b._	9.50
a	33 = Giallolino macinato	a b 12½ b._	4.12½
a	6 ½ Giallo santo chiaro	a b 40 b._	2.60
a	34 = giallo santo scuro scuro ord.o	a b 30 b._	10.20
a	15 = giallo santo scuro di Francia	a b 50 b._	7.50
a	1 ½ = Pezze di Levante	a b 40 b._	_60
a	2:10 = Porcellette belletto	a b 12 ½ b._	_35
a	14 = Mastice	a b 80 b._	11.60

a	16 = Gomma Lacca ordinaria	a b 60 b._	9.60
a	17 = Gomma dragante	a b 18 b._	3.15
a	3 = Salgemma	a b 7 ½ b._	__22½
a	3.10 = verde rame stillato	a b 1 b._	3.83
a	14 ½ = Indico bagattello	a b 75 b._	10.87½
a	33 = Indico rifatto	a b 60 b._	10.20
a	1.10 Spalto	a b 40 b._	__73
a	16 ½ = Gostigomma	a b 90 b._	1.50
a	16 ½ Pavonazzo di sale	a b 22 ½ b._	3.71
a	1:4 = Lacca fina romanesca	a b 1.05 b._	1.40
a	5 ½ = Giallolino di Fornace	a b 8 b._	__44
a	7:9 = Tornasole	a b 25 b._	1.93½
a	18 = gessetto da disegnare	a b 15 b._	1.50
a	40 ½ orpello, polito di carte resta s	38 a b 45 b._	__17.10
a	1:10 = orpello bianco	a b 50 b._	__92
a	3 ½ = scotano	a b 5 b._	__17½
a	82 = Verdeporro	a b 8½ b._	6.97
a	2:5 = Sbuffi di metallo di diversi colori	a b 20 b._	2.90
a	4: 4 = Vitriolo di Cipro	a b 25 b._	1.08
a	4:2 Fiore di piume	a b 25 b._	1.04
No 565	= Conghiiglie d'argento	a b 32½ il 100_	1.83½
a	25 = Giallo santo scuro ordinario	a b 30 b._	7.50
a	4.4 = Rama in polvere di Germ.a ordin.o	a b 25 b._	13: __
a	2,, 3,, Oro in polvere di Germ.a	a b 1.80 b._	4.05
a	„6,, = Oro macinato grosso	a b 1.80 b._	__90

a	4 = Strutto di Rame macinato cattivo	a b 60 b._	2.40
a	94 = Boli macinati diversi	a b 65 b._	4.70
a	24 = Verdetto ordinario netto	a b 30 b._	7.20
a	8:10 = Lacca di verzino in grani	a b 30 b._	2.65
a	12 ½ = Spino merlo secco cattivo	a b 2 b._	__25
a	22 = Sale Armoniaco	a b 25 b._	5.50
a	147 = Marchesetta d'argento	a b 32½ b._	47.77½
a	26 = Verdetto	a b 40 b._	10.40
a	6.10 = Orpimento rosso macinato	a b 75 b._	5.12½
a	2: Orpimento rosso cattivo	a b 40 b._	__80
a	39 = Nero di carbone macinato	a b 10 b._	3.90
a	48 = Nero di feccia	a b 4 b._	1.92
	No 50 Doz.ne Cannucchie di Lapis piombino	a b 12½ Doz	6.25
a	11½ Orpimento fino	a b 27½ b._	3.16
a	4 ½ = Alume Zuccarino	a b 5 b._	__22½
	Diverse Conchiglie di verfegeglio cattive	b	__10
a	23 ½ Biadetto cattivo	a b 40 b._	9.40
a	15 = Ritargilio d'oro macinato	a b 5 b._	__75
a	19 ½ = Fuligine macinata	a b 4 b._	__78
a	2 = Stampe da pennello d'ottone	a b 30 b._	__60
a	5 = Gomma arabica cattiva	a b 15 b._	__75
a	16 = Smalto mezzano	a b 14 b._	2.24
a	8 = Smalto p oglio raffinato	a b 30 b._	2.40
a	5 = Scajola bruciata	a b 3 b._	__15
a	6 = Talco verde in pietra	a b 25 b._	1.50

a	9 = Terra gialla bruciata	a b 4 b.	__36
a	4 ½ = Orpimento in scaglia	a b 25 b.	1.12½
a	2 = Sale algati	a b 15 b.	__30
a	9 =Precipitato	a b 1 b.	9__
a	5½ =Ferretto di Spagna	a b 15 b.	__82½
No	7 = Cartelle da pittore	a b 9 l'uno	__63
a	11 = Lapis piombo in pezzi cattivo	a b 20 b.	2.20
a	3:8 = Terra sigillo	a b 10 b.	__36½
a	13: Segatura di Lapis rosso	a b 2 ½ b.	__32½
a	4:8 Marmo macinato	a b 2 b.	__09
a	6 ½ = nero d'osso	a b 5 b.	__32½
a	5½ Cristallo macinato	a b 30 b.	1.65
a	9:3 = Gomma Copale	a b 50 b.	4.62½
a	15 = Bianco a fresco	a b 2 b.	__15
a	8 =Salnitro nero cattivo	a b 10 b.	__80
a	7 ½ = Lapis nero in pezzi cattivo	a b 10 b.	__75
a	4.4 = Inos in polvere		__20
No	11= Pezzi di Inchiostro della China e pezzi dui ordinari	a b 5 l'uno	__65
a	2:3 = Porporina	a b 80 b.	1.80
a	2 ½ = Cera di Spagna	a b 60 b.	1.50
a	10 = detta nera	a b 50 b.	__41½
a	1:9 = detta cattiva	a b 30 b.	__52½
a	14 ½ Terra verde di Verona in pietra d.ca V.a	a b 18 s.	2.62
#	458 = Pennelli di puzzola fina	a b 80 il 100	__3.66
No	60 = detti di puzzola bastarda	a b 5 Doz	__25

#	333 = detti di Capretto apontiti	a b 4 Doz	_1.11
#	3 = Tele da 7 e 10 imprenite	a b 1.60 l'una	4.80
#	2 = dette da 7:09 = d.e	a b 1.40 l'una	2.80
#	4 = dette da 7_ e 5: d.e	a b 70 l'una	2.80
a	Telluocie diverse valutate b 30		__30
a	5 = Risagallo	a b 6 b._	__30
a	1775 = Ooglio crudo di lino	a b 5 b._	88.75
a	150 = Fondo liquido	a b 3 b._	4.50
a	300 = Fondo tosto di tutte le vetrine	a b 1 b._	3__
a	5½ Cristallo macinato	a b 30 b._	1.65
a	162 = Verde rame di Francia	a b 32 ½ b._	52.65
a	8 = Pasta verde	a b 35 b._	2.80
a	2 ½ = Lapis nero segato	a b 40 b._	1__
a	36 = Lapis rosso segato ord.rio	a b 15 b._	5.40
a	45 = Pece greca	a b 3 b._	1.35
a	2,,9,, = Terra oriana	a b 20 b._	==.55
No	50 = Telari da Imperatori usati	a b 5 l'uno	2.50
No	3 = detti nuovi	a b 7 ½ l'uno	__22½
No	31= detti da palmi 4: novi	a b 4 l'uno	1.24
No	48 = detti da palmi 3 novi	a b 3 l'uno	1.44
No	74 = detti da Testa novi	a b 2 l'uno	1.48
No	47 = detti piccoli a [...?] novi	a b 1 ½ l'uno	__70½
a	145 = Ooglio cotto	a b 7 b._	10.15
a	40 = Vernice d'ambra	a b 8 b._	3.20
a	26 = Lapis di Portogallo ord.rio	a b 7 ½ b._	1.95

a	14 = Oglio di noce	a b 7 b._	__98
a	14 = Vernice mezzana	a b 8 b._	1.12
a	232 = Tromentina d'Olanda	a b 7 ½ b._	17.40
a	368 = Acqua di rosa	a b 8 ½ b._	31.28
a	385 = Terra rossa di Inghilt.a in polvere a b 10 b._		38.50
a	925 = Terra gialla di Viterbo in polvere a b 1.80 il 100		16.65
a	1335 = Terra gialla d'Inghilt.a	a b 1.25 il 100	16.68½
a	430 = Terra gialla di Viterbo in pezzi bella a b 3 b._		12.90
a	130 = Terra gialle di Vit.o in pezzi bella a b 3 b._		3.90
a	460 = Terra nera romanesca	a b 80 il 100	3.68
a	5 = Negro fumo	a b 25 b._	2.25
a	485 = Terra d'ombra in polvere	a b 1.50 il 100	7.25½
a	150 = Terra gialla macinata in pane a 1.80 il 100		2.70
a	90 = Terra d'ombra macinata in pane a 1.80 il cento		1.62
a	143 = Terra d'ombra in polvere	a b 1 ½ b._	2.14½
a	380 = Terra rossa in pani macinata a b 1 ½ b._		5.70
a	205 = Terra gialla scura in pezzi	a b 1 ½ b._	3.07½
No	4 = Scorte di Creta		__40
a	440 = Terra nera di Venezia in polvere a b 1 b._		4.40
a	415 = Terra gialla scura macinata in polvere a 1.50 b._		6.22½
m.za n 31	= Penne da pennello, come dal bilancio pass.o a b. 12 ½ il mig.o s._		3.87½
a	440 = Terra nera di Venezia in polvere	a 380,,	
	Bolo rosso in pezzi a 1 il 100		3.80
a	290 = Terra gialla chiara in pani e oglio a 1.80 il 100		5.22
a	220 = Terra gialla di montagna	a b 75 il 100	1.65

a	400 = Bolo giallo in pezzi	a b 80 b._	3.20
a	230 = Trippoli in pezzi	a b 3 b._	6.90
a	924 = Biacca d'Olanda	a b 4 b._	36.96
a	375 = Smalto chiaro	a b 13 b._	48.75
a	9 = Tripoli in polvere	a b 5 b._	__45
a	28 = Tripoli in panetti	a b 5 b._	1.40
a	82 ½ = Terra verde di Verona d.ma sorte macinata in pani a b 16 b._		13.20
a	44 = Terra di Verona verde 2 ^a sorte mecin.a a b 13 b._		5.72
a	129 = Terra rossa d'Inghilt.a in panetti nud.a a b 15 b._		19.35
a	669 = Minio rosso d'Olanda	a b 5 ½ b._	36.79½
a	301 ½ = Minio ripassato	a b 5 ½ b._	16.58
a	322 ½ = Ritergilio pistato	a b 4 b._	12.90
a	580 = Ritergilio	a b 3 ½ b._	20.30
a	80 = Sotiglio (?)	a b 2 b._	1.60
a	87 = Terra verde di Verona	a b 12 ½ b._	10.87½
a	140 = Pelo di Germania griscio	a b 21 b._	29.40
a	57 = Smalto d'Olanda	a b 14 b._	7.98
a	503 ½ = Biacca di Plaiper	a b 8 b._	40.28
a	11 = Biacca di Venezia	a b 7 ½ b._	__82½
a	65 = Lacca ordinaria fatta in Roma a b 6 b._		3.90
a	180 = Terra gialla scura di Siena	a b 2 ½ b._	4.50
a	202 = Vernice d'ambra	a b 8 ½ b._	17.17
a	800 = Gesso in piastrelle	a b 85 il 100	6.80
a	17 ½ = Piattini di rossetta di Napoli a b 8 ½ b._		1.48½
a	25 = Pelo nero di Roma	a b 9 ½ b._	2.25

a	10 = Pelo bianco di Napoli	a b 22 b._	2.25
a	72 = Lacca di Venezia	a b 26 b._	18.72
No	712: Pennelli di pelo nero di onc 1	a b 25 Doz	1.50
No	96 = detti di onc ½	a b 15 Doz	1.20
No	780 = Pennelli in asta neri assortiti	a b 60 il 100	4.68
No	18 = Pennelli di pelo bianco di onc 1	a b 4 l'uno	__72
No	30 = detti di onc ½	a b 2 l'uno	__60
No	316 = detti bianchi in asta assortiti	a b 90 il 100	2.84
No	22 = detti di onc 3 di pelo di Germ.a in asta	a b 8 l'uno	1.76
a	570 ½ Colla d'Olanda	a b 9 b._	51.34½
a	38 = Sbruffi diversi	a b 10 b._	3.80
a	5 = Biacca in panetti	a b 15 b._	__75
No	31: Sfumatorini piccoli—Sfumatori grossi diversi		==90
No	12 Pennelli da imbiancatore di onc 5	a b 13 l'uno	1.56
a	60 = Sbruffi di vetro di diversi colori	a b 10 b._	6__
a	60 = Mordente	a b 9 b._	5.40
a	125 = Terra rossa macinata	a b 6 b._	1.50
a	18 = Biacca di Ven.a macinata a oglio	a b 9 b._	1.62
a	1 = Terra verde macinata a oglio		__20
a	5 = Colori a Oglio	a b 10 b._	__50
a	38 = Biacca a oglio ordin.ria	a b 6 b._	2.28
a	1 = Vernice da Scalpellino		__40
a	15 ½ = Oglio sasso	a b 40 b._	6.20
a	13 ½ Orpimento bruciato in pezzi	a b 60 b._	8.10

a	17 = Oglio d'abizzo	a b 40 b._	6.80
No	7 = Pennelli di penne di Cigno	a b 2 ½ l'uno	17.½
No	365 = Pennelli di Capretto	a b 4 Doz	1.22
No	890 = Pennelli di vaso in penna	a b 27 ½ il 100	2.44½
a	200 = Bolo giallo ordin.rio	a b 50 il 100	1__
a	100 = Lapis rosso in pezzi cattivo	a b 2 ½ b._	2.50
a	265 = Terra gialla di Viterbo in pane	a b 1.80 il 100	4.55
a	200 = Canniccia	a b 4 b._	8__
a	3,, Lacca fina Romanesca	a b 10 b._	__30
a	14,, = Retagli de guanti	a b 3 b._	__42
a	56 = Gesso in piastrelle	a b 85 il 100	__48½
a	350 = Smeriglio in pietra	a b 2 b._	7__
a	190 = Carta per involtolar colori	a b 2 ½ b._	4.75
No	69= Pennelli in penna di Tordo		27½
a	4 ½ = Oglio di spigo	a b 20 b._	__90
a	3 = Vitriolo Romano	a b 7 ½ b._	22½
a	2000 – Gesso di Gaeta in polvere	a b 60 il 100	12__
a	600 = Pietra scajola	a b 80 il 100	4.80
No	4 Tele da testa imprimita	a b 8 l'una	__32
N	1:3 onc azzurro di Spagna	a b 20 b._	1.50
N	1:10 onc Lapis Lazzaro valutato		2.05
N	100 Meta pennelli		__10
N	50 Tripiedi et altri ferri per uso di Bottega a s 2_	La Libra 2_	
No	1 Stadera sopra il Banco con suoi ferri, e Tazza di Rame_		4.50
No	1 Stadera grossa senza Tazza		3__

No	1 Bilancino per Oro con suoi pesi	__8
No	1 Bilancetta a mano con Tazze d'ottone, e suoi pesi	1.20
No	29 Vasi di Cristallo per sbruffi	__75
No	1 Forbice da tagliar bolletteVasi di Cristallo per sbruffi	__50
No 2	Pistelli di ferro	__60
No 2	Detto più grosso da Gesso	1__
No	2 Mortale di Bronzo in peso [...?] n_ con sua Colonna di Marmo valutato	8__
No	2 Pietre di Porfido	18__
No	3 Pietre grandi di Granito	5__
No	14 Macinelli diversi	4__
No	2 Colonne à maschio granito con suoi ferrami	20__
No	4 Fiasconi con oglio di Spino	__60
No	25 Vettine trà grandi, e piccole	21.60
No	4 Dette murate, una de quali rotta	3__
	Caldare diverse di Rame in peso netto u.re 122 a b 15 b.	18.30
	Diversi setacci, e Trivelli	1__
No	3 Stecche di ferro da imprimire	__60
	Diverse Stecche, e Spatole di ferro	__15
No	1 Mortare per pistar gesso	__30

Somma in tutto 1739:56

ASR, 30 Not. Cap., Uff. 8, Ginetti Generoso 1752, vol. 547, II,
f. 48r (elenco dei crediti eletti)

Crediti eletti dal Sig. Ginnesio del Barba esistenti nel Negozio di coloreria,
che ricevo per contanti a tenore di Capitoli

A Gioacchino Gentile verniciaio S 52,10

Marco Caprinuzzi	..4,19½
Fra Nicola di S. Agostino	10,10
Ferd.o Pasqualinj M.o di Casa del duca Poli	29,67½
Franc.co Nubola	..8,20
Raimondo Robini	,69½
Giò Bellotti	,52½
And.a Brondoni p.e il Duca Poli	10,70
Giò Rotati	4,84
Carlo Lazzi Imbiancatore	5,83½
Imbiancatore di Palazzo	187½
Silvestro Aurecchi	,10
Ant.o Giovannola	19,52½
Convento di S. Agostino	,70
Ginnesio del Barba	11,49
Innocenzo Ruggia	2,
Conte Bonaccorsi	22,48½
Biagio Cicchi	,80
Pro. Camillo Malpezzi	3,45
Giusep.e Boccelli verniciaro	10,
Stefano Pozzi	8,
Sebastiano Ceccarini	4,42½
Angelo Stoppa	1,04
Fran.co Guerrini	___,55
	212,30

Io Ginesio del Barba dichiaro di aver scielto li sud.i nomi dei debitori nella presente somma di scudi duecento dodici b. 30

Grand Tour: il caso della Pensione Rinaldi in Ariccia

ALBERTO CRIELES

Nella storia del Grand Tour è risaputa la stretta relazione che legò Roma ai Colli Albani: tant'è che i suoi paesi furono, oltre che meta di escursioni, anche luoghi di soggiorno, più o meno lungo, per i visitatori d'Oltralpe in visita nella Città Eterna. E Ariccia fu tra i preferiti, anche se lo sforzo dei tanti studiosi si è incentrato prevalentemente su un'unica struttura ricettiva, la locanda Martorelli¹, tanto da farne un polo irradiante cultura ed arte. Sarà in parte vero, ma ciò ha messo in ombra altre realtà analoghe preesistenti, compresi i tanti ospiti che vi soggiornarono riconducibili, in gran parte, proprio nell'orbita del Grand Tour e tutti di provenienza soprattutto nordica.

Tra le realtà ignorate figurano la Pensione Rinaldi e la sua conduttrice, la signora Marianna, che svolse, con impeccabile dedizione, il compito di locandiera (e non solo) precorrendo, in sostanza, l'istituzione del più noto albergo sulla piazza, tenuto da Antonio Martorelli ed entrato nel novero delle locande vere e proprie solo dopo il 1826.

Maria Anna (Marianna) Dorelli, così si chiamava la Rinaldi, era nata in Ariccia il 23 ottobre del 1762² da Felicia Falera e da Giusep-

¹ Per la bibliografia sull'argomento cfr: Francesco PETRUCCI, *La locanda Martorelli e il "grand tour d'Italie" sui Colli Albani*, Comune di Ariccia, 1995.

² ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI ALBANO, d'ora in poi ASDA, Fondo



1. Francesco CHIGI, Ariccia, veduta della via Corriera da Palazzo Chigi; foto 1901-1910. ICCD inv. P000470. Da notare a sinistra, la Locanda Martorelli, e a destra, secondo stabile, il palazzetto Dorelli-Rinaldi.

pe, esponente, quest'ultimo, dell'indotto dei Chigi. Altri membri di questa famiglia, imparentata pure con i Piervincenti, furono: l'abate Don Pietro, «segretario, per quarant'anni, dell'Accademia degli Sfaccendati», come ricordava il Lucidi, morto a Roma «pieno di virtù» nel 1789, e citato, pure, per aver tentato di «alzare un muro di sua casa contiguo all'antemurale medesimo», ossia, il palazzetto di famiglia adiacente alla Collegiata dell'Assunta (1772); quindi, un Giovan Battista, Gonfaloniere di Ariccia e affittuario dei Chigi per la tenuta di Pastinadanni; nonché, un Angelo, Sergente Maggiore della Guardia Nazionale e Deputato militare nella «pausa francese», e, in ultimo, un Vincenzo Luigi Mariano, fratello di Marianna, anche lui affittuario generale dei Chigi.

Parrocchia di S. Maria Assunta in Cielo, Ariccia, d'ora in poi S.M.A.A., *Liber Baptizatorum*, VII, n. 55, fol. 99.

Marianna aveva sposato il romano Filippo Rinaldi, vedovo, più grande di diciassette anni, Commissario pontificio in Ariccia, da cui ebbe una generosa figliolanza. Fu proprio il marito, Filippo, che, già agli inizi dell'Ottocento, per incrementare le entrate di casa, trovò conveniente affittare parte dell'abitazione di famiglia offrendo vitto e alloggio agli ospiti. Esempi analoghi li abbiamo trovati in abbondanza in Albano, ma anche a Genzano, Marino e, persino, a Castel Gandolfo.

Nel 1815³, rimasta vedova di Filippo, morto settantenne per forti febbri di quartana, Marianna aveva proseguito questa attività divenendo ancor più nota ed apprezzata dai tanti ospiti forestieri.

Da tener presente che i Rinaldi non furono certo gli unici, in Ariccia, a intraprendere l'attività ricettiva; basti pensare ai Mancini che misero a disposizione dei tanti ospiti la loro casa rurale, ricordata pure per l'ampia cucina, in cui imperava un grande tavolo: «spesso ci sediamo tutti e sei nell'ampia cucina, dove sono pronti tutt'intorno troni poetici, sedie d'altri tempi, come intorno ad un focolare omerico».⁴

E casa Rinaldi non doveva differire molto da quella dei Mancini, anche se la sua ubicazione era all'altro lato di Ariccia, ergendosi su più piani, alla sinistra della via Corriera (Corso), prima che questa sfoci sulla piazza di Corte. Era pressoché attigua al “casino dell’Affittuario” locato dai Chigi al medico Luigi Leonardi e, poi, al suo successore, Lorenzo Nardini, quasi frontistante all'ex palazzetto Stazi, la futura locanda Martorelli, della quale il Longfellow⁵ soleva ricordare «i suoi letti dai materassi imbottiti di freschi ed

³ Ivi, *Liber Mortuorum*, XI, fol. 76, n. 30 (*Articulum Mortuorum*), 3 settembre 1815.

⁴ Wilhelm STIER, *Hesperische Blätter, nachgelassene Schriften*, Berlin 1857, *Serra Adalaida*, p. 99, 17 giugno 1823.

⁵ Henry Wadsworth LONGFELLOW, *Outre-Mer: A Pilgrimage Beyond the Sea* (Diario di viaggio), London 1851, pp. 245-246.

elastici cartocci di granturco, le sue piccole stanze di sei piedi quadri» e i «georgici affreschi» in cui era narrata «la malinconica storia di Ippolito».⁶

Un punto focale, questo di Ariccia, ove erano ubicate altre case o appartamenti appigionati per i viaggiatori e gli ospiti stagionali. Un'estrema quinta - oltre il palazzo Chigi e la chiesa dell'Assunta che concludevano due lati di questo slargo - era il casamento Antonini proiettato ad angolo verso la porta Napoletana, dimora di un certo pregio che, alla morte del proprietario (1821), l'incisore Carlo, era stata trasformata dagli eredi, anche questa, in pensione, e nelle cui polverose stanze avevano alloggiato illustri ospiti, compreso lo stesso Longfellow,⁷ il quale vi aveva trascorso l'intero mese di settembre del 1828, in convalescenza, per ristabilirsi da un attacco di malaria.

Tornando alla Rinaldi, oltre che dai consueti *Registri* parrocchiali, la sua identità è ricavabile maggiormente dalle testimonianze scritte lasciateci da suoi molti ospiti, sia dagli scrittori Wilhelm Müller e Friederich Ruckert, come pure dal poeta Per Daniel Amadeus Atterbom, dal pittore Julius Schnorr von Carolsfeld e dall'ufficiale Wilhelm Von Huth il quale, in una sua lettera (1811) indirizzata allo scultore Thorvaldsen, invitava il Fidia Danese a raggiungerlo a casa Rinaldi in Ariccia, aggiungendo: «Sono circondato da persone buone e belle [...] le figlie di Marianna Rinaldi sono formose e di bell'aspetto».⁸

Le "formose" figlie della Rinaldi, all'epoca ancora presenti in casa, erano: Anna (20 anni), Agata (18 anni), Lucia (17 anni) e la giovanissima "Nanna", di sei anni, che, come vedremo, sarà "l'amore mancato" di Julius Schnorr von Carolsfeld. Nello stesso 1811

⁶ Renato LEFEVRE, *Storia e storie dell'antichissima Ariccia*, Comune di Ariccia 1996, p. 117.

⁷ H. W. LONGFELLOW, *Outre-Mer...*, cit. p. 246.

⁸ THORVALDSEN MUSEUM ARCHIVES COPENHAGEN,; m3 1811, nr. 10.



2. J. SCHNORR VON CAROLSFELD, *Die Tochter der Marianne* (Ritratto di Nanna Rinaldi sull'uscio della Pensione), disegno, 1822. Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats - und Universitätsbibliothek.



3. (?) SCHIOLER (attribuito), *Wilhelm von Huth in uniforme rossa da capitano*, ante 1818, olio su tela, 67x55cm. Già collezione von Huth.

(probabilmente, nel periodo giugno-luglio), sappiamo dal Thiele⁹ che lo scultore danese aveva accettato il suggerimento propostogli da von Huth, tant'è che, pur pieno di acciacchi e malanni, l'aveva raggiunto in Ariccia, in casa della Rinaldi, la quale lo aveva accolto amorevolmente.

Ritornato a Roma, lo scultore fu raggiunto da una nuova lettera (5 agosto 1811)¹⁰ di von Huth, allora ospite in Albano nella locanda Hotel De Londres, in piazza San Rocco 9, in cui gli confessava di aver avuto "momenti" d'intimità proprio con Agata, la figlia di Marianna Rinaldi, al punto che, quest'ultima, era in attesa di un figlio. Questo legame con Agata non fu cosa da poco perché si tramuterà, come vedremo, in un matrimonio vero e proprio. L'autore conclude la lettera con la consueta... richiesta di un sostegno economico.

Da tener presente che la residenza della Rinaldi doveva aver suscitato un certo gradimento a Thorvaldsen, tant'è che alla fine dell'ottobre del 1811 vi tornò, questa volta insieme al piccolo Carlo Alberto (1806-1811) avuto, al paro di Elisa Sofia, dalla Magnani. La sua presenza in Ariccia è testimoniata da una lettera, datata 29 ottobre di quell'anno, inviatagli, proprio all'indirizzo della Rinaldi, dal medico Christian Schlosser, il quale gli comunicava di aver spedito, destinate al bambino ammalato, sei once di chinino «come prescritto da un medico di Laricia», e questo «si continui finché la diarrea e la febbre non cessano»:

Il Chinino che ti invio è stato salato, perché così Lupi lo ritiene ottimo. Sono 6 once. Lupi si augura che sia preso in 2 spazi di sette ore. Ha saputo della tua indisposizione con vivo interesse e ha scelto lui stesso la China.

⁹ Just Mathias THIELE, *Thorvaldsens Leben, nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers*, Leipzig 1852, p. 180.

¹⁰ THORVALDSEN MUSEUM ... cit.: m2 1810 (sic), nr. 23.

Quanto al ragazzo, ho pensato bene di dargli la prescrizione dell'estratto di china con oppio, come prescritto da un medico di Laricia. Lo approva e vuole che si continui finché la diarrea e la febbre non cessano e raccomanda una dieta.

Se il pacco arriva un giorno dopo, il problema è che il veterinario è tornato la sera stessa, quindi oggi ne devo aspettare uno nuovo.

Impegnandomi con la tua famiglia e i tuoi amici in Laricia, mi firmo con venerazione.

Schlosser

PS. In questo momento ho una sicura opportunità tramite un Albanese di spedirti il pacco mercoledì mattina.¹¹

Tuttavia, alla luce dei fatti successivi, la cura prescritta e la terapia adottata risulteranno vane perché il piccolo Carlo Alberto, da lì a poco, morirà per cause completamente “naturali”, come molti altri bambini dell'epoca, forse di malaria o di tifo, smentendo, così, un incidente, come viene spesso insinuato.

GLI ALTRI OSPITI DI CASA RINALDI

Enumerando gli altri ospiti di Casa Rinaldi non possiamo dimenticare Overbeck, il fondatore della Lukasbund, il mistico di Lubecca che, nel giugno del 1812, vi dimorò prima di raggiungere il suo confratello, Franz Pforr, agonizzante, nel monastero di S. Paolo.

Ma, a parte Overbeck, che non disdegnò di soggiornare in Ariccia anche negli anni successivi¹², non dobbiamo dimenticare il già citato Ruckert, eccellente figura di linguista, poeta e filologo: è lui che raccolse le *Siciliane* e i *Ritornellen*, gli stessi canti che ascoltava

¹¹ Ibid.: m3 1811, nr. 31.

¹² Alberto CRIELES, *Quell'inedita di J. F. Overbeck da Ariccia*, in *Lazio insolito*, Roma 1998, pp. 200-203.

in casa Rinaldi dalle figlie della padrona di casa. Che sia proprio la pensione di Marianna Rinaldi a ospitarlo, lo dimostra il fatto che fu il Ruckert, alloggiato dalla vedova nell'estate del 1811, a prendersi cura dello Schnorr, malato e degente, accogliendolo e assistendolo come un fratello. Lo conferma, indirettamente, lo stesso Wilhelm Müller, il quale, in una lettera del 20 luglio, sempre di quell'anno, raccontava che frequentemente si recava a desinare dal suo amico tedesco (Ruckert) ad Ariccia, ospite della signora Marianna, ossia: «dalla padrona di casa del nostro amico che ci ha promesso per oggi tutte pietanze tedesche»¹³.

Oltre al fervido parere sulla ventennale esperienza della Rinaldi nell'accogliere e nel trattare i "forestieri" (anche dal punto di vista gastronomico), l'autore aggiunge un'esclamazione: «Quale viaggiatore d'Oltralpe che viene in Italia da più di venti anni non conosce la gagliarda e attiva Signora Marianna!»¹⁴.

Ma non basta, perché dal testo della lettera si evince come il Ruckert, sempre ospite in casa Rinaldi, avesse incontrato gli scrittori: Atterbom, Müller, Hjort, ma anche i pittori: Barth, Hermann e Overbeck, ciascuno dei quali gli volle fare un ritratto.

Riguardo, poi, alle giornate passate in casa Rinaldi, le indica come amene, spensierate e animate da canti e balli. E questo, anche se qualcosa doveva turbare l'animo del Ruckert. Già, perché nel suo intimo si struggeva d'amore per una "storia" non corrisposta con una "bella del posto", certa Rosa Maria; tant'è che gli era rimasta un'unica rassegnazione: quella di scrivere molte poesie; e ciò anche per dimenticare un tragico episodio accaduto sul lago e scongiurato con l'intervento dello stesso Müller.

A parte ciò, dal settembre del 1811 le notizie sulla presenza di forestieri in casa Rinaldi sembrano diradarsi; sappiamo, però, che a

¹³ Wilhelm MÜLLER: *Rom, Römer und Römerinnen*, Volume I (Lettere da Albano), Berlin 1820 p. 43.

¹⁴ *Ibidem*.

visitare la pensione di Marianna, nel novembre del 1815, sarà l'artista danese Christoffer Wilhelm Eckersberg: lo scrive al Müller, allora a Copenaghen, non prima di avergli illustrato, da buon pittore, parte di quell'ambiente laziale che va sotto il nome di Campagna romana. Questa è «come tra Roma e Albano, un vero deserto, dove non crescono che erbacce selvatiche, qua e là si vedono possenti mandrie di buoi e pochi cacciatori». Da qui siamo:

andati ad Albano, dove i nobili romani vengono soprattutto il loro ottobre, perché il Papa soggiorna nel vicino Castel Gandolfo in autunno. Il Sig. Thorvaldsen soggiornò ad Albano, dove fece molte visite ai nobili ed io andai ad Ariccia a trovare la madre di Madame Huth, dove trovai il nostro amico Frommel, che aveva fatto molti bei studi nella zona, la sera eravamo abbastanza divertiti, quindi ho attraversato per la terza volta la bellissima zona e ho visitato i bellissimi borghi di Castello, Marino, Frascati, Rocca di Papa, il Monte Cavi, Nemi e Genzano¹⁵.

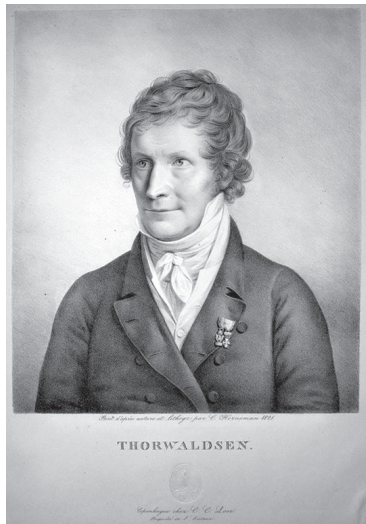
MARIANNA E IL THORVALDSEN

La Rinaldi ebbe pure stretti contatti, anche di tipo finanziario, con lo stesso Thorvaldsen. Lo prova la lettera (1815) seguente che ci mostra una Marianna ben inserita nel mondo dello scultore, ma anche dei suoi amici, i quali, con grande probabilità, erano spesso ospiti della sua pensione ad Ariccia. Ebbene, il barone Brown, facoltoso figlio di un ambasciatore, scrive da Roma al suo amico Thorvaldsen, avvertendolo che era venuta da lui Marianna Rinaldi con l'intento di cercare 200 scudi per il fratello, il Sig. Dorelli, lo-

¹⁵ THORVALDSEN MUSEUM... cit.: n.1456 af 10318. Håndskriftafdelingen, Det Kongelige Bibliotek, Add. 301-2 (IV-60).



4. J. SCHNORR VON CAROLSFELD, *Vittoria Caldoni*, in posa nella casa della Rinaldi, disegno 1822. München, Staatliche Graphische Sammlung.



5. Christian HORNEMAN, *Thorwaldsen*, litografia colorata, 1821. Copenhagen, chez CC Lohse.

catario di tutti i beni del Chigi. Brown, non avendo disponibile la somma, propone l'affare a Thorvaldsen:

È venuta la Sig.ra Marianna Rinaldi, Madre della Moglie del Sig.re Huth, commissionata dal suo fratello il Sig.re Dorelli, di cercarli 200 scudi, a cambio per mesi 6. Egli ha preso in affitto tutti i Beni del Sig.re Principe Chigi, e perciò gliene occorre una somma in contanti, per far lavorare il Terreno adesso: io credo un affare sicuro ed avrei dato certo, ma non mi trovo presentemente in cassa di tal soma; Essa, dunque, m'ha pregato di indicarle altra persona, ed io ho pensato a lei, se mai lei volesse far questo affare. Sarei venuto da lei, ma non mi arischio ancora di escire. Se lei vorrà aderire a questo, mi farebbe somma grazia di venir da me, in questa mattina, che noi ci parleremo assieme.

Sono con tutto l'affetto.

Suo Aff.mo Amico e Ser.re

Brown

Di Casa 27 Xmbre 1815¹⁶.

Da notare l'appellativo dato alla Rinaldi, quello di “Madre della Moglie del Sig.re Huth”! Da tener presente che siamo appena dopo il Natale del 1815, mentre Agata Rinaldi e figli, andati via da Roma, non dovevano essere ancora giunti in Danimarca.

Altri contatti riappariranno in una lettera, datata 30 luglio 1821, spedita dalla stessa Marianna al Thorvaldsen, reduce da un viaggio nella sua Danimarca, in cui lo pregava di comunicarle qualunque notizia inerente a sua figlia Agata, andata sposa al von Huth, e della quale non sapeva più nulla da qualche tempo; lo implorava, almeno, di confortarla comunicandole, pure, una sua eventuale morte, e questo purché se ne sappia qualcosa:

¹⁶ Ivi: m4, nr. 22, 27 dicembre 1815.

Sti.mo Sigr Alberto

Non prima mi son mossa a scriverle nel tornar, che fece di Danimarca perché avendole raccomandato caldamente di riferirmi nel suo ritorno in Roma lo stato della mia cara Figlia Agata nella Capitale (Copenaghen) di quel regno, sperava, che stante le mie preghiere avesse voluto esaudirmi con darmi qualche nuova, anche per via della Posta, della anzidetta mia Figlia. Chi fuori di Lei potria darmela più certa? Non vedendo però di lei nessun segno su di ciò, che le chieggo, mi dò io moto ad incomodarlo, e pregarlo per quanto sò, e posso di farmi la carità di togliermi dalle angustie, che mi cagiona il pensiero della mia povera figlia, di dirmi cioè se essa o viva, oppur la mia, e la sua disgrazia l'abbia avvolta frà le tetre, ed orride ombre della morte. Per l'amor di Dio la prego di togliermi da questa ambiguità. Jo non dirò, se il caso è fatale, che ella è stato apportatore di spaventosa novella, ma piuttosto confortatore, e consigliere di me, che frà dubbj, e serj ancora avvolta mi trovava. Se Agata vive, seguirò a pregare il buonissimo Iddio per li di lei bisogni si del corpo, che dello spirito: se è morta raddoppierò le mie preci all'Istesso Signore, onde raccomanderò a Lui la di lei anima. Che però la prego, la scongiuro a farmi questa carità; con un lieve incomodo acquisterà una gratitudine somma, che accrescerà la stima, chio sempre ho professata per Lei, e professerò vie maggiormente, e con quell'affetto, con cui, facendole i dovuti rispetti, passo a segnarmi.

Di V. S. Illma

Ariccia li 30. Luglio 1821.

P.S. Il mio figlio Tommaso, colle sue sorelle, lo salutano distintamente¹⁷.

¹⁷ Ivi, m7 1821, nr. 56.

Viste l'ansia e l'angoscia che trapelano in questa lettera di Marianna, aggiungere una nota di umanità non guasta e spiegherebbe l'episodio di Agata e la preoccupazione di una madre, vedova e sola, fremente nell'apprendere qualunque notizia sulla figlia lontana, viva o morta. Mi riferisco alla vicenda d'amore, e alla successiva unione, di Agata con il von Huth. Ebbene, quest'ultimo lo abbiamo lasciato (5 agosto 1811) in Albano, nella locanda di Emiliano, ove in una lettera confessava il suo trasporto amoroso verso la giovane figlia della Rinaldi.

Un sentimento ed una situazione che devono averlo turbato interiormente ponendogli seri quesiti esistenziali, tant'è che già prima si era recato ai Cappuccini di Albano per chiedere consiglio e conforto morale al poeta e scrittore Friedrich Ludwig Zacharias Werner, che aveva fama di saggezza. Questi, proprio nel convento di Albano, stava passando un periodo meditativo prima di essere accolto, lui luterano, nell'ambito della Chiesa cattolica. E fu qui, nel convento, il 23 luglio 1811¹⁸, che Werner ricevette il von Huth, il quale gli aprì il cuore sulle sue ambascie esistenziali e sentimentali e sulle decisioni da prendere. Ma non bastò, perché nei giorni successivi lo stesso poeta tedesco si recherà ad Ariccia, in casa Rinaldi, per appurare di persona la consistenza di questi sentimenti e così poter constatare direttamente la compostezza di Agata, la stessa - come lui termina - che, se sposata con Huth, avrebbe potuto sollevarlo da tante angosce! Ma anche qui non bastò, perché il Werner ritenne opportuno invitare a Galloro anche il resto della famiglia Rinaldi, per concludere sul da farsi, e adottare la soluzione di un

¹⁸ Friedrich Ludwig Zacharias WERNER, *Zacharias Werner's sämtliche werke, aus seinem handschriftlichen nachlasse*, vol.2, Grimma 1841, pp. 166-167.



6. Ludwig DOELL, *Die Albanerin*, ritratto di Barbaruccia Pizzicaria, nata De Cupis, in posa nella sua casa in Albano, alla Stella, olio su tela, 1818. Altenburg. Museo Lindenau.

matrimonio “riparatore”. Così, a sostegno di questa iniziativa, si rivolge al gesuita, padre Pietro del Paraguay, ospite a Galloro, che ascolterà e consiglierà anche Agata e famiglia.

In proposito, ecco un puntiglioso brano del diario del Werner con le date e le iniziative prese in quella settimana di luglio; da notare come il nome di von Huth sia stato, per questioni di riservatezza, volutamente omesso e sostituito da un semplice asterisco:

Roma dal 21 al 27 luglio 1811.

Trascorsa una bella settimana ad Albano dai Cappuccini.

Domenica 21.

Goduta la S. Comunione, verso sera ricevetti la Benedizione in Santa

Maria della Stella (davanti alla porta di Albano) tra pochi pii contadini, il numero di tutte le donne velate era particolarmente numeroso.

23.

Ho confortato lo sfortunato H*, poiché mi visitò e mi aprì il suo cuore affranto, all'angolo dell'orto dei Cappuccini in Albano, da cui si vede tutta l'area divina circondata dal mare, mentre il sole tramontava come un rubino fiammeggiante, a Dio e al Figlio di Dio, Dio non dà invano!

24.

Disposizione per gli esercizi spirituali. Mi godo la S. Comunione e passo l'intera giornata senza passeggiare, quasi sempre in cella, con l'acqua, con lacrime di pentimento, di penitenza e di preghiera! Grazie per la consolazione che provai in quel momento, indegno peccatore!

25.

Visito H* ad Aricia. Agatha Rinaldi, sua madre e sua sorella. Se la ragazza è fedele, poiché sembra gentile, lui è salvo! Salvalo amore eterno attraverso l'amore terreno, che è il tuo degenerare ma sempre tuo figlio.

26.

Visita al buon Gesuita Paraguaiano Pietro in Gallora (sic), al quale servo la Messa. Dà ad Agatha e alla famiglia una buona testimonianza. Dio fammi scrivere buoni versi ha suggerito Standal, ma solo per fare ammenda.

Ma, come abbiamo accennato, a premere per la realizzazione di quest'unione vi era anche l'arrivo di un figlio. Migliore soluzione, per il momento, parve la partenza della coppia per Roma. Così: «L'anno successivo [1812?] Huth sposò una bellissima donna italiana, Maria Rinaldi, figlia di un commissario pontificio ad Ariccia, e si stabilì a Roma, dove condivise in modo ospitale e felice ciò che aveva con i suoi amici».¹⁹

¹⁹ Statens museum for kunst (Denmark), *Kunstmuseets aarsskrift*, Voll.

E a Roma i von Huth improntarono il loro domicilio romano a mo' di salotto dove accolsero i loro amici, e questo sotto la grazia di Agata, vera regina della casa. Lo attesta uno dei suoi frequentatori, l'Eckersberg, all'architetto Moller:

[...] Roma è e rimane l'unico luogo per lo studio delle belle arti, ma a parte questo non ha assolutamente nulla con cui distrarsi o rilassarsi dopo il lavoro, è particolarmente noiosa d'inverno, con le lunghe, buie, piovose serate invernali, le case non sono comode come da noi o a Parigi, non ho ancora preso l'abitudine di passare una serata in camera mia a leggere, scrivere o disegnare, saremmo morti di noia se non fosse stato per il cap. Huth, per me, Malling e un altro bravissimo architetto tedesco il signor Hetsch di Stoccarda, è il nostro rifugio, lì passiamo le nostre serate molto piacevolmente tra scappelotti, canti e scherzi, inoltre Frau von Huth [la moglie di Huth, ossia: Agata Rinaldi] è una delle rare brave italiane. Per inciso, qui bisogna diventare casti, che si voglia o no - Gli italiani hanno molto senso naturale, ma poca educazione, è impossibile conoscerli, non hanno nessuna religione, ma devozione nel massimo grado²⁰.

Ed ancora Eckersberg, che prosegue sottolineando le cattive condizioni economiche in cui versavano i von Huth, con un immancabile apprezzamento per la bella Agata:

La sera venivamo spesso da Huth. Ha senso e gusto per le belle arti; ma l'aria di qui (e il vino) ha avuto un effetto sfavorevole sul suo cervello e sulla sua situazione finanziaria, che, in parte a causa del cattivo corso e in parte a causa della trascuratezza, era caduto in un

5-6, 1918, pp. 39-40.

²⁰ THORVALDSEN MUSEUM: n. 1370 af 10318, lettera di C.W. Eckersberg a J.P. Møller (23 luglio 1814), da: Håndskriftafdelingen, Det Kongelige Bibliotek, Add. 301-2 (IV-40).



7. K. W. GOTZLOFF, *Teresa Decupisce* (De Cupis), disegno, 1824. (ubicazione attuale ignota).

grande disordine, quindi difficilmente poteva vivere qui. Ma che fortuna avere una bella Moglie²¹!

Nella dimora romana, all'ultimo piano di via del Tritone n. 9, ove nasceranno due figli, Hendrik e Frederick, la famiglia Huth soggiornerà fino al 29 luglio 1815, quando, compresi i bambini, partirà definitivamente per Copenaghen, accompagnata fino a La Storta dall'immane Thorvaldsen e dalla stessa Marianna con una sua figlia al seguito:

²¹ Statens museum for kunst (Denmark), *Kunstmuseets...*, cit., voll. 5-6, 1918, pp. 39-40.

Ora Malling si è impegnato non solo a saldare il suo debito qui, ma anche a portarlo con sé, sua moglie e due bambini piccoli a Copenhagen; hanno viaggiato insieme al coraggioso e di grande talento Mr. Hetch. Thorvaldsen, la madre e la sorella di Md. Huth e io [Eckersberg] li seguimmo a La Storta, dove, come Eckersberg informa Huth in una lettera successiva, svuotarono alcune bottiglie dopo che gli altri erano andati via²².

E giunti alla Capitale, i von Huth si trasferiranno nella contea di Friederiksborg, a trenta chilometri da Copenaghen e a qualche chilometro dal castello reale ove Wilhelm copri l'incarico di capitano delle Guardie Reali. Nella nuova dimora, a Høveltegård, vide la luce l'altro figlio di Agata e Carl Wilhelm: Tancredo Wilhelm Philip Georg.

Riguardo al capitano, morì all'età di 39 anni, nel 1818, nel Friederiks Hospitalskirke presso la capitale danese, e, con la scomparsa del marito e con l'aggravante della lontananza, il destino di Agata diverrà alquanto nebuloso; si dimezzerà, così, per poi rompersi del tutto, ogni contatto con la sua famiglia in Ariccia: un abbandono che preoccuperà, come abbiamo letto, la stessa Marianna e che lascia ancora adesso un cono di ombra, essendo tuttora sconosciuto il luogo dove riposano le sue spoglie. E questo a differenza del resto della famiglia, tumulato nel cimitero dei Tedeschi in Danimarca, e della sua progenie, menzionata in censimenti successivi, sempre nella contea Friederiksborg, e tuttora presente in Danimarca.

SCHNORR VON CAROLSFELD E NANNA RINALDI: L'AMORE MANCATO

Tornando sulle ultime notizie di Casa Rinaldi, queste si interrompono nell'estate del 1822 quando Julius Schnorr von Carolsfeld,

²² *Ibid.*



8. August RIEDEL, *Felice Berardi d'Albano*, olio su tela, 1842. Monaco, Neue Pinakothek.



9. August KESTNER, *Agnesina Onda (leggi Auda) de L'Arcia*, disegno, 1828-30. Hannover, Museum August Kestner.

in una lettera all'amica Frau Karla Bianka von Quandt, figlia del pittore Meissner²³, racconterà di essere tornato ad Ariccia dopo quattro anni di lontananza. Ebbene, al suo ritorno nella cittadina castellana aveva preferito alloggiare – ma forse per questioni economiche oltre che affettive – invece che nel Martorelli, allora poco meno che un Caffè stagionale con stanze, nella tanto famigliare Casa Rinaldi.

Inoltrandosi, poi, nell'aspetto confidenziale della lettera, lo Schnorr raccontava che un giorno, tornando a casa, la figlia minore della Rinaldi, "Nanna", gli aveva socchiuso l'uscio dell'abitazione, accompagnandolo al piano di sopra, nella stanza assegnatale. Quel giorno, il fratello [Tommaso?] era a Roma, Marianna e la figlia (Cristina o Lucia) erano in chiesa, per cui Nanna era rimasta l'unica in casa ad accudire la nipote. Sarà stata quell'atmosfera di proibito, sarà...?!

Di certo, lo Schnorr rivelò alla Quandt che era rimasto estasiato nel rimirare la figura di questa ragazza, divenuta una florida diciassettenne, notando con quanto garbo si sciogliesse le trecce. Una posa, quella di Nanna, che deve averlo ispirato anche per un disegno depositato nella State Graphical Collection (Monaco), affiancato da una nota dell'autore «Ankunft in Ariccia im Sommer 1822», cioè «Arrivo ad Ariccia nell'estate del 1822».

In tutti i modi, fu l'inizio di un'infatuazione bella e buona da parte sua che, se avesse avuto un seguito, l'avrebbe portato – lui definitosi "*Schmetterling*" (Farfalla) – a convertirsi al Cattolicesimo e a sposarla... Ma il fatidico passo non si compirà; così Schnorr, una volta rimessosi dai suoi malanni, lascerà Ariccia, anche se con rammarico, per tornare in Germania ove lo attendeva la fiabesca corte di re Ludwig.

²³ Julius SCHNORR VON CAROLSFELD, *Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827*, Gotha 1886, pp. 407 e sgg. n. 11, *An Quandt (Rom, den 28. Juni 1822)*.



10. Félix-Joseph BARRIAS, l'albanese Paolina Federica Giorni nelle vesti di *Giovane ragazza con fiori*, (1846). Nantes, Museo delle Belle Arti.

Tornando per un attimo sulla visione estatica offertagli da Nanna, dalle descrizioni sembrerebbe che l'ospite, allocato nel piano superiore della casa, avesse l'abitudine, da qualche anfratto, di sbirciare il viso della ragazza, la stessa che la sera gli portava il vino e l'uva e, poi, con un certo rincrescimento, scendeva le scale per ritirarsi a dormire nelle sottostanti stanze destinate alla famiglia, con la "wirtin", cioè, la padrona di casa, ossia, la "vecchia" Marianna.

La lettera dello Schnorr termina così; non prima di rivelarci che lui, l'artista, proprio in casa Rinaldi, era alle prese con un ritratto di Vittoria Caldoni (che lo stava facendo impazzire perché non riusciva a renderla sulla tela). Il quadro, che doveva essere dipinto proprio per la Quandt, non sarà realizzato a figura intera poiché

Vittoria – secondo Schnorr – non aveva... una bella figura. Al più, si aiuterà con la “linea” proprio di Nanna, lasciando della Caldoni, così, il solo viso.

Ed a proposito di Vittoria, Schnorr ci confida che invitarla ad Ariccia, a casa della Rinaldi, gli era costato ben venti scudi, e questo nel rispetto di rigorose condizioni impostegli: la Caldoni doveva posare sempre accompagnata dalla madre, fuori da occhi indiscreti e lontano da Albano, e, maggiormente, di non esporre mai le nudità.

E proprio durante la posa, la signora Rinaldi, sicuramente con qualche esperienza nel campo, si era dimostrata compiacente, discreta e collaborativa.

MODELLE, MADRI E MUSE

Qui è da ricordare che quello della modella è un mestiere antico il quale, nel corso dei secoli, ha camminato pari passo con quello... della prostituta: un luogo comune radicato all'interno della società per l'implicazione dell'uso del corpo. Così, l'attività di posa, esercitata fino al Cinquecento solo dalle cortigiane, a lungo fu accompagnata dal pregiudizio della cattiva reputazione, e questo fino al Seicento, quando Roma cominciò a popolarsi ulteriormente di artisti nordici che garantivano un costante afflusso di denaro allo Stato Pontificio, il quale, a sua volta, ne incoraggiava la permanenza, nelle zone malsane intorno al Tridente, via Margutta fino in via Sistina, con una franchigia sulla costruzione di “botteghe” e di studi di pittura e scultura.

La necessità, poi, di “animare”, ossia: popolare, i quadri, maggiormente sulla Campagna romana o sulle memorie artistiche o passate, con figure che incarnassero lo stereotipo della bellezza selvaggia, naturale e ferina, incrementò la richiesta di modelle - non più le esose cortigiane - ma provenienti dagli strati più umili della stessa Roma, dalla Valle dell'Aniene, e, nel nostro caso, dai Colli Albani.



11. Friedrich Wilhelm MÜLLER, *Il miracolo della rosa di Santa Elisabetta di Turingia*, acquerello, 1826. Kassel, Museum Landschaft Hessen. Da notare il ritratto di Adelaide Mancini nelle vesti della Santa.

Ma sarà maggiormente con il Grand Tour - grazie ai tanti artisti stranieri - che insieme al paesaggio ed alle rovine si diede uno spazio sempre più importante ai personaggi, ossia, alle modelle locali.

Ed ecco, quindi, le tante giovani, donne comuni del posto, divenire modelle, e questo, soprattutto per necessità, mentre poche, forse, per scelta. E quasi tutte posarono nel “silenzio” e nell’anonimato, e se non fossero le didascalie in calce all’opera o qualche appunto sui diari dell’artista a rivelarlo, il loro nome sarebbe caduto nell’oblio più completo; a meno che, complice la loro bellezza ed il loro fascino, le modelle, oltre che muse, non fossero divenute spose o inseparabili compagne dell’artista, abbandonando per sempre queste Terre.

Basti pensare alla stessa Caldoni che mise tutti davanti al fatto compiuto allontanandosi dalla sua Albano, nel 1839 (sic), con il russo Grigorij Ignat'evič Lapčenko e con lui espatriata in Russia; Agnesina Auda, convolata in giuste nozze con l'artista austriaco Karl von Blaas, l'italianizzato Carlo De Blaas, emigrata a Vienna; Paolina Federica Giorni andata in isposa al pittore francese Félix-Joseph Barrias, morta e sepolta a Parigi; Adelaide Mancini con Friedrich Wilhelm Müller²⁴, che seguì a Kirchditmold, un sobborgo di Kassel, ove tuttora riposa.

Tornando, ancora una volta, sulla pensione Rinaldi, sembra che alla fine degli anni venti dell'Ottocento la sua attività fosse già conclusa, soppiantata definitivamente dalla Martorelli, futura (1836) locanda delle Belle Arti; ma, verosimilmente, anche a causa dell'anzianità di Marianna e della diaspora delle figlie e dei figli.

La Rinaldi la ritroveremo sola, in un'altra casa, in via della Maddonnella; qui morirà, quasi novantenne, il 25 luglio 1851²⁵; fu sepolta, come già il marito Filippo, nel cimitero di S. Rocco, luogo, anche questo, destinato all'oblio: difatti, di lì a poco, sarà demolito e le sepolture disperse per far posto alla sistemazione urbanistica della zona.

²⁴ Adolfo MANCINI, *Adelaide Mancini e il 'pittore tedesco'*, in «Castelli Romani - Vicende, uomini, folklore», 5 (1959), n. 8, p. 58. Vedi anche: David August ROSENTHAL, *Convertitenbilder aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Schaffhausen 1866, vol. 1, p. 429.

²⁵ ASDA, S.M.A.A., *Liber Mortuorum XI*, n. 23.

Accoglienza romana

PIER ANDREA DE ROSA

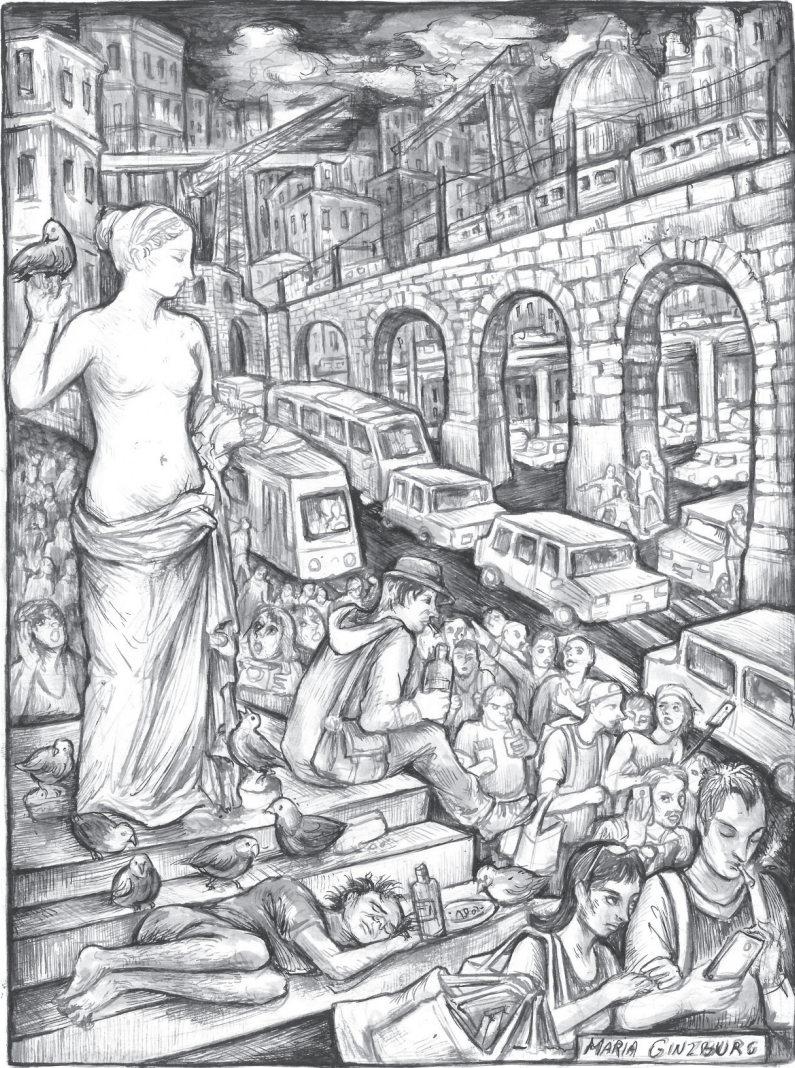


Villa Borghese. Via dell'Aranciera.

Roma, novembre 2023

Che si dovesse giungere a tanto?
Shakespeare, Hamlet. I, ii, 137.





MARIA GINZBURG
Distante Prossimità

Inchostro su carta, 29 × 21 cm
2024

Supervisione: prof. Andrea Lelario
Ill. per: Pier Andrea DE ROSA, *Accoglienza romana.*

Le città europee*

ELISA DEBENEDETTI

Nel libro di Giulio Carlo Argan *Storia dell'arte come storia della città*, edito nel 1983 a Roma, si delinea l'importante tesi che l'arte, collegata fin dalle più remote origini alla borghesia, si mostri come un'attività tipicamente urbana: dunque non soltanto inerente, ma costitutiva della città di Roma, che infatti è stata considerata per molto tempo "artistica" per antonomasia.

Iniziamo con il considerare come la crisi delle culture urbane incominci nel XVI secolo, quando si riconosce appunto a Roma, centro del mondo cristiano, uno statuto urbano diverso da tutti gli altri e un carattere di universalità che le conferisce un'autorità senza limiti di territorio. La figura di Roma barocca, di cui Domenico Fontana ha tracciato i lineamenti al tempo di Sisto V e che si sviluppa nel XVII secolo con il Bernini e il Borromini, costituisce in certo senso il modello della città capitale, che riunisce in sé le ragioni storiche e ideologiche nonché gli strumenti politici e amministrativi dell'autorità che esercita nell'ambito dello Stato.

Al tema ideale della città capitale come espressione visibile di un'autorità superiore e trascendente si ispirano, almeno idealmente, le capitali europee. I casi più evidenti di trasformazione di antiche città in moderne capitali sono Parigi e Londra: la riforma urbanistica di Parigi, iniziata da Enrico IV e proseguita da Luigi

* Ho cercato di sintetizzare il pensiero di Giulio Carlo Argan attraverso la lettura di *Storia dell'arte come storia della città*, edito a Roma a cura di Bruno Contardi per i tipi Editori Riuniti nel 1983, dove l'interesse per le capitali è destinato a concentrarsi su Roma, e ho desiderato sottolineare come l'Urbe divenga un modello per esempio per le città italiane di Torino e soprattutto di Napoli.

XIV con i piani del Blondel e del Bullet, e poi da Luigi XV con i piani del Platte; la ricostruzione di Londra dopo il grande incendio del 1666 con i progetti, rimasti in gran parte inattuati, di Christopher Wren. Anche Madrid, nel secolo XVII, subisce una profonda trasformazione, che si prolunga nel secolo successivo con gli importanti incarichi spagnoli di Juvarra, quali la facciata sul giardino del Palazzo della Granja e la progettazione del nuovo Palazzo Reale di Madrid, distrutto l'Alcazar da un incendio. La Reggia di Madrid, organizzata sulla trama di quattro cortili, fra loro felicemente differenziati, elude la meccanica ripetizione di uno stesso tema: cosa che accade a Napoli, nel Palazzo vicereale di Capodimonte e nella Reggia di Caserta, dove i quattro cortili sono uguali per desiderio del committente.

Uno dei fattori che è alla base dei viaggi di tanti artisti versati nel campo della progettazione o della grande decorazione era l'appartenenza a un ordine religioso le cui esigenze dovevano assolvere. Si potrebbero ricordare gli itinerari del Guarini a Parigi, a Praga, a Lisbona, che contribuirono a diffondere in quelle città le forme italiane del Barocco borrominesco; o la presenza di Andrea Pozzo a Vienna, con anticipi decisivi per la *rocaille*.

In Italia Torino, capitale del piccolo ma moderno Stato piemontese, diventa un tipo di struttura di capitale: la sua pianta a scacchiera, con grandi piazze regolari, ricalca lo schema del *castrum* romano, e questo è il suo aspetto "umanistico", ma si presta alle parate militari e civili che rendono manifesta e impongono al popolo l'autorità dello Stato, e questo è il suo aspetto barocco.

I modelli romani delle capitali europee sono improntati a spazi aperti, prospettici, architettonicamente definiti dalle facciate degli edifici laterali. Anche in campo urbanistico vale il principio, che diverrà fondamentale per l'architettura, della definizione dello spazio per mezzo di limiti marginali invece che per masse e volumi plastici. Il tessuto urbano tende a farsi regolare, uniforme. L'edilizia

borgnese, che sostituisce al fastoso palazzo patrizio lo *hôtel particulier*, forma il tessuto connettivo della città, collegando tra loro e facendo emergere con grande evidenza i monumenti rappresentativi: questo tipo di edilizia borgnese, che si diffonde presto in tutta l'Europa centrale e settentrionale, è caratterizzata da un disegno severo, che trova il suo valore nella continuità della serie.

Il discorso si limiterà ai movimenti della cultura artistica e a un preciso periodo cronologico (fine Seicento-inizio Ottocento), considerando l'arte come il fattore determinante della cultura urbana.

Prendiamo un particolare centro cittadino come Napoli, la sua architettura e la sua urbanistica, anche se le differenti arti formano un sistema in quanto tutte insieme costituiscono la città, che quindi può considerarsi il campo *où tout se tient*. La situazione della capitale partenopea è indubbiamente *sui generis*: si potrebbe dire che Napoli è stata la prima città "europea", anche se non ha mai preteso di essere il centro di una cultura europea, e forse il carattere europeo della cultura napoletana dipende proprio dalla sua particolare apertura e disponibilità. La cultura artistica napoletana non è autoctona ma si caratterizza per una straordinaria capacità di assunzione ed elaborazione, spesso sottilmente critica, di apporti esterni: il tema del riferimento all'Antico è per esempio, nel Seicento, di grande complessità, ed è destinato ad articolarsi sempre più quando nella capitale borbonica leggendarie memorie e remote tradizioni mitiche riemergeranno man mano che gli scavi ordinati da Carlo III riporteranno alla luce, miracolosamente intatti sotto la coltre di ceneri e lapilli, le città ellenistiche di Ercolano e Pompei.

Sarebbe tuttavia assurdo parlare di un europeismo napoletano prima del costituirsi di una nozione storica, e non soltanto geografica, di Europa: un'Europa concepita come un sistema di Stati il cui equilibrio non è più mantenuto dalla rigida centralità di un potere egemonico, ma dalla dinamica delle relazioni internazionali, sia politiche che culturali. La cultura napoletana, a partire dal Sei-

cento, cerca agganci europei al punto da poter dar vita, nel secolo successivo, a un movimento illuministico originale che è indubbiamente tra i più animati e impegnati in Italia. È significativo che, nel momento in cui si forma una cultura artistica napoletana autoctona, e cioè libera nelle proprie scelte critiche, il primo problema che si pone sia quello della relazione con la cultura artistica di Roma, di una città, cioè, capitale, modello ideale delle capitali europee, ma non capitale di uno Stato nazionale, non una capitale politica.

Domenico Fontana, dopo aver studiato e in parte realizzato il disegno della nuova figura urbana di Roma, è passato a Napoli al servizio del Vicerè, e sebbene la sua riforma non sia così sistematica come quella di Roma, determina tuttavia un altrettanto radicale mutamento della scala delle grandezze, delle dimensioni dello spazio urbano. La sua attività di ingegnere è chiaramente indicativa del suo disegno urbanistico, mirante a rompere l'unità del nucleo urbano tradizionale, a stabilire un collegamento articolato e funzionale con il territorio. La stessa costruzione dell'enorme Palazzo reale dimostra come il Fontana mirasse a creare un raccordo tra lo spazio chiuso della vecchia città e lo spazio aperto della marina, che avrebbe dovuto costituire, così, non soltanto lo sfondo, ma il modulo metrico dello spazio urbano. Muove certamente da questa premessa del Fontana la tendenza, tipica dell'architettura napoletana del Seicento e del Settecento, a una espansione scenografica, evitando tuttavia la centralità, l'accumulo di significati, l'autorità storico-ideologica del "monumento". Per la vastità della sua mole, che non si dà come volume chiuso ma come dispiegamento di superfici, il nuovo Palazzo è piuttosto la componente di un paesaggio che di un prospetto urbano. Gli sviluppi dell'architettura civile e religiosa napoletana, fino a quella reggia senza capitale che sarà il palazzo di Vanvitelli a Caserta, confermano questa intolleranza del monumento nel senso di edificio che manifesta in forme visibili le ragioni storiche e ideologiche di un potere centrale; e proprio

per questo l'architettura napoletana si presenta come un'interpretazione dall'esterno, quasi una variazione sul tema della spazialità naturale.

Tale gusto della rappresentatività spettacolare, ma non propriamente monumentale, si conserva anche al principio del Settecento, quando Napoli recupera il prestigio di capitale di un regno autonomo. In meno di un secolo, per i tre palazzi reali di Portici, Capodimonte e Caserta fu scelto un sito periferico, in cui l'edificio veniva a trovarsi in rapporto diretto con un ambiente paesistico più che con un tessuto propriamente urbano. Ferdinando Fuga con la Villa La Favorita e Luigi Vanvitelli con la Reggia di Caserta (fig. 1) sono stati gli straordinari protagonisti di un'evoluzione culturale che ha portato rapidamente Napoli al livello delle grandi capitali e delle grandi corti d'Europa: Caserta e La Favorita stanno a Napoli come Versailles a Parigi e Schönbrunn a Vienna. Era ormai aperta la via che doveva portare Napoli ad essere, non il centro, ma una delle fonti di quella cultura figurativa neoclassica, che sempre più ci ap-



1. Luigi VANVITELLI, Reggia di Caserta, 1752.

pare, e specialmente ora che tutto un rifiorire di studi l'ha rimessa in valore, la prima cultura figurativa super-nazionale, europea in Italia. È ben noto che non soltanto per l'architettura e la pittura Napoli è stata una delle grandi capitali europee del XVIII secolo, il focolaio di una cultura illuministica specialmente sollecita dei problemi sociali, ma non per questo meno interessata alla questione estetica, e non è certo casuale la coincidenza che l'opera architettonica del Fuga e del Vanvitelli sia ormai avviata alla riforma neoclassica. Proprio perché la loro architettura non si dà come strutturalmente classica, in quanto dissolve il sincretismo concettuale e plastico del "monumento" nel dispiegarsi continuo delle masse e delle superfici nella spazialità atmosferica e luminosa della natura, prendono forma le singole locuzioni architettoniche, filologicamente desunte da fonti non solo letterarie, ma archeologiche. L'occhio che percepisce l'edificio opera ormai su due scale di grandezza: la prima dà, a distanza, l'insieme delle masse nel contesto di una spazialità non altrimenti definita che dalle linee del paesaggio e dell'alta qualità della luce; l'altra dà il particolare delle locuzioni formali armonizzate, ma non formalmente articolate in una struttura d'insieme. Il legame del Vanvitelli, figlio di Gaspare Van Wittel, con il vedutismo napoletano non è solo una coincidenza: l'architettura del Vanvitelli non è fatta per darsi come "visione", ma nella "veduta"; non presuppone uno spazio, ma un paesaggio, paesaggio che entra in città come una brezza e ci porta nel vivo della Napoli capitale borbonica e poi della Napoli dell'Ottocento, edotta delle regole del prospettivismo italiano quanto delle teorie del pittoresco inglese.

La moda dei grandi parchi aveva del resto precocemente sedotto la zarina Caterina di Russia, che con graziosa autoironia in una lettera del 1762 così si esprimeva al proposito: "in questo momento io amo alla follia i giardini all'inglese, la sinuosità delle linee, la morbidezza dei contorni, i bacini artificiali simili ai laghi, i gruppi di isole di terra riportata e detesto profondamente la linea retta

[...] in una parola l'anglomania impera nella mia progettomania", parole che sembrano pienamente adattarsi ai tanti deliziosi padiglioni dei nuovi parchi all'inglese, sempre così variati dal punto di vista formale, creati da Giacomo Quarenghi a San Pietroburgo. Fin dalla sua fondazione la capitale baltica prese forma attraverso l'ingegno di architetti italiani, quali Domenico Trezzini, Antonio Rinaldi, Bartolomeo Rastrelli e Carlo Rossi, che, introducendo in Russia le magnificenze del Barocco e del Neoclassicismo, seppero conferire alla città il volto di una capitale europea e contribuirono notevolmente a renderla una meravigliosa "finestra sull'Europa", come la definì Francesco Algarotti. E proprio in questa duplice natura di città russa per atmosfera e stile di vita, e di città italiana per scelte culturali, risiede il fascino unico di questa importante metropoli europea.

Gli allievi di Vanvitelli, operosi in varie regge, mantennero rapporti non solo epistolari con il Maestro: così Piermarini a Milano, Francesco Sabatini a Madrid e Antonio Rinaldi, appunto, a San Pietroburgo. Nelle opere russe di quest'ultimo si può notare una concordanza con il Piermarini: per il Palazzo di Marmo cade abbastanza calzante il parallelo con il bel prospetto di Palazzo Belgioioso a Milano.

In sintonia con Napoli, si può avvertire come per esempio nel convento Smolny del Rastrelli i campanili messi per angolo sortiscano effetti altamente dinamici offrendo molteplici visuali (fig. 2). Non v'è dubbio che dalla scenografia derivi a questo architetto un modo spettacolare di impiantare gli edifici e la matrice scenografica spiega anche la disinvolture con cui egli riesce a infrangere una certa sintassi architettonica: è sicuramente derivata dalla complessa soluzione dello Smolny la pianta del castello di Stupinigi cui Juvv'arra e Alfieri avevano conferito lo schema a pale di mulino, con un rapporto subordinato delle ali rispetto al salone centrale (fig. 3). Ma è a Carlo Rossi, nato secondo alcuni a Napoli nel 1775 da una celebre ballerina e da un padre forse di origine ticinese, che si deve



2. Bartolomeo RASTRELLI, Convento Smolny, 1748-1764. San Pietroburgo.



3. Carlo JUVARRA – Benedetto ALFIERI, Castello di Stupinigi, 1729-1733. Nichelino (Torino).

il merito di aver plasmato la forma di San Pietroburgo, conferendo maggior importanza alle ali degli edifici piuttosto che al centro e ottenendo nei prospetti forti giochi chiaroscurali con la presenza di colonne sovente staccate dalle pareti, e soprattutto scegliendo talvolta un'architettura curvilinea. In quest'ultimo ambito sottilmente si distinguono le opere del Rossi dalle realizzazioni di un Pietro Bianchi a Napoli o di un Giuseppe Valadier a Roma, dal momento che non si tratta di perimetrare gli spazi, ma di muovere imponenti masse plastiche.

È proprio a Roma, da cui abbiamo preso le mosse, che si può sottolineare come il tempo dell'architettura, o della storia, si amalgami con quello della natura; i colli e le valli formano un incastro di promontori e insenature, architettura e paesaggio, storia e natura. Carlo Fontana, nipote di Domenico, ingegnandosi di ritrovare una dimensione all'interno della quale poter vivere dopo la grande alluvione del 1598, indicava due generatrici urbanistiche, San Pietro e il Tevere: cercava di ridurre a dialettica di civile discorso il sublime conflitto di storia e natura come cielo e terra, verticale e orizzontale. Nell'Ottocento Giuseppe Valadier all'interno dell'ambito più circoscritto di Piazza del Popolo e del colle pinciano ne riproduce in un certo senso il tentativo, cercando inoltre di fare di Roma (la cui radice fondamentale è un composto di epica e di idillio, sempre vivo nei laghi vulcanici dei Castelli e nei dirupi come bastioni spontanei nella campagna) una città sempre più borghese. Non ci riuscì appieno nonostante la sua riforma urbanistica ricalchi i due principi già invalsi, di ridisegnare la città come un sistema di vie di grande comunicazione e di estendere l'immaginazione a quelle parti della campagna che tanta importanza avevano nella storia e nella mitologia della Città antica, *ville des modèles*.



La vera storia del Caffè Greco

FRANCESCA DI CASTRO

Il critico e giornalista Saverio Kambo¹ dedicò nell'ottobre 1908 un lungo articolo al Caffè Greco, pubblicato sulla rivista mensile *Ars et Labor - Musica e Musicisti*², nella rubrica *Curiosando per la Roma d'un tempo*. L'articolo terminava con queste considerazioni:

Il signor Gubinelli, l'ottimo proprietario-pittore, pur rispettando il passato, ravvivi, rianimi il Caffè Greco! Chissà che tra altri centocinquant'anni un nuovo articolista non faccia il suo e il mio nome fra i benemeriti pel perpetuarsi del vecchio Caffè romano!³

Il signor Federico Gubinelli in realtà fece molto di più che 'ravvivare' il Caffè Greco, dando origine a quella esclusiva collezione d'arte che ha permesso fino ad oggi la salvaguardia dello storico locale protetto da diversi vincoli che hanno reso inscindibili gli arredi dalle mura, le mura dall'esercizio, l'esercizio dal marchio. Un *unicum* al centro di un vivo dibattito che ancora non trova una definitiva soluzione.

In quanto ai "centocinquant'anni" profetizzati da Saverio Kambo, eccoci a ricordare il suo nome e il nome di Federico Gubinel-

¹ Francesco Saverio KAMBO (Roma 1876-1933) fu avvocato, giornalista, critico d'arte, autore di commedie, drammi e libretti civici. Antonio Mancini gli dedicò un bellissimo ritratto (oggi al Museo Nazionale Leonardo da Vinci, Milano).

² *Ars et Labor: musica e musicisti*, rivista mensile illustrata diretta da Giulio Ricordi, pubblicata dal 1906 al 1912.

³ S. KAMBO, *L'Antico Caffè Greco*, in «Ars et Labor: Musica e Musicisti», vol. I, n. 10, ottobre 1908, pp. 769-775.

li – anche se di anni ne sono trascorsi solo 125 – riconoscendo loro pienamente il merito, al primo, di aver riportato all’attenzione dei lettori non solo la storia del Caffè, ma soprattutto l’atmosfera *bohémienne*, rilassante e imprevedibile, che si poteva respirare nelle fumose sale del locale ancora in quegli anni, e al secondo l’aver protetto e valorizzato il Caffè, rendendolo quello che oggi possiamo vedere. In realtà fu suo padre Giovanni Gubinelli a iniziare da zero le collezioni abbellendo un locale ricevuto vuoto e disadorno dal proprietario Mosè Levi nel 1876, quando poté subentrare al vecchio affittuario Cesare Frezza, che aveva terminato la sua gestione nel 1874 con un fallimento. Ma la storia del Caffè Greco inizia molto tempo prima, nella prima metà del Settecento, perché, se è vero che il noto Nicola de la Maddalena, levantino, probabilmente diede il nome al Caffè, è anche vero che una caffetteria già esisteva a via Condotti 84-86.

Era il 2 aprile 1748 quando Giulio Cesare e Stanislao Gentilotti ottennero la patente⁴ per ristrutturare completamente la casa corrispondente a via Condotti 85, che avevano ricevuto in eredità da Filippo Foschetti, proprietario dell’immobile fin dal 1708. La ristrutturazione prevedeva un notevole ampliamento e l’accorpamento, avvenuto in seguito, della casetta adiacente che aveva un locale a piano terra adibito a bottega di pasticceria. La trasformazione dell’edificio pare mirata soprattutto all’apertura di un caffè con annessa pasticceria⁵. La casa così ristrutturata, perfettamente corrispondente al progetto presentato dai fratelli Gentilotti conser-

⁴ Daniela ZARALLI, *Le “Lettere Patenti”*, Appendice in *L’Angelo e la Città*, Catalogo della Mostra, Castel Sant’Angelo, 14 novembre-31 gennaio 1988, p. 111, n. 70 e nota p. 118.

⁵ Giovanna CURCIO, *Microanalisi della città tra Ripetta e Trinità dei Monti: la Parrocchia di San Lorenzo in Lucina*, in *L’Angelo e la Città*, cit., pp. 214-215, nn. 7,8,9.

vato all'Archivio di Stato⁶, diventava di quattro piani più cantina e soffitta, con una lunga loggia scoperta – che avrà la sua importanza – oltre a vasche e lavatoi e un grande cortile sul retro, confinante con la casa che affaccia su via delle Carrozze 58, affittata a un cocchiere, dal 1732 di proprietà di Domenico Lusvergh.

Diventato così di sicuro interesse immobiliare, l'intero stabile, la rendita del quale in pochi anni è cresciuta vertiginosamente, viene acquistato dal duca don Filippo Corsini nel 1752 da Anna Felice Altobelli Gentilotti⁷. Subito dopo, nel 1758, Monsignor Nereo (o Nerio) Corsini acquista anche la rimessa a via delle Carrozze 58, ceduta da Domenico Lusvergh “per debiti”.

Nell'Atto citato in nota viene ripercorsa tutta la storia della proprietà dell'area che apparteneva fin dal Cinquecento alla Chiesa e Monastero di S. Silvestro in Capite e concessa «con annuo perpetuo canone» fin dal 1552. Quindi, per concludere entrambe le compravendite, il duca e il cardinale Corsini dovettero accollarsi il dovuto *laudemio*. I canoni, una volta passati al Demanio, verranno definitivamente affrancati dal principe don Tommaso Corsini il 17 febbraio 1812 all'Intendente Generale del Tesoro.

Gli anni in cui il palazzetto divenne di proprietà Corsini, corrispondono a quelli in cui nel Libro dello Stato delle Anime della parrocchia di S. Lorenzo in Lucina appare il nome di Nicola de la Maddalena, caffettiere levantino in via dei Condotti. Il documento è datato 1760 e sebbene manchi un riferimento preciso dell'ubicazione della sua bottega, è probabile, o comunque verosimile, che proprio il “greco” prendesse possesso del locale al quale lascerà il nome per sempre.

Tralasciando di commentare la rapida crescita della notorietà

⁶ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA [d'ora in poi AS-RM.], Collezione I Disegni e Piante, c.82, n. 356.

⁷ AS-RM., Trenta Notai Capitolini, ufficio 16, ottobre 1873 (Notaio Pio Campa), Atto n.31, repertorio n.4391, 2 ottobre 1873.

del Caffè quale punto di riferimento e d'incontro, fin dall'inizio, del mondo cosmopolita e intellettuale che ruotava intorno a piazza di Spagna e al Tridente, mi limiterò a citare i documenti certi che ci permettono di ricostruire la storia del Caffè Greco attraverso i gestori che si susseguiranno dalla metà del Settecento ai giorni nostri.

Del levantino ben poco sappiamo oltre a quanto ci riportano le poche note letterarie che però non trovano conferma, come per quanto riguarda ad esempio l'ipotesi che Giacomo Casanova, presente a Roma nell'ottobre del 1743 al servizio del cardinale Acquaviva, fosse un frequentatore del Caffè Greco perché nelle sue *Mémoires* ricorda di essere entrato in un caffè in Strada-Condotta con l'abate Gama. È improbabile si trattasse del Caffè Greco, se non altro perché in quella data non era stato ancora concesso il permesso di ristrutturazione e di accorpamento, a meno che non esistesse già un caffè, magari nella stessa pasticceria che venne annessa.



1. Nicolas BOCQUET, *Caffè di Roma*, sec XVIII, inc. su rame. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

Ancora più improbabile è l'identificazione del Caffè Greco con il *Caffè di Roma* dell'incisione di Nicolas Bocquet, affascinante visione d'interno di caffè della fine del Seicento, accompagnata da quattro versi in italiano e quattro versi in francese che attribuiscono il nome Giorgio al caffettiere in abiti levantini che appare nella stampa, dove, in primo piano, è rappresentato un gatto e sullo sfondo un avventore che si versa da bere e un musicista con chitarra, in quanto, come dicono i versi, «Chi sarà stato in Roma / conoscerà Giorgio nella sua bottega / sto turco fa il gatto morto, ma per lui la musica è il suono delli Quattrini». Certamente un caffettiere Giorgio turco sarà esistito a Roma alla fine del Seicento e probabilmente è da identificare con quello di piazza Sciarra, ma la sua bottega non può confondersi con quella del Caffè Greco, che – come si è detto – apparirà solo a metà del Settecento in via Condotti 85⁸.

In quanto al caffettiere Nicola sappiamo solo che nel 1760 gestiva il suo Caffè in via Condotti, dove alloggiava con la moglie Barbara di Rosa, la “servente” Caterina Bianchi, e due altri giovani di cui non viene dichiarato il nome.

Ma se di Nicola levantino non si hanno molte notizie, sfumando il nome nella leggenda, di Giuseppe Carnesecchi (o Carnesecca) ne abbiamo molte, grazie alle ampie e approfondite ricerche di un suo discendente, l'ing. Pierluigi Carnesecchi che da anni ne persegue

⁸ Questa incisione di Nicolas Bocquet (attivo a Roma tra il 1680 e il 1717) – che fu oggetto di riproduzione su una cartolina in vendita una ventina di anni fa proprio al Caffè Greco – fu acquistata da Domenico Gnoli, direttore della BNCR tra fine Ottocento e i primi del Novecento, il quale erroneamente la mise in relazione al Caffè Greco. Questo *Caffè di Roma* fa parte di una serie di dodici soggetti tutti dedicati ai Costumes Romains, «rappresentati e commentati con vena satirica», come precisa Livio Jannatoni nel suo *Antico Caffè Greco*. A lungo ricercato l'originale, si deve alla perseveranza di Laura Biancini, già responsabile della Sezione Romana della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la sua riscoperta tra le incisioni in possesso della biblioteca.

le tracce e che, grazie anche al supporto del ricercatore Claudio De Dominicis, ha potuto ricostruire la storia del primo documentato gestore del Caffè Greco⁹.

A confermare la presenza di un gestore Carnesecchi esiste una lettera di presentazione del 6 marzo 1797, per Bertel Thorvaldsen in partenza da Napoli per Roma, nella quale il suo amico Ernst Morace, artista e incisore, in quel momento a Napoli, si rivolge al «Sigr Giuseppe» pregandolo di offrire la massima accoglienza allo scultore e di trovargli un alloggio presso la signora Laura «al Cavalletto» dove aveva abitato lui prima di partire da Roma. Firmato «suo sincero amico E. Morace». Lettera indirizzata al «Signor Giuseppe Carnesecchi al Caffè Greco a Roma»¹⁰. Poiché l'ultimo soggiorno a Roma del Morace era stato nel 1793 o '96, bisogna anticipare a quella data la conoscenza con il Carnesecchi. In un'altra lettera conservata sempre presso l'Archivio del Museo Thorvaldsen di Copenaghen, il padre di Thorvaldsen invita il figlio a recarsi al «Graeske Kaffehus i Strada Condotta» e chiedere dell'architetto svedese Carlo Francesco Bassi, testimonianza questa che dimostra come il Caffè Greco nel 1797 fosse già considerato un punto di riferimento per gli stranieri e per il recapito abituale della posta.

Un altro elemento importante, scoperto dall'ingegnere Carnesecchi, è l'esistenza di un dipinto di Joseph Anton Koch del 1805, intitolato *Paesaggio eroico con arcobaleno*, del quale esistono diverse varianti, che reca sul retro la scritta «Giuseppe Carnesecchi/Cocke (ossia Koch)». La foto del quadro, il quale è conservato presso Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe in Germania, insieme alla documentazione che farebbe pensare che l'artista abbia voluto dedicare il quadro al proprietario del Caffè Greco, si possono consultare nello stesso sito www.carnesecchi.eu.

⁹ Per una più ampia indagine, si invia al sito www.carnesecchi.eu con molte possibilità di approfondimenti e di link utili.

¹⁰ <https://arkivet.thorvaldsenmuseum.dk/om> oppure www.carnesecchi.eu

Interrotta la gestione del Carnesecchi forse per una disgrazia familiare avvenuta nel 1812¹¹, prende il suo posto in anno incerto Giovanni Salvioni, ampiamente descritto da Cesare Pascarella nel capitolo dedicato al Caffè Greco nella sua raccolta di prose del 1920¹². Lo stesso Pascarella ci informa che la gestione del Caffè passò direttamente dal Carnesecchi al Salvioni, il quale ebbe il merito di inventarsi il caffè in tazza piccola per risolvere il problema dell'alto costo dei semi di *coffea arabica* a causa del Blocco continentale imposto da Napoleone Bonaparte alle navi provenienti dal Regno Unito o dalle sue colonie. Per ovviare alle miscele improponibili in commercio e per poter continuare ad offrire un vero caffè ai suoi clienti, Giovanni Salvioni rimpicciolì di un terzo la misura delle tazze, assicurandosi un immediato successo che si protrarrà anche dopo la fine del Blocco¹³.



2. Ludwig PASSINI, *Artisti al Caffè Greco*, 1856. Amburgo, Kunstalle.

¹¹ Il 2 aprile 1812 si uccide con un colpo di pistola Agostino Carnesecchi, di anni 40, figlio di Giuseppe domiciliato a via Condotti 82.

¹² Cesare PASCARELLA, *Il Caffè Greco*, in *Prose (1880-1890)*, Torino 1920, pp. 305-364.

¹³ Decreto di Berlino, 21 novembre 1806 – 11 aprile 1814.

Risale al periodo della gestione del Salvioni il celebre quadro che Ludwig Passini dipinse nel 1856¹⁴, fedele ritratto della prima sala del Caffè Greco con il bancone posto in posizione diversa rispetto a quella attuale ed anche rispetto a quella della fine dell'Ottocento, come ci fa notare anche Pascarella nelle sue *Prose*¹⁵: il banco è ingombro di vassoi ricolmi di paste, un avventore sta per pagare, sulla destra un gruppo di clienti sorseggia il caffè mentre discute pacatamente: sono un gruppo di tedeschi, tutti riconoscibili – secondo Livio Jannattoni – tra i quali si distingue Rudolph Lehmann, ritratto in piedi accanto alla cassetta della posta, «che poteva a buon diritto venir designata quale ufficio postale degli *habitués* del Greco»¹⁶.

Dietro il banco il cameriere sorridente è da identificare con quel tal Raffaele, possessore di un prezioso libro nel quale aveva raccolto firme, indirizzi, disegni, poesie, caricature e motti nel corso degli anni, libro che era ancora esistente quando subentrò al Salvioni Cesare Frezza, il quale ebbe modo di prenderne visione perché mantenne al suo servizio il vecchio cameriere per qualche tempo¹⁷.

La posizione centrale del bancone permette di penetrare prospetticamente con lo sguardo nella sala seguente, illuminata dalle vetrate del così detto Omnibus, quel corridoio stretto e lungo ricavato da uno spazio esterno, quella “loggia scoperta” segnalata nella pianta del progetto di ampliamento del 1748, che era stata coperta e chiusa abusivamente proprio dal Salvioni nel 1840. Realizzata in ferro pieno e cristalli, la tettoia – che ostruiva in parte anche una finestra – si ancorava al muro della adiacente casa di proprietà della venerabile Arciconfraternita della Ss.ma Annunziata, affittata già

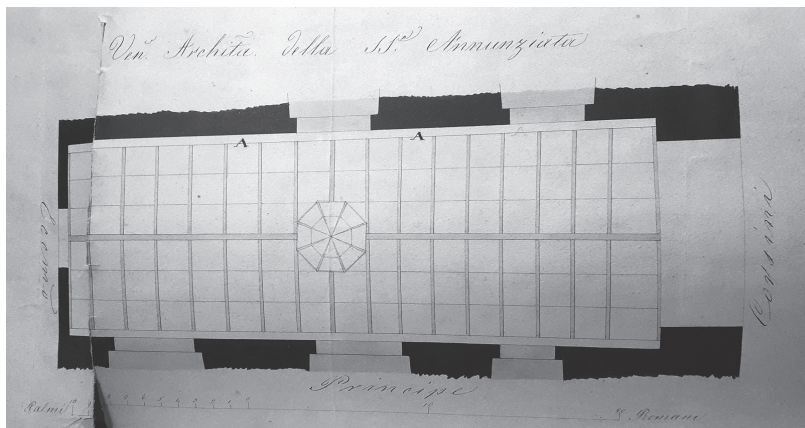
¹⁴ Oggi al Kunsthalle di Amburgo.

¹⁵ C. PASCARELLA, *Il Caffè Greco...*cit., p. 345.

¹⁶ Tamara Felicitas HUFSCHMIDT – Livio JANNATTONI, *Antico Caffè Greco. Storie ambienti collezioni*, Roma 1989, p. 33

¹⁷ C. PASCARELLA, *Ivi.*, p. 343.

all'epoca alla famiglia Roesler Franz, la quale vi svolgeva fin dalla metà del Settecento la propria attività alberghiera: dapprima con due locande, poi divenute il famoso Albergo di Allemagna, uno tra i più importanti di Roma.



3. Arch. Enrico CALDERARI, Pianta della tettoia coperta, 1843.

La storia di questo abuso edilizio è dettagliatamente descritta nell'Atto redatto dal notaio Tassi il 1 luglio 1843 con il quale l'Arciconfraternita, rappresentata dal deputato Camerlengo Nicola Sacripante, e il principe Corsini, rappresentato dal proto-notaro Mario Damiani, si accordano per un affitto annuo di 10 scudi e si obbliga il principe, in caso di vendita della proprietà a imporre tale pagamento all'acquirente e all'eventuale ripristino in caso di abbattimento¹⁸. Allegato all'Atto vi è ancora la perizia di parte dell'architetto Enrico Calderari, con piante e sezione perfettamente corrispondenti all'Omnibus così come lo conosciamo.

¹⁸ AS-RM., Trenta Notai Capitolini, Ufficio 23, notaio Giovanni Tassi, luglio 1843.



4. Artisti e scrittori nell'Omnibus: da sn Aldo Palazzeschi, Goffredo Petrassi, Mirko Basaldella, Carlo Levi, Pericle Fazzini (in piedi), Afro Basaldella, Renzo Vespignani, Orfeo Tamburi (in primo piano), Libero de Libero, Sandro Penna (in piedi), Lea Padovani, Orson Welles, Mario Mafai, Ennio Flaiano, Vitaliano Brancati (foto Penn 1948).

Al momento della vendita dell'immobile nel 1873, l'obbligo di questo canone passerà all'acquirente, Mosè di Angelo Levi, possidente, abitante a via delle Scole 224, in Ghetto.

Ma in quell'epoca Giovanni Salvioni già non c'era più e a condurre il Caffè Greco erano subentrati nel 1870 Pietro e Cesare Frezza, che avevano preso alloggio con le rispettive consorti, Barbara Stich e Adelaide Paganini, ai piani superiori.

Con il subentrare dei nuovi gestori, l'attività del Caffè non subirà variazioni, così come non cambierà l'affluenza degli artisti italiani e stranieri che farà scrivere, diversi anni dopo, a Cesare Pascarella: «Si può dire senza esagerare che fino al 1870 il Circolo Artistico Internazionale di Roma fu il Caffè Greco»¹⁹. Ma, per quanto la conduzione sarà attenta e oculata e nonostante il prosperare degli affari, dopo pochi anni l'attività andrà incontro al fallimento, causato da incauti prestiti fatti alla ditta Spillmann nel tentativo di evitare il tracollo e la chiusura del celebre ristorante-pasticceria di via Condotti 10-12, considerato «uno dei migliori al mondo», secondo il giudizio del romanziere inglese William Makepeace Thackeray²⁰ nel 1853. La ditta dei fratelli Spillmann, Ainè e François, si era trasferita in via Condotti nel 1860, proveniente dal palazzo Poniatosky di via della Croce 81, fondata da quel Giovanni Nepomuceno Spillman che lo Stato delle anime nel 1833 registra come “credenziere” – cioè tra il pasticciere e il trattore – esattamente nello stesso luogo²¹. Un figlio del Nepomuceno, Giovanni, sacerdote, rappresenterà la Ditta Spillman nelle udienze del fallimento²².

¹⁹ C. PASCARELLA, *Ivi.*, p. 343. L'Associazione Artistica Internazionale o Circolo Artistico venne fondata appunto nel 1870.

²⁰ Luciana FRAPISELLI, *Il soggiorno della famiglia Thackeray a Roma e sue influenze letterarie*, in «Strenna dei Romanisti», 51 (1990), p. 218.

²¹ Vittorina NOVARA MATTEINI, *Storia di una antica trattoria romana*, in «Strenna dei Romanisti», 44 (1983), pp.344-345.

²² Giovanni Spillman, (1822-1882), sacerdote e scrittore di testi religiosi e biografie, membro del sodalizio fondato dalla Marchesa Cecilia Serlupi

Ancora nel 1875 la guida turistica *Handbook Rome* esaltava la Spillmann Brothers, come «the best pastry-cook's and confectioner's shop in Rome», facendo una distinzione tra il locale al n. 10 di via Condotti dove si poteva avere «a table-d'hôte at 6 fr. a head, without wine, and an excellent restaurant for breakfasts a la *fourchette*» e quello al n. 12 condotto da François Spillmann «for dinner parties, pastry and confectionery».

La stessa guida nominava anche il Caffè Greco definendolo «the rendez-vous of the artists of every country. Almost all the artists in Rome may be met here; it is their general rendez-vous at 7 a.m. for breakfast, and in the evening».

Nonostante la notorietà e il successo, i fratelli Spillmann non riuscirono ad evitare il tracollo portando con loro i fratelli Frezza che si erano esposti per l'ingente somma di lire 62.060,93.



5. Fallimento Frezza, annuncio pubblico, 2 novembre 1874.

Constatati inutili i tentativi di accordi con i numerosi creditori, il Tribunale di Commercio ordinò la vendita all'incanto di tutti gli arredi del Caffè e dell'abitazione dei Frezza e il 22 e 23 ottobre

Crescenzi per la diffusione della devozione di Nostra Signora del Sacro Cuore.

1874 i Sindaci dell'Unione dei Creditori con il perito Luigi Cantoni e l'assistenza del Vice Cancelliere del Terzo Mandamento di Roma sig. Petti Modesto eseguirono l'inventario e la stima di tutti gli oggetti esistenti. Inventario che è giunto fino a noi, conservato presso l'Archivio di Stato - Sede succursale di Galla Placidia²³, che ci permette di attraversare ad una ad una le sale del Caffè Greco e di conoscere l'arredo in ogni dettaglio, compresi gli oggetti contenuti nelle credenze e nei cassetti. A parte la suggestione che deriva dall'immaginarsi immersi nel quadro di Ludwig Passini, riconoscendo la descrizione dei divanetti, dei lumi o dell'orologio, quello che stupisce è l'assoluta mancanza di dipinti o di opere d'arte. Alle pareti vengono elencate solo alcune grandi specchiere e diversi orologi. Anche nelle camere ai piani superiori mancano i quadri; particolare che fa supporre uno spostamento "cautelativo" eseguito per tempo, più che l'assoluta assenza di qualche oggetto d'arte. Tanto più che al termine del fallimento non verrà eseguita la vendita all'asta degli arredi perché un unico creditore acquisterà in blocco quanto inventariato: il suo nome era Pietro Stich, Stich come Barbara Stich, moglie di Pietro Frezza²⁴.

Nonostante la fine effettiva del contratto d'affitto originario con il principe Corsini, scaduto nel 1875, e l'infelice esito del fallimento, il nome di Cesare Frezza come proprietario del Caffè Greco resterà sulla Guida Monaci ancora nel 1876 e nel 1877, per poi riapparire nel 1881 come gestore di una Sala da biliardo a via della Mercede 8.

²³ AS-RM., Tribunale di Commercio di Roma, 1864-1888, inv. 326, b. 245, Fallimenti, 10 giugno 1875.

²⁴ Per notizie più complete e dettagliate riguardo all'inventario del fallimento Frezza: Francesca DI CASTRO, *Quando fallì il Caffè Greco*, in Voce Romana», nuova serie, n. 83, settembre - ottobre 2003, pp. 8-10. F. DI CASTRO, *Il Caffè Greco. Ricerche d'Archivio*, in «Bollettino del Gruppo dei Romanisti», 49 (2023), quarta serie, VII, nn. 18-19, gennaio-giugno 2023, pp. 25-27.

Ma prima di lasciare i fratelli Frezza, vogliamo ricordare un'antica usanza del Caffè Greco nata con la loro gestione e poi ereditata dalla famiglia Gubinelli che la mantenne fino all'inizio della prima guerra mondiale: i "Venerdì delle Anime Sante", rievocato e dettagliatamente raccontato da Manlio Barberito e Antonietta Gubinelli Grimaldi nelle pagine della *Strenna dei Romanisti* del 1983²⁵. Nella Roma papale ottocentesca, precedente alla Breccia, per antica tradizione, il venerdì cattolico-romano era il giorno di digiuno, di preghiera e di opere di pietà. In questo clima di intensa devozione, al Caffè Greco si istituì il "Venerdì delle Anime Sante o dei poveri": dall'ora di apertura fino alle ore 13, tutti i bisognosi che si presentavano, ricevevano 1 o 2 centesimi insieme ad un panino. Ai pittori e agli artisti che non potevano più lavorare, si offriva invece un caffè latte con un panino da consumare comodamente seduti nell'Omni-bus. Così il Caffè degli Artisti dava il segno della sua solidarietà a coloro che avevano servito l'arte durante tutta la loro vita.

I fratelli Gubinelli, Giovanni e Francesco, marchigiani di origine, dopo la morte del padre, dovettero chiudere la piccola fabbrica che avevano a Fabriano e trasferirsi a Roma, dove aprirono una liquoreria all'Esquilino. Francesco sposa una ragazza che lavora come guardarobiera in casa Wolkonsky. Qui Giovanni incontra Eva von Staudinger, bavarese, di famiglia benestante, educata nel collegio Heiligekreutz a Landshut, del quale è Madre Badessa sua zia, che, volendo ampliare il percorso educativo della nipote, le trova una sistemazione presso la famiglia Wolkonsky a Roma. Naturalmente cercherà di ostacolare la storia d'amore tra Eva e Giovanni, ma i due si sposteranno ugualmente nel 1864. Con la dote di Eva verrà affittato il Caffè Greco²⁶; dopo di che la coppia andrà a vivere nei piani superiori del Caffè insieme ai figli Federico ed Amalia.

²⁵ Manlio BARBERITO – Antonietta GUBINELLI GRIMALDI, *I tempi del "Venerdì delle Anime Sante"*, in «*Strenna dei Romanisti*», 44 (1983), pp. 25-28.

²⁶ Maria Anna GRIMALDI, *La famiglia Gubinelli ed il Caffè Greco. Come è nata una piccola collezione*, in «*Strenna dei Romanisti*», 62 (2001), pp. 263-269.



6. Ritratto di Giovanni Gubinelli datato 1866 di autore ignoto.

Non sappiamo esattamente quando Giovanni Gubinelli prenderà possesso del locale ma è sicuro che sulla Guida Monaci il suo nome come proprietario del Caffè Greco appare per la prima volta nel 1876 anche se già dall'anno precedente risulta avere a suo nome un caffè a via dei Banchi Vecchi 13, al quale si aggiungeranno altri due locali, uno a via Paola 57 e l'altro a via Panisperna 102. Nel frattempo anche il fratello Francesco aprirà due negozi di liquori e di vini nostrani su via Urbana, al n. 13 e al n. 142.

La mole degli impegni lavorativi evidentemente non spaventa la famiglia Gubinelli e il giro d'affari si manterrà sostenuto tanto da permettere a Giovanni, uomo di buon gusto e amante delle Belle Arti, di cominciare a rinnovare radicalmente il Caffè Greco,



7. Federico Gubinelli in una foto inizio Novecento.

commissionando al pittore Vincenzo Giovannini le prime opere che andranno a sostituire quelle di Ippolito Caffi, deteriorate o distrutte nel tempo, che avevano come soggetto Venezia: l'unico affresco superstite di Ippolito Caffi rappresenta il Ponte di Rialto, ancora oggi visibile nella prima sala e da questo parte il ciclo di Giovannini, seguito poi da molte altre opere di vario soggetto, alle quali si

andranno ad aggiungere i quadri di Edmund Hottenroth di soggetto soprattutto paesaggistico.

Quando subentrerà a Giovanni il figlio Federico, egli stesso pittore e delicatissimo miniaturista, la collezione artistica del Caffè Greco si accrescerà velocemente, a cominciare proprio dai quadri acquistati da Hottenroth quando questo vendette il suo studio e dai 22 dipinti che lo stesso pittore regalò a Federico per ringraziarlo per la sua ospitalità nei confronti degli artisti, soprattutto i più poveri. Come Luigi Galli, morto poverissimo nel 1900, al quale Federico offriva ogni giorno un caffè latte e qualcosa da mangiare. Così come Luigi Amici, lo scultore che ha lasciato tanti bozzetti e studi al Caffè Greco, che doveva alla generosità di Gubinelli l'affitto del suo studio a Passeggiata di Ripetta. Solo pochi esempi, insieme ai “Venerdì delle Anime Sante”, per comprendere la natura eccezionale di Giovanni e Federico Gubinelli, dediti all’arte e al bene del prossimo²⁷ e spinti dalla vera volontà del collezionista che sente il valore più affettivo che venale delle opere d’arte che raccoglie e delle quali conosce la validità come un *unicum* da ammirare, da esporre e da non dividere. Anche quando Federico Gubinelli farà eseguire da Giorgio Szoldaticz il ritratto del figlio Mario, lo vorrà tenere esposto nelle sale del Caffè Greco, così come mantenne in mostra il ritratto del padre Giovanni datato 1866, e come, secondo tradizione, sarà fatto molti anni dopo per quello della figlia, Antonietta Gubinelli Grimaldi, firmato da Stellario A. Baccellieri. Tutti ancora oggi visibili. Accanto a questi esiste anche il ritratto su smalto di Mosè Levi eseguito da Cesar Dies e datato 1898: si tratta di quel Mosè di Angelo Raffaele Levi che aveva acquistato l’intero edificio nel 1873 dai principi don Tommaso e don Andrea, padre e figlio, Corsini e che, nei documenti relativi al Caffè Greco, non ap-

²⁷ T. F. HUFSCHMIDT – L. JANNATTONI, *Antico Caffè Greco...cit.*, Roma 1989, Note bio-bibliografiche, pp. 243 – 260.

pare mai, tranne che nel 1875 per la richiesta di voltura a suo nome della fornitura d'acqua di Trevi²⁸.

Le Guide Monaci inseriscono il nome di Mosè Levi tra le «principali famiglie per Censo», quale possidente, abitante nel 1873 in via delle Scole 224, nel 1880 a via Arco della Ciambella e dal 1883 a via Aracoeli 3, il quale aveva sposato Grazia Ascarelli del fu Pellegrino Benedetto, che alla morte del marito ricevette come usufruttuaria l'intero patrimonio Levi, come indicato nel testamento pubblicato dal notaio Girolamo Buttaoni il 12 giugno 1909²⁹. Patrimonio che dopo la sua morte avvenuta nel 1925 verrà diviso in parti uguali tra l'Ospedale Israelitico, l'Asilo per gli invalidi israelitici poveri e l'Ospedale di San Giovanni.

Il Caffè Greco e l'intero palazzetto toccheranno all'Ospedale Israelitico dell'isola di San Bartolomeo. Questo avvicinarsi delle proprietà non turba minimamente le consuetudini del Caffè e della famiglia Gubinelli che continua la sua gestione di generazione in generazione senza troppi cambiamenti. Nel 1927, Federico Gubinelli decide di restaurare il locale per lavori ormai resi necessari e urgenti. Nella richiesta di autorizzazione rivolta all'Ispettorato edilizio, si elencano: rifacimento di tutte le camere a canne, dei bagni e dei pavimenti di gran parte del locale, che ufficialmente ha già assunto il nome di Antico Caffè Greco³⁰.

Tre anni dopo, sempre Federico farà richiesta per trasformare la finestra corrispondente a via Condotti 86 in vano porta secondo il progetto dell'ingegnere Serafino Salvatori, forse ispirato da quanto già fatto anni prima, dal suo vicino, l'orefice Santamaria, in via Condotti 84, il quale nel 1906 aveva cambiato completamente

²⁸ ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO [d'ora in poi ASC], Tit. 53, b. 7, fasc. 5.

²⁹ ASC, Tit. 41, b. 102, fasc. 46, a. 1908 "Disposizioni testamentarie inviate dal notaio Girolamo Buttaoni alla Presidenza della Congregazione di Carità". Contiene lettera autografa del notaio datata 14 giugno 1909.

³⁰ ASC, I.E., prot. 14446, cat. 1085, a. 1927.



8. Stellario BACCELLIERI, Antonietta Gubinelli Grimaldi, ritratto, 1985.

l'accesso del negozio realizzando un doppio arco con vetrine³¹.

L'autorizzazione verrà rilasciata dalla Commissione edilizia nella seduta del 10 novembre 1931, ma il Gubinelli, non sappiamo per quale motivo, non eseguirà alcun lavoro³².

A Federico, che morirà nel 1954 a 86 anni, subentrerà la figlia Antonietta Gubinelli (1886-1995), sposata con il generale Paolo Grimaldi, che sarà degna erede dei suoi predecessori nella valorizzazione e nella difesa delle collezioni e del nome dell'Antico Caffè Greco. Questa volontà di accrescere e salvaguardare il bene sarà proseguita ancora dai suoi eredi fino alla soglia del Duemila, quando Luciano e Anna Maria venderanno il 52 per cento delle quote societarie alla società Strutture e Sistemi d'impresa, che riuscirà a ottenere in totale l'82 per cento. Restava da convincere Francesca Gubinelli Grimaldi sposata Valeri, che ancora possedeva poco più del 17 per cento delle quote. Si racconta che, quando venne a sapere della vendita dei suoi fratelli, Francesca «inscenò una singolare protesta, trasportando fuori dal locale il ritratto della mamma»³³. Quel ritratto, opera di Stellario Baccellieri, che ancora è visibile nelle sale del Caffè. Di lì a poco la Società Antico Caffè Greco s.r.l. si fonderà con la Società Strutture e Sistemi d'impresa s.r.l.³⁴. Si era agli inizi del nuovo millennio e da lì iniziò la gestione di Flavia Iozzi e di suo marito Carlo Pellegrini. I protagonisti delle attuali vicende che vedono l'Antico Caffè Greco dilaniato da incomprensioni, più che da pretese, tra i proprietari delle mura, ossia l'Ospedale Israelitico, e i proprietari delle collezioni, del nome e del marchio, che non trovano alcun accordo, né la magistratura, né il mondo del-

³¹ ASC, I.E., prot. 1595, cat. 71, a. 1906.

³² ASC, I.E., Commissione Edilizia, vol. 126, a. 1931, p. 50.

³³ Romana LIUZZO, *Caffè Greco risto-chic tra pastiera e cultura*, in «La Repubblica», 3 giugno 1999.

³⁴ www.google.it/books/edition/Gazzetta_ufficiale_della_Repubblica_ital/Mm6mVJ7pZAwC?hl=it&gbpv=1&dq=caff%C3%A8+greco&pg=RA3-PA14&printsec=frontcover

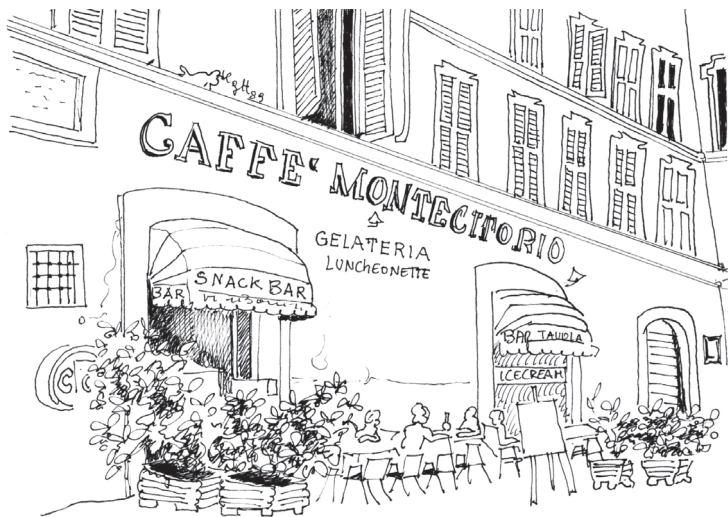
la cultura, né quello delle istituzioni pare siano capaci di trovarne. Ultimo atto: si attende il 13 novembre 2024, data fissata dalla Corte di Appello per l'udienza per la precisazione delle conclusioni.

Omnia Romae cum pretio, – diceva Decimo Giunio Giovenale – tutto ha un prezzo, e non solo a Roma.

Suggerisco a chi ha a cuore la storia di questa città e di questo luogo unico al mondo, di andare a vedere le immagini del Caffè Greco dell'Istituto Luce: è il 1957 e Antonietta Gubinelli, seduta ai tavolini della Saletta Rossa sorride e sfoglia un album di foto d'epoca³⁵. Dietro di lei il ritratto di Hans Christian Andersen pare proteggere e custodire severamente il luogo: non per niente il grande divano della Saletta rossa era nel suo appartamento all'ultimo piano dello stesso stabile, quando vi soggiornò insieme all'amico Jonas Collin nel 1861. Quell'appartamento che Andersen descrisse dettagliatamente alla famiglia Collin in una lettera del 3 maggio 1861 alla quale allegò uno schizzo della piantina della casa³⁶; quella stessa piantina che, riprodotta e incorniciata, chiude la raccolta di foto dell'Istituto Luce dedicata al Caffè e all'appartamento dove visse il grande favolista, posta, allora, come benvenuto al visitatore sul bancone di marmo dell'ingresso del Caffè Greco. Ma era il 1957, ossia ... c'era una volta.

³⁵ <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0000004245/11/il-caffe-greco-e-l-appartamento-sopra-caffe-greco-via-condotti-cui-visse-nell-800-grande-favolista-hans-christian-andersen.html> (20-11-2023)

³⁶ Jörgen Birkedal HARTMANN, *Riflessi boreali sul Caffè Greco*, in «Strenna dei Romanisti», 24 (1963), pp. 248-255.



La terza ricostruzione della Chiesa dei Santi Margherita ed Emidio rinнова l'esaltazione della *Vergine* e delle *Glorie francescane* nel catino absidale

LAURA GIGLI

A Carla Bresciani e Giuliano Sacchi

Sono tre gli eventi chiave sottesi alla prima edificazione e ai successivi rifacimenti del monumento oggetto di questo studio: la canonizzazione di Francesco d'Assisi, seguita pochi anni dopo da quella di Elisabetta d'Ungheria e la conseguente fondazione (1288) su via della Lungaretta del primo luogo di culto in onore della regina; la conclusione del concilio di Trento e la ricostruzione (1564) della chiesa con annesso monastero, nel medesimo sito, ma in onore dei due martiri Margherita ed Emidio; la peste che devastò la città e la nuova fabbrica (1680) eretta sulla piazza Sant'Apollonia¹.

** Questo studio si avvale della preziosa partecipazione degli Amici Marco Setti, i cui disegni costituiscono il supporto innovativo su cui si basa questo testo, Rita Restifo e Gianfrancesco Solferino, col quale abbiamo qui rinnovato una splendida collaborazione.*

¹ FRANCESCA BALBONI, *Roma riscopre un gioiello. Santa Margherita: porta d'Oriente e d'Occidente*, Alessandria 2008.

1288. LA PRIMA FONDAZIONE DELLA CHIESA IN ONORE DI SANT'ELISABETTA

Gregorio IX (Anagni 1170c.-Roma 1241), eletto papa il 19-3-1227, a 18 mesi dalla morte di Francesco d'Assisi (4 ottobre 1226)², il 16 luglio 1228 lo annoverava tra i santi universali³. Un anno dopo, il 23 luglio 1229 ordinava all'abate benedettino di San Cosimato di concedere ai francescani il fatiscente complesso trasteverino di San Biagio – ove il Serafico era stato ospitato durante i suoi soggiorni romani – divenuto poi la prima sede stabile dell'Ordine dei Frati Minori. Lo stesso Gregorio IX il 27 maggio 1235, proclamava santa, su richiesta del cognato Corrado, Elisabetta d'Ungheria (Sárospatak 1207-Marburgo, 1231) legata a Federico II di Svevia da lontani vincoli di parentela e divenuta langravia di Turingia per avere sposato nel 1217 Ludovico IV detto *il santo*.

Elisabetta, rimasta vedova nel 1227, entrò nel Terzo Ordine francescano ritirandosi a vivere nell'ospedale da lei fatto edificare a Marburgo, ove si dedicò alla cura dei malati fino alla morte, che la colse a 24 anni.

Nel 1288 Nicolò IV (Ascoli Piceno 1227-Roma 1292), primo papa francescano della storia, fece erigere su via della Lungaretta la chiesa in onore della santa ungherese, con annessa casa di “bizoche”, con fronte rivolto a Sud, radicando così il francescanesimo, nella sua espressione maschile e femminile, in due zone chiave dell'antico rione, quella più eccentrica vicino al fiume e al porto e quella nel cuore pulsante del rione, fra le due antichissime basiliche di Santa Maria e di San Crisogono⁴.

² Francesco (1181-1253) aveva ricevuto nel 1209 da Innocenzo II la conferma della Regola dell'Ordine che da lui prese il nome.

³ OVIDIO CAPITANI, *Gregorio IX*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma 2002, pp. 166-178.

⁴ Nicolò IV durante il pontificato del suo predecessore aveva dato la regola delle Clarisse alla comunità femminile dedita al servizio di poveri e

Un lacerto di muratura medievale con inserito un tratto di cornice a denti di sega su modiglioni in marmo, pertinente a questa primitiva chiesa di Sant'Elisabetta, è stato rinvenuto nel 1996, al di sotto della fodera muraria, all'interno di una delle abitazioni contigue all'edificio odierno, nel corso dei lavori di restauro delle strutture architettoniche (fig.1)⁵.



1. Lacerto di muratura medievale con cornice a denti di sega pertinente alla primitiva chiesa di Sant'Elisabetta rinvenuto nel 1995 negli ambienti della rettoria dell'odierno edificio dall'architetto Giuliano Sacchi, autore della foto.

malati, fondata a Castel S. Pietro da Margherita Colonna (Palestrina, 1255-1280), sorella del cardinale Giacomo e del senatore Giovanni. La comunità, trasferita nel 1285 da Onorio IV a San Silvestro in Capite, fu così stabilita in Trastevere.

⁵ GIULIANO SACCHI, *Restauri nella chiesa di Santa Margherita di Antiochia*, in *Cantieri e ricerche*, a cura di PAOLA DAVID e ANDREINA DRAGHI, Roma 1997, pp. 69-82.

1564, LA RICOSTRUZIONE DELLA CHIESA IN ONORE DEI SANTI MARGHERITA ED EMIDIO

La chiesa mantenne la sua originaria denominazione in onore della regina ungherese fino al 1564, quando fu ricostruita col monastero annesso, nello stesso sito e con lo stesso orientamento della precedente, da Giulia Gonzaga (Gazzuolo, Mn. 1513-Napoli 1566), che la dedicò ai santi Margherita ed Emidio.

Giulia Gonzaga, nata da Ludovico, conte di Sabbioneta e Francesca Fieschi, aveva sposato tredicenne il condottiero Vespasiano Colonna (1485c.-1528) figlio di Prospero, duca di Traetto (=Minturno) e conte di Fondi e di Covella Sanseverino. Rimasta vedova appena due anni dopo le nozze, divenne erede del patrimonio e dei titoli del defunto marito, che nel testamento le affidava la tutela di Isabella, la figlia avuta dal primo matrimonio da lui contratto con Beatrice Appiano di Piombino⁶.

Giulia, la cui bellezza suscitò l'ispirazione di poeti come Bernardo Tasso e Ludovico Ariosto che la immortalarono nei loro versi, e l'amore di molti pretendenti⁷, visse da allora per alcuni anni nel suo castello di Fondi. Ivi incontrò Juan de Valdés⁸, letterato e

⁶ Vespasiano Colonna vincolò la sua eredità alla condizione che la moglie non si risposasse. Isabella, promessa dal padre a Ippolito Medici, fu data in sposa a Luigi Gonzaga, fratello di Giulia.

⁷ La fama dell'avvenenza della Gonzaga spinse nel 1534 Hayreddin Barbarossa, reggente di Algeri, sbarcato vicino a Gaeta nell'agosto del 1534, a cercare di rapirla per offrirla al sultano turco Solimano I. La città di Fondi fu saccheggiata, ma la giovane riuscì a sfuggire alla cattura.

⁸ Juan de Valdés (Cuenca, ante 1500-Napoli 1542) abbandonò la Spagna nel 1529 in seguito alla condanna del suo *Diálogo de doctrina cristiana* (1525). Giunto in Italia nel 1534, rimase prevalentemente a Napoli ove esercitò una forte attrattiva nella società partenopea, nella quale diffuse il suo pensiero religioso approdato all'idea di una «rigenerazione cristiana [...] tutta spirituale e interiore» tale da ricondurre la fede alla purezza evangelica, con la quale si confrontarono anche Vittoria Colonna e, per suo tramite,

teologo spagnolo e Pietro Carnesecchi (Firenze 1508-1567)⁹, protonotario apostolico, che aveva fatto una rapida e brillante carriera nella curia grazie alla protezione delle famiglie Medici e Dovizi, con le quali sarebbe rimasto sempre in contatto.

Alla fine del 1535 la Gonzaga si trasferì a Napoli nel monastero di San Francesco alle Monache, vicino Santa Chiara, dove poté vivere in stato laicale in virtù di un breve di Paolo III, riunendo intorno sé un importante circolo culturale interessato a dibattere temi spirituale e religiosi. Fecero parte di questa cerchia, oltre allo stesso Valdés e al Carnesecchi, l'umanista Marcantonio Flaminio (Serravalle 1498-Roma 1550)¹⁰, il teologo cappuccino Bernardino Ochino (Siena 1487-Austerlitz 1564)¹¹, il nobile Galeazzo Caracciolo (Napoli 1531- Ginevra 1586)¹², e altri insigni personaggi.

Il preponderante ruolo culturale rivestito nel gruppo dal Valdés suscitò l'attenzione dell'inquisizione, che reputò eretiche le sue posizioni in campo religioso. L'adesione della stessa Gonzaga ad alcuni aspetti del pensiero dello spagnolo, unita alla nascita del Sant'Uffizio a Roma, la fuga dell'Ochino in terra riformata (1542), i decreti tridentini sulla giustificazione per sola fede e il primo processo inquisitoriale contro il Carnesecchi (1546), con il quale

Michelangelo. Scrisse molte opere, fra le quali l'*Alphabeto christiano* (I ed. it. 1545), sotto forma di dialogo con Giulia Gonzaga, incontrata per la prima volta in una visita al castello di Fondi e ricordata in una lusinghiera lettera scritta al cardinale Ercole Gonzaga (18 settembre 1535). Alla sua morte la Gonzaga ne ereditò gli scritti che, con la stessa Vittoria Colonna e altri insigni personaggi del tempo, aveva contribuito a conservare e a diffondere.

⁹ ANTONIO ROTONDÒ, *Carnesecchi, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1977, pp. 466-476.

¹⁰ ALESSANDRO PASTORE, *Flaminio, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, Roma 1997, pp. 282-288.

¹¹ MIGUEL BOTOR, *Ochino, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma 2013, pp. 90-97.

¹² E. WILLIAM MONTER, *Galeazzo, Caracciolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Roma 1976, pp. 363-366.

intrattenne una serrata corrispondenza, attirarono le attenzioni del tribunale, che verso la fine del 1552 iniziò ad indagare anche su di lei e sugli altri discepoli dello spagnolo.

La successiva nomina al soglio pontificio (1555) di Paolo IV Carafa, deciso a far processare tutti gli spirituali e i seguaci del Valdés prescindendo dal loro rango e condizione sociale, fu motivo di grave preoccupazione per la nobildonna, che rischiava di essere implicata nei procedimenti in corso e riuscì ad evitare il coinvolgimento personale solo grazie all'energico intervento della sua famiglia mentre il protonotario fiorentino, già condannato a morte in contumacia dal Carafa, fu poi assolto nel processo conclusosi nel 1560. La Gonzaga lo accolse poi a Napoli, interessandosi attivamente, in rinnovata sintonia con lo spirito dei tempi, alla riapertura del concilio di Trento (1562) che, nella sua XXV e ultima sessione, approvata da Pio IV il 30 giugno 1564, riaffermava, fra le altre cose, il culto dei santi, delle reliquie e delle immagini sacre.

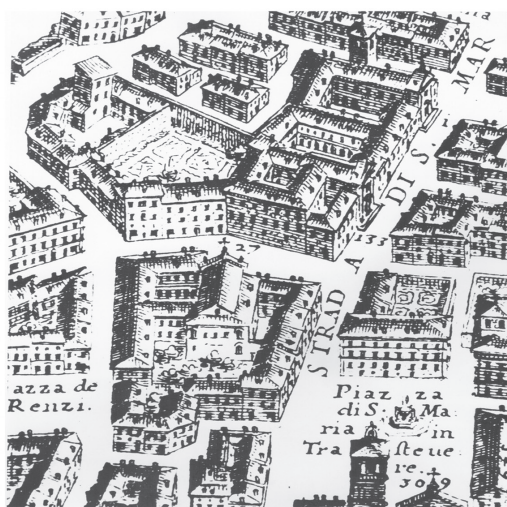
La dama morì a Napoli il 19 aprile 1566 lasciando come erede universale il nipote Vespasiano, figlio di Isabella Colonna.

È in questo difficile e travagliato contesto, al quale non deve essere stata estranea la necessità della personale salvaguardia dai rigori dell'inquisizione, che a nostro avviso va inquadrata la decisione della Gonzaga di erigere ex novo la chiesa trasteverina, consecrata il 9 aprile 1564 e il monastero per le monache del Terzo Ordine Francescano (fig.2a/b). Un'iniziativa che confermava la piena aderenza della fondatrice alla Chiesa romana e la sua totale adesione ai decreti del tridentino, anche nella tipologia architettonica dell'edificio ad aula, abside e tre altari¹³. Il nuovo luogo di culto fu

¹³ La descrizione della chiesa di Giovanni Antonio Bruzio (1627) è riportata da F. BALBONI, *Roma riscopre*, cit. pp. 158-160. La pianta dell'edificio è ancora ben riconoscibile in due disegni studiati e pubblicati da MARISA TABARRINI, *I conventi dei santi Cosma e Damiano al Foro Romano*



a



b

2. (A) La chiesa dei Santi Margherita ed Emidio ricostruita da Giulia Gonzaga e adiacente all'arco dei Cavalieri in un particolare della pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593. (B) La chiesa in un particolare della pianta di Roma di Giovan Battista Falda del 1676 (numero di rubrica 133).

e dei Santi Margherita ed Emidio a Trastevere nei disegni della collezione Lanciani della BiASA, in Aspetti dell'arte del disegno I, in «Studi sul Settecento romano», a cura di ELISA DEBENEDETTI, 36, Roma 2020, pp. 329-354, figg. 17 e 18.

dedicato ai santi Margherita ed Emidio in coerenza con la rinnovata messa in valore dei martiri paleocristiani e nel monastero fu introdotta per le religiose la rigorosissima clausura stabilita dal concilio.

La scelta di Margherita in luogo di Elisabetta come uno dei due eponimi della chiesa potrebbe essere stata influenzata dalla fortuna letteraria riscossa sia nella famiglia Gonzaga che presso tutti gli umanisti del tempo delle *Parthenice*, del carmelitano mantovano Battista Spagnoli (1447-1516)¹⁴, ovvero poemi agiografici sulla vita di quattro sante del cristianesimo primitivo: Margherita, Agata, Lucia, Apollonia. Ma ci piace anche pensare ad un possibile omaggio di Giulia a Margherita d'Austria, figlia naturale poi legittimata di Carlo V (alla cui mano avrebbe aspirato, ma senza successo, anche Federico Gonzaga marchese di Mantova), forse persino incontrata giovanissima nel periodo del suo soggiorno napoletano¹⁵.

Non abbiamo individuato, invece, suggestioni analoghe per quanto riguarda la scelta del secondo eponimo, Emidio, protettore dai terremoti.

1680. LA CHIESA ATTUALE

Nel 1678 il cardinale Girolamo Gastaldi (Taggia, Im. 1616-Roma 1685) ordinò il terzo rifacimento dell'edificio, questa volta sulla piazza Sant'Apollonia, con fronte rivolta a O-NO¹⁶.

¹⁴ Cfr. F. BALBONI, *Roma riscopre*, cit. p. 110 e ANDREA SEVERI, *Spagnoli Battista, detto Battista Mantovano, Battista Carmelita*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, Roma 2018, pp. 475-478.

¹⁵ Margherita d'Austria soggiornò a Napoli dal 1533 al 1536, ove conobbe l'Ochino, apprezzandone la predicazione. GINO BENZONI, *Margherita d'Austria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma 2008, pp. 126-131.

¹⁶ HELLMUT HAGER, *L'intervento di Carlo Fontana per le chiese dei monasteri di Santa Marta e Santa Margherita in Trastevere*, in «Commentari», N.S. 25.1974, pp. 225-242.

Figlio del giureconsulto Pietro Giovanni e Nicolosa Calvo, rimasto deturpato nel volto e cieco di un occhio per aver contratto da piccolo il vaiolo, Girolamo Gastaldi fu avviato dalla famiglia alla carriera ecclesiastica, essendogliene qualunque altra preclusa per il suo aspetto¹⁷. Addottorato a Pisa, si trasferì poi a Roma ove, grazie all'appoggio dei Costaguti, ottenne la prelatura e proseguì il suo iter sotto Innocenzo X e Alessandro VII. Nel frattempo, nel 1655 il casato era stato ascritto alla nobiltà di Genova nella persona del fratello Benedetto, marchese di Serra Nuova e di Carovigno.

Ricevuta la porpora nel 1673 da Clemente X, dal quale in seguito fu nominato legato a latere a Bologna e poi arcivescovo di Benevento, il cardinale, che nel frattempo faceva costruire da Carlo Fontana Santa Maria di Montesanto, conclusa nelle parti essenziali per il giubileo del 1675, e subito dopo Santa Maria dei Miracoli, fu richiamato a Roma da Innocenzo XI, che nel gennaio del 1685 lo fece camerario del Sacro Collegio.

Dopo avere portato a compimento le due monumentali basiliche a piazza del Popolo, il Gastaldi edificò ex novo, per la terza volta, la chiesa dei Santi Margherita ed Emidio, al posto di quella cinquecentesca eretta da Giulia Gonzaga, su progetto dello stesso Fontana.

A nostro avviso il porporato con questa nuova impresa voleva ricordare il ruolo da lui rivestito durante la peste che devastò tutto il territorio italiano e che nel 1656 a Roma si era originata da una locanda in via di Monte fiore, quasi di fronte a San Crisogono, dilagando per tutta la città e cagionando 15.000 morti (di cui nel 1600 nel solo rione) su una popolazione di circa 100.000 persone. In quel drammatico frangente il Gastaldi fu nominato da Alessandro VII Commissario generale per la salute con il compito di indirizzare i

¹⁷ MARCELLA MARSILI, *Gastaldi Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma 1999, pp. 528-532.

provvedimenti necessari alla difesa della città¹⁸. Fra questi, l'isolamento di una parte del Trastevere erigendo sbarramenti per impedire l'uscita degli abitanti e l'allestimento del lazzaretto nell'Isola tiberina.

La pianta disegnata da Domenico Castelli per quella occasione delinea una di queste barriere eretta su via della Lungaretta, in corrispondenza con piazza Romana (odierna piazza Giuditta Tavani Arquati), che lascia fuori il recinto del monastero delle Sante Rufina e Seconda e quello dei Santi Margherita ed Emidio, a pochi passi di distanza (fig. 3).



3. Domenico Castelli, pianta di Trastevere con l'indicazione del recinto di sbarramento per il contenimento del contagio della peste, 1656.

¹⁸ I provvedimenti adottati per contenere e vincere l'epidemia sono riportati nel suo *Tractatus de avertenda et profliganda peste politico-legalis*, Bologna 1684.

La pandemia creò dei grandi vuoti nelle stesse istituzioni religiose tali da indurle a richiedere, in molti casi, specie al sud, aiuto ad altri regni per rimpiazzare la perdita di tanti ministri del culto¹⁹.

Nel 1667 si trasferì a Roma, nel monastero trasteverino, con breve di Alessandro VII del 18 aprile di quell'anno, anche Maria Eugenia Gastaldi (divenuta monaca professa in San Calocero ad Albenga), sorella di Girolamo. La situazione determinata dalla pandemia era risolta e il porporato, che si era tanto profuso per circoscrivere la diffusione del morbo, già pensava, probabilmente, alla costruzione del nuovo edificio; dieci anni (7 giugno 1677) dopo la religiosa veniva eletta badessa²⁰.

La scelta di erigere la chiesa, reimpostata con un atto rituale ripreso dall'antica tradizione romana, ruotandola di 90°, perché la precedente era stata comunque “guastata” dai tragici eventi, è da considerare a nostro avviso non una semplice ricostruzione, ma la testimonianza di un impegno, teso a ricostituire, rinnovandolo, il legame della città con la parte del rione più martoriata dalla pandemia.

Comunque sia il porporato che la sorella badessa godettero per pochi anni la soddisfazione per l'impresa realizzata: Girolamo morì l'8 aprile del 1685²¹, Maria Eugenia sei mesi dopo, il 14 ottobre dello stesso anno.

¹⁹ Sull'argomento BERNARDO BANFI, *Relazioni di alcuni Religiosi stranieri, i quali dopo il Contaggio del Regno di Napoli, accaduto l'anno 1656, presero l'Abito nella Riformata Provincia*, a cura di GIOVANNI GIORDANO, 1981 (1730).

²⁰ Secondo H. HAGER, *L'intervento*, cit. p. 237 il card. Gastaldi e la sorella avevano da tempo a cuore la ricostruzione della chiesa: il «28 agosto 1674 si trova esplicitamente menzionato questo proposito, ma l'intento venne rinviato [...] fino al 1678».

²¹ Il monumento funebre del porporato, adorno delle statue della *Fede* e della *Speranza*, è collocato nel presbiterio della chiesa di Santa Maria dei miracoli, di fronte a quello del fratello Benedetto.

La facciata è a due ordini, con avancorpo centrale appena aggettante rispetto alle ali; il superiore con finestrone centrale (in parte tamponato) si erge con solenne monumentalità accentuata dalla matrice circolare (piuttosto che ellittica) delle volute laterali del secondo ordine, che innalzano il timpano di coronamento. L'imponenza visiva del prospetto, vera quinta d'ingresso a via della Lungaretta, ci fa pensare alla formalizzazione di un ex voto di ringraziamento per la salvezza dalla peste²², eretto dal mecenate «in buona forma e con magnificenza»²³, che vi si rappresenta araldicamente tramite l'arma *d'azzurro alla banda losangata d'oro*, sormontata dal cappello cardinalizio con cordoni e fiocchi laterali, come testimoniato in facciata dalle incisioni del Falda e del Vasi²⁴ (fig. 4a/b, 5a) e dal motivo delle stesse losanghe del blasone in tutti i capitelli compositi in stucco del registro inferiore (fig. 5b).

La chiesa, di dimensioni quasi raddoppiate rispetto a quella cinquecentesca, è a navata unica con volta a botte, tre cappelle, presbiterio, abside semicircolare rivestito di marmi preziosi e sagrestia (fig. 5c/d); sulle pareti quattro coretti laterali (un tempo comunicanti sul lato Nord con il monastero) su coppie di modiglioni con lo stemma del porporato, che si ripete sull'arco del catino.

Il programma della decorazione, iniziata a partire dal 1680, riprende quello dell'edificio cinquecentesco: sull'altare maggiore *Santa Margherita in carcere ha la visione della croce*, di Giacinto

²² MARTINE BOITEUX, *Ex-voto et pestes romanes XV^o-XIX^o siècle*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 154 (2022), pp. 147-178, prende in esame la produzione artistica elaborata a Roma in occasione delle epidemie, soprattutto dipinti e oggetti. In quest'ottica tendiamo a considerare la ricostruzione di Santa Margherita, anche se sono trascorsi circa due decenni da quei drammatici eventi.

²³ Così il Terribilini in F. BALBONI, *Roma riscopre*, cit. p. 173.

²⁴ Tale stemma non è più in sito e non compare neppure in alcuna delle vecchie foto della chiesa che abbiamo consultato.



FACCIATA DELLA CHIESA DI S. MARGHERITA IN TRASTEVERE con il Monasterio
 Architettura del Sig. Cavalier Fontana
 1 Chiesa e Monasterio di S. Apollonia 2 Monasterio di S. Rufina

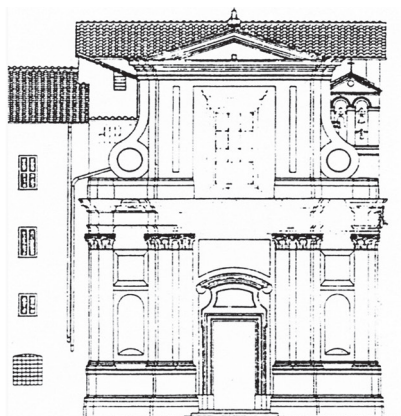
a



Monasterio, e Chiesa di S. Apollonia, e quella di S. Margherita delle Suore Francescane
 1. Chiesa, e parte del Monasterio di S. Margherita, 2. Chiesa del Monasterio di S. Apollonia, 3. Palazzo Leoni prima Cucurni

b

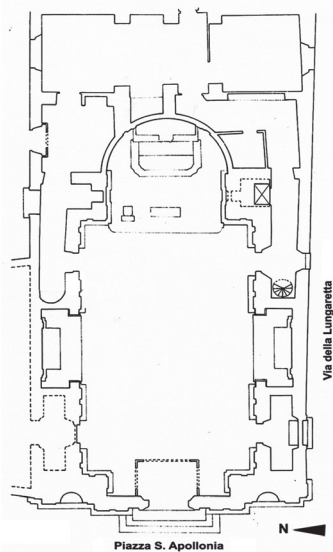
4. (A) La facciata della chiesa ricostruita dal card. Girolamo Gastaldi nell'incisione di Giovan Battista Falda del 1690. (B) La chiesa nel contesto della piazza di Sant'Apollonia con, sullo sfondo, il palazzo Leoni (già Cucurni) nell'incisione di Giuseppe Vasi del 1753.



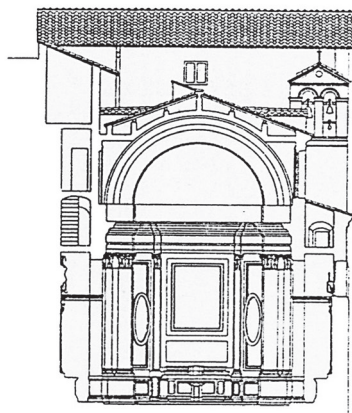
a



b



c



d

5. (A) Prospetto della chiesa (da Giuliano Sacchi). (B) Particolare di un capitello in stucco della facciata con il dettaglio del rombo pertinente allo stemma del cardinale Gastaldi (foto architetto Giuliano Sacchi). (C) Pianta della chiesa (da Giuliano Sacchi). (D) Sezione trasversale della chiesa lungo l'asse N-S (da Giuliano Sacchi).

Brandi, e ai lati, nell'abside, due ovali con il *Martirio* (a d.)²⁵ e la *Decapitazione della santa* (a sin.), di Giuseppe Ghezzi; sull'altare *in cornu epistolae*, l'originario dipinto con *Sant'Orsola e le Vergini*, di Giovanni Paolo Severi, è disperso²⁶; su quello *in cornu evangelii* l'*Immacolata tra san Francesco e santa Chiara*, di Giovan Battista Gaulli.

Il quadro del Gaulli è certamente la gemma più preziosa che adorna il nuovo edificio, ma è la decorazione del catino absidale ad avere attratto necessariamente la nostra attenzione in occasione dei restauri effettuati all'interno della chiesa²⁷ (fig.6a/b).

²⁵ FIORELLA PANSECCHI, *Giuseppe Ghezzi tre quadri fuori sede*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, vol. 2, pp. 724-729, ha individuato in questo dipinto una copia dell'opera del Ghezzi. L'originale, che formava pendant con il dipinto dello stesso autore sull'altro lato dell'altare maggiore, è conservato a Palazzo Braschi a Roma.

²⁶ Il dipinto è stato sostituito da un quadro raffigurante *Sant'Emidio che battezza santa Polisemia* (sec. XX).

²⁷ Progettato e diretto per incarico della Soprintendenza BAA Roma, il restauro del catino absidale, appaltato all'Impresa Edilrestauri, iniziato con un p. i. nell'inverno 1995, proseguito a partire dal 5-6-1995 ed esteso ai marmi del presbiterio, è stato ultimato il 25-3-1996. Questi in estrema sintesi i dati salienti del lavoro ripresi dalla relazione di restauro. Tecnica esecutiva: decorazione a fresco con ritocchi a secco sul catino, a tempera sulle fasce ad arco. Stato conservazione: distacchi diffusi della pellicola pittorica offuscata da polveri e sporco, profondi cretti dell'intonaco. Intervento: le operazioni consuete per questo tipo di problematiche. Sulla superficie dipinta sono state individuate le giornate, molti "pentimenti" e scritte. Una di esse sulla figura di Antonio da Padova, che ricorda Riccardi Guglielmo, 19 ottobre 1925 (ce ne sono altre, non decifrate, più vecchie), testimonia l'esecuzione di un intervento manutentivo. Rivestimento marmoreo, stato di conservazione: distacco di alcune lastre dal supporto in peperino, crettatura delle stuccature tra le lastre, rigonfiamento dovuto all'espansione degli elementi metallici ossidati, sbiancamento da efflorescenze saline, scurimento da polveri e fumo. Intervento: previo controllo e rimozione manuale delle lastre a rischio di distacco si è proceduto con le operazioni consuete per questo tipo di problematiche.



a



b

6. (A) Videometria della decorazione del catino absidale. Architetto Marco Setti. (B) Padre Umile da Foligno, *L'Incoronazione della Vergine e la schiera di santi nella gloria del Paradiso* 1680 (foto ICCD da Internet).

Al centro della fascia esterna del catino è rappresentato l'emblema francescano²⁸ dal quale si dipartono elementi fitomorfi in cui spuntano due testine di angeli; quella interna, ornata da una ghirlanda di 28 fiori, delimita l'*Incoronazione della Vergine* fra il tripudio degli angeli musicanti e la schiera dei santi nella gloria del Paradiso (fig. 6b).

La Madonna in ginocchio, esile creatura con manto azzurro sulla veste rossa, è incoronata dalla Trinità con il Padre e il Figlio che sorreggono rispettivamente il globo del mondo e lo scettro (fig. 8a).

Il gruppo poggia sulle nubi trapunte da angioletti, altre creature alate festanti ai lati cantano e suonano la chitarra e il liuto, due sul lato sinistro portano in trionfo la croce.

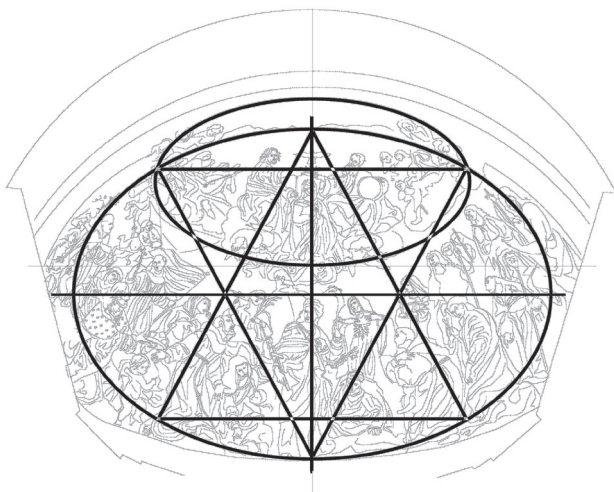
Nella scena sottostante, ai lati della monumentale figura di *Margherita*, eponima della chiesa, si snoda, su triplice fila, fra la *Madalena* e il *Battista*, la lunga teoria di santi e martiri.

Da sin. la prima discepola di Gesù, *Maddalena* dai capelli sciolti, e, dietro di lei, *Giuseppe* con la verga fiorita, entrambi rivolti verso la Vergine; *Pietro d'Alcantara*²⁹, vestito con il mantello alcantarinico allacciato dall'alamaro, in piedi con accanto *Rosa da Viterbo*³⁰, richiamata nell'iconografia dalle rose rosse sul capo coperto dal

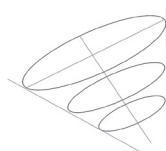
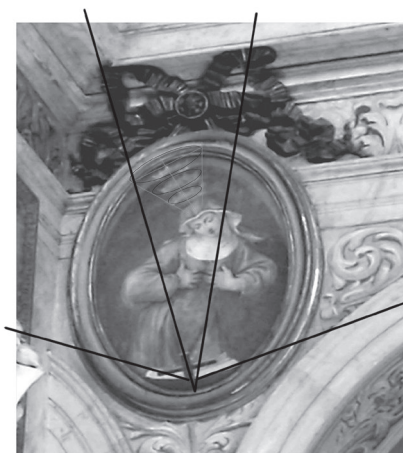
²⁸ L'emblema è così descritto nell'Araldica vaticana: *Ordo Fratrum Minorum: O.F.M., O.F.M. Conventualium e O.F.M. Capuccinorum. D'azzurro a un braccio nudo al naturale uscente da una nube d'argento, con il segno del chiodo alla palma della mano; l'altro braccio vestito del saio francescano, incrociante il primo, con lo stesso segno alla mano; una croce d'oro raggianti che emerge tra le due braccia.*

²⁹ Pietro d'Alcántara (Alcántara, 1499-Arenas, 1562) fu un apprezzato predicatore e promotore della riforma introdotta nella famiglia francescana, che dette origine al ramo degli scalzi. Fu canonizzato nel 1669 da Clemente IX.

³⁰ Sulla santa (Viterbo 1233-1251), cfr. MAURIZIO ULTURALE, *Rosa da Viterbo, santa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, Roma 2017, pp. 405-409.



a



b

7. (A) Le matrici geometriche della decorazione del catino absidale. Architetto Marco Setti. (B) Padre Umile da Foligno, *santa Salomea*: matrici geometriche e fughe prospettive, Basilica di Santa Maria in Aracoeli. Foto architetto Rita Restifo.

velo bianco e dalla croce nella destra; *Luigi IX*³¹ (fig.8b), patrono dell'Ordine Francese Secolare (Terz'Ordine), biondo, in abiti regali con la mozzetta di ermellino adorna del collare dell'Ordine di san Michele, il mantello celeste trapunto dei gigli d'oro dei Valois, è in ginocchio, in atto di offrire la corona; *Giovanni da Capestrano*³², con la croce e lo stendardo sventolato durante l'assedio di Belgrado (1456) nel corso del quale fu messo in fuga l'esercito turco; segue, additata da un angioletto che sorregge una corona di fiori, *Margherita da Cortona*, terziaria francescana col capo coperto dal velo candido cinto dal mantello marrone della penitenza³³; *Francesco d'Assisi* (fig.9a)³⁴, a braccia aperte, rivestito dell'abito da Minore rattoppato, con le stimmate sulle mani e sul costato, lo sguardo rivolto verso la Vergine; *Elisabetta del Portogallo*³⁵ in

³¹ Luigi IX (Poissy 1215 - Tunisi 1270), 44° re di Francia, IX della dinastia capetingia, fece importanti riforme politiche e giuridiche nel regno; difese gli interessi della Francia contro le pretese del papato, patrocinò le arti e la cultura, favorendo la nascita della Sorbona. Fu molto legato agli Ordini Mendicanti che ne influenzarono la spiritualità. Morì nel corso dell'VIII crociata (la seconda da lui stesso promossa). Fu canonizzato nel 1297 da Bonifacio VIII.

³² Su Giovanni Capestrano (Capestrano, L'Aquila 1386-Ilok [Croazia] 1456) cfr. HÉLÈNE ANGIOLINI, *Giovanni da Capestrano, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Roma 2001, pp. 744-759.

³³ Su Margherita da Cortona (Laviano, Salerno, 1247-Cortona 1297), canonizzata nel 1728 da Benedetto XIII, cfr. GIUSEPPE BARONE, *Margherita da Cortona, santa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma 2008, pp.

³⁴ ROBERTO RUSCONI, *Francesco d'Assisi, santo (Francesco di Pietro di Bernardone)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, Roma 1997, pp. 664-678.

³⁵ Elisabetta d'Aragona (Saragozza 1271-Estremoz 1336), figlia del re di Spagna Pietro III e di Costanza di Svevia, regina d'Aragona e di Sicilia, sposò nel 1273 Dionigi, re del Portogallo, fondatore dell'università di Coimbra; nel 1325, alla morte del marito, abbracciò la regola delle Clarisse nel cenobio di Estremoz da lei fondato. Fece costruire chiese, ospedali e monasteri. Fu canonizzata da Urbano VIII nel 1626.



a



b

8. (A) *Incoronazione della Vergine*. (B) *Santa Rosa da Viterbo e san Luigi, re di Francia*, particolari dell'affresco del catino durante la pulitura.

ginocchio, leva in alto con la sinistra lo scettro, con la destra la cesta dei pani e ha un bambino accanto; dietro questo gruppo, in piedi, *Lucia* ostende con la mano destra il piattino recante gli occhi e con la sinistra la palma del martirio³⁶. Al centro la titolare della chiesa *Margherita* con la croce e la palma³⁷. Sul lato destro della composizione *Pietro* leva alte le chiavi d'oro e d'argento; dietro di lui *Caterina da Bologna*³⁸ in piedi indica con le mani il bambino Gesù sul suo petto, entro una raggera dorata; *Antonio da Padova*³⁹, giovane tonsurato in ginocchio, con le mani incrociate sul busto, lo sguardo rivolto alla Vergine, quasi svaniti lo stelo del giglio e l'angioletto che glielo tende; seguono *Chiara*⁴⁰ in piedi, con l'ostenso-rio e *Apollonia*⁴¹ (fig.9b) in primo piano con veste rossa e manto verde, rivolta verso i fedeli ai quali mostra le tenaglie con le quali le furono divelti i denti; *Rocco*⁴² stante, con la conchiglia sul petto,

³⁶ Lucia (Siracusa 283-304) subì il martirio sotto Diocleziano. L'emblema degli occhi che ne caratterizza l'iconografia è legato all'etimo del nome: Lux.

³⁷ Margherita (Antiochia di Pisidia, 275-290), subì il martirio sotto Massimiano. È inserita tra i quattordici santi ausiliatori invocati nei momenti difficili.

³⁸ Su Caterina Vigri (Bologna 1413-Bologna 1463) cfr. SERENA SPANÒ, *Caterina Vigri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma 1979, pp. 381-383.

³⁹ Antonio (Lisbona 1195-Padova, 1231), entrato nel 1220 nell'Ordine francescano, l'anno dopo conobbe ad Assisi, lo stesso Francesco, del quale fu eletto successore nel 1227. Sottopose a Gregorio IX la questione relativa alla disputa tra l'ala conservatrice e quella riformatrice dell'Ordine. Gregorio IX lo canonizzò nel 1232.

⁴⁰ Chiara (Assisi 1293-1253) è l'Autrice della *Regula* delle Clarisse approvata da Innocenzo IV nel 1253. Fu canonizzata da Innocenzo IV nel 1255. UGOLINO NICOLINI, *Chiara d'Assisi, santa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma 1980, pp. 503-508.

⁴¹ Apollonia, martire cristiana, morì ad Alessandria nel 249.

⁴² Rocco (Montpellier, 1345/1350-Voghera, 1376/1379), intraprese il pellegrinaggio a Roma, coinciso con l'epidemia di peste che devastò il ter-

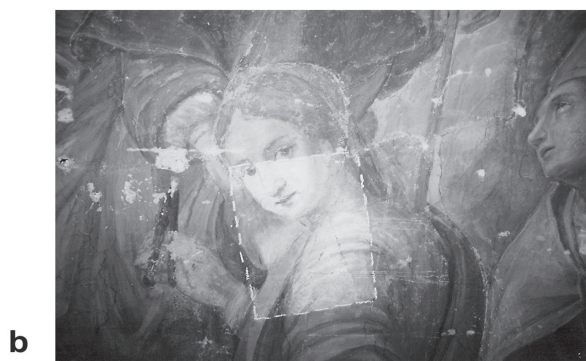
la mozzetta ed il bastone da pellegrino, il bubbone pestifero sulla gamba sinistra, rivolto verso la Vergine. Le ultime tre figure sono *Emidio* (fig. 9b)⁴³, contitolare della chiesa, con la mitria e l'abito vescovile color oro e fodera rossa cremisi fermato dal razionale, in ginocchio, lo sguardo alla Vergine e le mani aperte nel gesto di intercessione in favore dei fedeli; *Giovanni evangelista* imberbe, con la penna e il vangelo; chiude la serie *Giovanni Battista* (fig. 9c), scarmigliato e barbuto, coperto di pelle di dromedario, con il giunco crociato, che guarda avanti a sé mentre addita l'evento al centro del catino. Tra le figure di Rocco e dell'Evangelista appare in evanescenza la sinopia di una santa monaca, forse cinta sul capo di corona ed un'altra figura, entrambe non identificabili.

Complessivamente, oltre al gruppo costituito dalla Ss.ma Trinità che incorona la Vergine, nel catino sono rappresentate 22 figure santorali, in gran parte già individuate fra le più insigni glorie dell'Ordine serafico maschile e femminile nel dipinto di analogo soggetto sull'altare della chiesa cinquecentesca, qui con l'aggiunta di altre, come Giuseppe, gli apostoli Pietro, Giovanni, Lucia, la Maddalena e il Battista, legate al cristianesimo delle origini.

L'artista chiamato a dare forma a questo programma, realizzato intorno al 1680, è il frate francescano Umile da Foligno (noti-

ritorio negli anni 1367-68. Giunto nella città, vi rimase tre anni curando gli infermi dell'Ospedale di Santo Spirito. Nel viaggio di ritorno fu contagiato dalla peste a Piacenza; superata la malattia, fu arrestato ad Angera perché sospettato di spionaggio e solo dopo la morte in carcere venne riconosciuto per l'angioma sul petto. Canonizzato nel 1414 durante il concilio di Costanza, Paolo III ne riconobbe nel 1547 l'appartenenza al Terz'Ordine francescano; nel 1629 Urbano VIII ne approvò il culto e infine nel 1694 Innocenzo XII prescrisse ai Francescani di celebrarlo con il rito doppio maggiore.

⁴³ Riferiamo questa figura a Emidio per il gesto delle mani, piuttosto che a Ludovico di Tolosa (cfr. F. BALBONI, *Roma riscopre*, cit. p. 195), in assenza di riferimenti alla casa reale angioina, sempre presenti nell'iconografia del santo.



9. (A) *San Francesco*. (B) *Sant'Apollonia e sant'Emidio*. (C) *San Giovanni Battista*, particolari dell'affresco durante la pulitura.

zie 1661-1699, +1709), attivo in Umbria e a Roma nelle chiese dell'Ordine⁴⁴.

La decorazione dà forma a una grandiosa visione che si staglia sul fondo aureo del catino, consono al luogo della teofania e riproponente ad affresco l'antica pratica musiva romana, mantenendo al tempo stesso, sulla scia della grande cultura figurativa dell'epoca, l'interrelazione fra le varie arti.

L'empireo è suddiviso in due cerchi sovrapposti in cui le rispettive scene sono collegate fra loro da un rigoroso schema compositivo evidenziato nelle matrici geometriche, individuate nel disegno di fig. 7a.

I personaggi sono organizzati nei registri individuati da forme ellittiche "esplose" secondo vie di fuga prospettiche all'interno delle quali è il triangolo che include i protagonisti principali. Tale sistema di progettazione figurativa è quello già impiegato e manifesto nell'ovale di *santa Salomea* nella basilica dell'Aracoeli (figg. 7b e 10a).

La titolare della chiesa è il perno dal quale si diparte la teoria di santi in piedi, seduti, inginocchiati o addirittura accovacciati a suggerire un movimento ad onda che attraversa, dinamizzandola, tutta la composizione, ma senza alterare la solennità e la compostezza dell'evento, pittoricamente realizzato in sette giornate.

Frate Umile, prima di essere chiamato dal Gastaldi a decorare Santa Margherita, aveva frequentato sicuramente i grandi cantieri di piazza del Popolo e lavorato all'Ara Coeli. Nella basilica palatina di Roma aveva dipinto i sottarchi del lato Nord della navata principale (che ritroviamo identici nella fascia esterna del catino),

⁴⁴ Seguace del pittore perugino Antonio Maria Fabrizi, alla morte del quale portò a termine alcune delle sue opere, frate Umile lavorò all'Ara Coeli fra il 1686 e il 1691, nell'ambito dei lavori promossi da Vincenzo da Bassiano, guardiano del convento. Non sono stati ancora compiuti studi specifici sull'attività dell'artista.



a



b



c



d



e



f

10. Padre Umile da Foligno. (A) *Santa Salomea*; (B) *Santa Margherita da Cortona*; (C) *Santa Rosa da Viterbo*; (D) *Santa Elisabetta d'Ungheria*; (E) *San Luigi*; (F) *San Giovanni da Capestrano*, Roma Basilica di Santa Maria in Aracoeli. Foto architetto Rita Restifo.

alcune storie della vita della Vergine e i santi e le sante francescani negli ovali al di sopra delle colonne della navata centrale, ripropo-
nendone i *trompe l'oeil* – uno per tutti la *santa Rosa* aracoelitana (fig. 10c) ripetuta quasi identica nella postura dell'*Elisabetta* traste-
verina – chiesa ove il pittore ha modo di manifestare tutta la ric-
chezza della sua formazione sui grandi maestri del '500 e del '600:
nell'*Incoronazione di Maria* inginocchiata, *dextera manu*, secondo
i più aggiornati modelli figurativi del tempo (basti pensare a Guido
Reni), innovativi rispetto alla tradizione umbra, che viene ripresa
nelle figure degli angeli che suonano gli strumenti musicali, eco di
quelli di Ippolito Borghese (pure umbro, attivo nell'Italia meridio-
nale, morto prima del 1630)⁴⁵; nel rispetto per la gerarchia delle fi-
gure che prevede la presenza della Maddalena (*in cornu epistolae*)
e del Battista (*in cornu evangelii*), ad aprire e chiudere la sequenza
dei santi del paradiso; nel richiamo al Michelangelo della Sistina
per la croce portata dagli angeli o a Mattia Preti per l'angioletto
che sbuca dalle nuvole sottostanti all'Eterno Padre; nell'attenzio-
ne lenticolare ai dettagli dell'iconografia (come il bubbone di san
Rocco richiamante evidentemente anche il ruolo del Gastaldi nella
tragedia della peste o il collare di Luigi IX); ma soprattutto nella
grande lezione del Gaulli, con il quale si è trovato a stretto contatto
in questo straordinario cantiere, e dal quale ha tratto ispirazione per
il cromatismo che caratterizza la sua composizione.

La chiesa fu consacrata il 6-11-1728 dall'arcivescovo di Bari
Michele Carlo Althann, essendo Badessa Felicità Maddalena Sel-
vaggi⁴⁶.

⁴⁵ ORESTE FERRARI, *Ippolito Borghese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, Roma 1971, pp.597-598.

⁴⁶ VINCENZO FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. 12, Roma 1878, p. 112, n. 161.

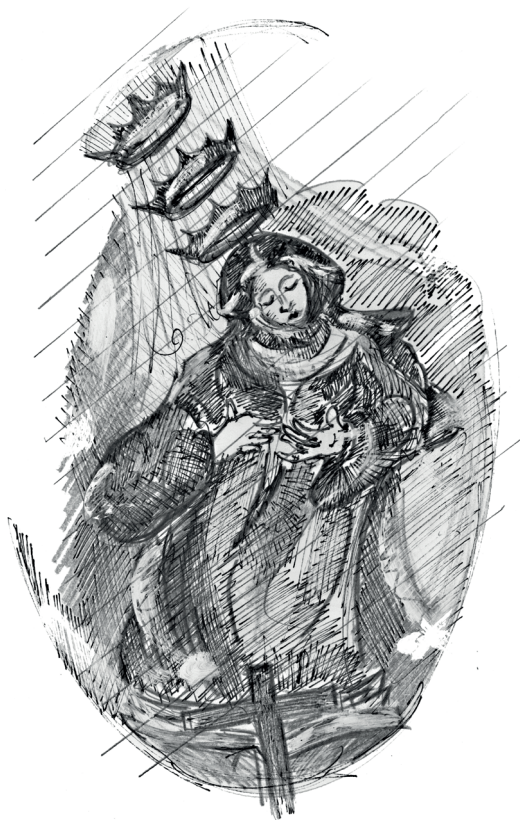
Le monache rimasero ancora nel monastero per circa un secolo. Poi, dopo l'acquisto della proprietà (1812) da parte del sacerdote Domenico Ciambelli, incaricato della officatura, nel 1814 la chiesa fu concessa alla confraternita di Sant'Emidio (estintasi nel 1997) mentre contestualmente il resto del fabbricato, venduto al principe Stanislao Poniatowski, fu da questi ceduto alla Reverenda Camera Apostolica che vi insediò la manifattura dei tabacchi⁴⁷.

Oggi l'edificio, chiuso da tempo e inaccessibile, tanto che non è stato in alcun modo possibile accedervi per rinnovare la documentazione fotografica, versa in condizioni di totale trascuratezza e di spaventoso abbandono.

Questo studio vuole auspicare un quarto evento che ne consenta la rinascita. Chi sa se la sorte, che ci ha concesso di partecipare, da appassionati protagonisti, ai grandi lavori di restauro monumentale della città in occasione del giubileo del 2000, ci permetterà oggi, in previsione di quello del 2025 alle porte, di favorire, anche tramite il corrente studio, questo nuovo accadimento mentre, allo stesso tempo, vuole rendere omaggio a Carla Bresciani e Giuliano Sacchi, splendidi Amici con i quali è stata condivisa in parte quella indimenticabile stagione⁴⁸.

⁴⁷ Per le ultime vicende del complesso si rimanda a M. TABARRINI, *I conventi*, cit. pp. 333-341, e ad ARIANNA ROCCOLI, *Chiese di Trastevere da via della Lungara a piazza San Cosimato*, Roma 2007, pp. 77-82.

⁴⁸ Carla Bresciani (Roma, 4/11/1938-Roma 31/1/2021) ha conosciuto Giuliano Sacchi (Roma, 28/1/1936- Roma 30/8/2014) alla Soprintendenza ai Monumenti del Lazio; si sono sposati il 25-11-1972 a San Giovanni a Porta Latina. Entrambi architetti, laureati alla Sapienza, hanno proseguito la loro carriera nella direzione di uffici di importanza cruciale per l'Istituto e nel campo del restauro progettando e dirigendo numerosissimi cantieri documentati nelle pubblicazioni di prestigiose riviste nazionali. Con ambedue, modello di innata signorilità, ho condiviso l'entusiasmo per il nostro lavoro, attraverso l'esperienza di lavori congiunti come in questo caso, e non, che nel tempo ha favorito la costruzione di un'amicizia fondata su idealità e interessi comuni, come la passione per la musica. Carla, che aveva



11. Marco SETTI, *Santa Salomea, Studio fantastico.*

studiato pianoforte all'Accademia di S. Cecilia, ci intratteneva spesso con Chopin nei lunghi pomeriggi invernali: una consuetudine mantenuta anche a casa mia, per molti capodanni, nei quali suonava soprattutto canzoni napoletane, per le quali io poi ricevevo il giorno dopo, insieme agli auguri, le congratulazioni dai vicini, che pensavano a un mio improvviso e poderoso salto di qualità dell'esecuzione! Dopo la scomparsa di Giuliano l'amicizia con Carla è diventata più profonda per la condivisione di nuovi e intensi momenti di dialogo spirituale, mai interrotti, fino alla fine.

I pittori russi nella stampa romana (1839-1843)

RITA GIULIANI

Negli anni a cavallo tra il 1830 e il 1840, a Roma la colonia russa era molto vivace e ben inserita. Erano numerosi i borsisti dell'Accademia Imperiale di Belle Arti di Pietroburgo e non pochi erano gli artisti russi che avevano deciso di rimanere a lavorare in città da liberi professionisti. E poi scrittori, intellettuali, viaggiatori altolocati, esponenti delle grandi famiglie nobiliari russe, assai ricercati come committenti. Sulla colonia russo-romana del tempo si è scritto molto¹, ma restano ancora da riportare alla luce testimonianze e documenti sepolti negli archivi pubblici e privati. La stessa stampa romana dell'epoca contiene interessanti notizie al riguardo: uno spaccato di soli cinque anni (1839-1843) si è rivelato molto illuminante sull'atteggiamento dell'ambiente culturale nei confronti della Russia. Nella novella *Roma (Rim)*, 1842 di Nikolaj Gogol', l'abate, istitutore del protagonista, sapeva della Russia solo che «al nord esisteva una terra barbara, la Moscovia, dove faceva un freddo così terribile che il cervello di un uomo poteva scoppiare»². I romani dell'epoca ne sapevano un po' di più.

Ove non diversamente precisato, le traduzioni sono mie (R.G.)
Le date sono indicate secondo il calendario gregoriano.

¹ In italiano, vd. Rita GIULIANI, *La "meravigliosa" Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma 2002; Piero CAZZOLA, *L'Italia dei Russi tra Settecento e Novecento*, 2 voll., Moncalieri 2004; Paola BUONCRISTIANO, *L'Imperatore e la modella. Artisti russi, modelli romani. Nuovi materiali*, Roma 2017.

² Nikolaj GOGOL', *Roma*, introduzione e cura di R. GIULIANI, traduzione e note di A. Romano, con testo a fronte, Venezia 2003, pp. 49, 50.

La coeva cultura romana ruotava attorno a un unico asse: l'arte, che costituiva la vocazione della città, la materia da cui questa traeva alimento economico, intellettuale e prestigio culturale. Scriveva Gogol' in *Roma*:

Qui non facevano parlare di sé il ribasso dei titoli, i dibattiti alle camere, i fatti di Spagna: qui s'udivano discorsi su un'antica statua scoperta da poco, sul valore della pittura degli antichi maestri, echeggiavano dispute e discordie sull'opera esposta da un nuovo artista, chiacchiere a proposito delle feste popolari e infine quelle discussioni private, che rivelano l'uomo, soppiantate in Europa da noiose dissertazioni sociali e pareri politici che hanno spazzato via dai volti ogni espressione cordiale³.

Era infatti la grande tradizione artistica della città a richiamare intellettuali, artisti, viaggiatori da tutta Europa. L'*intelligencija* romana era pertinacemente ancorata alla tradizione, all'arte classica e classicista. Per questo nel 1840 si era scandalizzata della «valentia dei pensionari francesi per il nudo»⁴ mostrata a un'esposizione all'Accademia di Francia e, nel 1842, aveva accolto con vivaci dispute l'apparizione del manifesto di un nuovo movimento artistico, il purismo⁵.

Anche la stampa romana aveva nell'arte il suo argomento centrale, al punto che vi comparivano sonetti ed epigrammi non solo su opere d'arte⁶ ma anche su avvenimenti della vita privata degli

³ Ivi, p. 91.

⁴ «Il Tiberino. Giornale artistico, letterario, istruttivo, con varietà», a. VI, 2 (1840), p. 5.

⁵ Antonio BIANCHINI, *Del purismo*, ivi, a. VIII, 24 (1842), pp. 185-187.

⁶ Vd. l'epigramma di Cesare MASINI sulla seconda *Psiche* scolpita da Pietro Tenerani, in «La Pallade. Giornale di belle arti», 33 (1839), p. 264.



1. Fëdor (Fedele) BRUNI, *Il serpente di bronzo* (particolare), 1841. San Pietroburgo, Museo Russo.

artisti, come, ad esempio, una guarigione⁷. Le stesse notizie sull'attualità riguardavano soprattutto eventi legati al mondo dell'arte.

L'Istituto di Corrispondenza Archeologica registrava la presenza di personalità di passaggio, o residenti a Roma, nel libro delle Adunanze e nelle sue pubblicazioni: il «Buletтино», e gli «Annali». Negli anni presi in esame, sul «Buletтино» apparve il resoconto di una relazione sul Foro romano (1839) tenuta dall'architetto Aleksandr Nikitin («Alessandro Nichitin»)⁸, mentre sugli «An-

⁷ Vd, il sonetto di Giuseppe GANDO, *Per la ricuperata salute del Ch. scultore Carlo Finelli*, in «L'album. Giornale letterario e di belle arti», 21 (1840), p. 163.

⁸ «Buletтино dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», (1839), pp. 188-189.

nali» fu pubblicata una relazione dell'archeologo e numismatico Aleksandr Čertkov, buon amico di Gogol', sulle antichità trovate a Kerč, in Crimea (1840)⁹. Il «colonnello Alexandre Tschertkow» era membro corrispondente dalla Russia. Nel 1839 il «Buletтино» diede notizia della presenza dell'erede al trono di Russia, il granduca Aleksandr Nikolaevič, futuro Alessandro II, all'adunanza annuale per l'anniversario della nascita di Winckelmann. Il granduca era accompagnato dal «nobile e copioso corteggio che l'accompagna viaggiando»¹⁰.

Sulla stampa romana l'attenzione nei confronti dei membri della famiglia imperiale e delle grandi famiglie nobiliari russe era quasi sempre legata ai rapporti che questi avevano con l'ambiente artistico capitolino, e alle loro commissioni di opere d'arte.

Un'attenzione ben maggiore era riservata agli artisti russi. Tra questi spiccava il pittore Fëdor Bruni (1801-1875) non solo per la sua grande maestria artistica, ma anche perché veniva considerato italiano a tutti gli effetti. Nella storia dell'arte russa egli è ricordato come Fëdor Antonovič Bruni, mentre per la stampa romana egli era «il Cavalier Fedele Bruni». L'artista, nato a Milano, si era trasferito in Russia col padre nel 1807. Naturalizzato russo, nel 1835 aveva sposato, a Roma, Angelica Serny, figlia del proprietario della Lo-

⁹ «Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica», vol. XII, fasc. I (1840), p. 5. Sui rapporti tra l'Istituto e la cerchia dei conoscenti di Gogol', cfr. R. GIULIANI, *Gli artisti russi, primi conoscenti "romani" di Gogol'*. Nuovi materiali, in *Stendhal, l'Italie, Le voyage. Mélanges offerts à V. Del Litto*. Textes rassemblés par E. KANCEFF, Moncalieri 2003, pp. 263-286, in particolare su Čertkov, cfr. EAD., *La "meravigliosa" Roma di Gogol',...* cit., pp. 15-16, 30-34.

¹⁰ «Buletтино dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica», (1838), p. 177. Faceva parte del seguito anche lo scrittore Vasilij Žukovskij, istitutore del granduca e membro associato dell'Istituto.



2. Fëdor (Fedele) BRUNI, *Madonna col Bambino*, 1835 (?). San Pietroburgo, Museo Russo.

canda Serny¹¹. In una lettera dell'ottobre 1840, il pittore Aleksandr Ivanov scriveva di lui: «Bruni è più italiano che russo»¹². All'epoca Bruni si trovava nuovamente in città (dove si fermò dal 1838

¹¹ La locanda, che si trovava al n. 17 di Piazza di Spagna, dà il nome al romanzo di Marco F. APOLLONI, *Il mistero della locanda Serny*. Roma. 1839. *Romanzo a quattro voci con artisti, delitti, sparizioni e magie*, Milano 2003, che ha tra i personaggi Stendhal e Gogol'.

¹² Aleksandr Andreevič Ivanov. *Ego žizn' i perepiska. 1806-1858 gg.*, izdal M. BOTKIN, Sankt-Peterburg 1880, p. 135.

al 1841 e, dopo un breve soggiorno a Pietroburgo, fino al 1845). Nel 1844 gli venne conferito il titolo di «accademico di merito» dall'Accademia romana di San Luca.

Nel gennaio 1840 il settimanale *La Pallade* dedicò un dettagliato articolo al dipinto di Bruni *Immagine di Maria vergine col suo divin Figliuolo*, un olio su tavola commissionato dal granduca Aleksandr Nikolaevič, che conteneva, a giudizio del recensore – F. G. M. – «molta verità»¹³ nell'esprimere il concetto di fondo. Si trattava di una replica del dipinto *Madonna col Bambino (Bogomater' s Mladencem)*, soggetto che il pittore stava ripetendo dal 1834 e che avrebbe replicato fino al 1850 circa¹⁴. Con parole ugualmente encomiastiche il medesimo recensore presentò il quadro sul *Tiberino*, ma indicando come committente l'imperatore Nicola I¹⁵. La copia 'romana' del dipinto, in cui, su uno sfondo color oro, era raffigurato anche «un infinito popolo di serafini»¹⁶, aveva uno spiccato carattere di originalità e novità delle soluzioni formali, se lo scrittore e critico letterario Stepan Ševyrëv, in un articolo sugli artisti russi attivi a Roma nel 1840, salutò il dipinto con grande entusiasmo ed enfasi patriottica, scrivendo di

[...] una madonna nordica, una Madonna, dirò, Russa, la cui idea e immagine son potute nascere sulle rive della Neva. Sì, la Madonna di Bruni coniuga l'arte Italiana col mondo Russo: nella sua Madonna il sentimento della grazia Italiana si è espresso in un'immagine Russa; in quest'opera, come nello stesso artista, si sono uniti il nativo dell'Italia e l'allievo della Russia¹⁷.

¹³ «La Pallade. Giornale di belle arti», a. I, 50 (1840), p. 395.

¹⁴ Cfr. GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ, *Živopis'. Pervaja polovina XIX veka, Katalog, A-I*, vol. 2, Sankt-Peterburg 2002, p. 85.

¹⁵ Cfr. «Il Tiberino», a. VI, 32 (1840), p. 131.

¹⁶ «La Pallade», a. I, 50 (1840), p. 395.

¹⁷ Stepan P. ŠEVYRĚV, *Russkie chudožniki v Rime (Iz putevych zapisok*



3. Fëdor MOLLER, *Ritratto di F. A. Bruni*, 1840, Mosca, Galleria Tret'jakov.

L'opera, insieme ad altre due composizioni dell'artista, era stata già recensita sul *Tiberino* nel 1836 in un articolo a firma «F. M.», che aveva definito Bruni «superiore ad ogni elogio»¹⁸.

A Roma fu esposto per la prima volta, all'Esposizione di Belle Arti nelle Sale del Popolo, il capolavoro di Bruni, la grande tela *Il serpente di bronzo* (*Mednyj zmij*), ultimata nella primavera 1841. Che fosse un grande evento per la vita culturale romana lo dimostra il fatto che sul *Tiberino* un avviso in prima pagina informava che «il gran quadro del cav. Bruni» sarebbe stato in mostra fino a giovedì 24 giugno in via Margutta, n. 10, dalle 8 alle 11 e dalle 4 alle

1840 goda), in «Moskvitjanin», parte VI, 11 (1841), p. 149. Ševyrëv conferma che la copia era stata acquistata dallo zarevič, chiosando: «La Madonna Russa doveva appartenere alla Russia», ivi, p. 150.

¹⁸ F. M., *Intorno a tre quadri del signor Cavaliere Fedele Bruni*, in «Il Tiberino», a. IV, 27 (1836), p. 106. Gli altri due dipinti erano *Il Salvatore in cielo* e *Cristo nell'orto*. L'articolo, mandato alle autorità accademiche russe, fu pubblicato sul «Giornale dell'arte» («Chudožestvennaja gazeta»).



4. Nikanor ČERNECOV, *Piazza del Popolo a Roma*, 1842.

8 del pomeriggio¹⁹. L'opera ebbe un grande successo di pubblico e di stampa. A distanza di qualche mese, lo stesso giornale diede notizia del successo riscosso dal dipinto a Pietroburgo, che era valso «all'illustre pittore italiano» la «croce di San Vladimir»²⁰, ovvero l'ordine di san Vladimiro di IV classe. *Il Tiberino* si mostrò molto sollecito nei confronti di Bruni: già nel 1836 aveva ospitato su tre numeri consecutivi²¹ un'ampia descrizione del *Serpente di bronzo*, allora in fase di composizione, descrizione che gli amici chiesero a Ševyrëv di tradurre in russo per poterla pubblicare anche in patria²².

¹⁹ Cfr. «Il Tiberino», a. VII, 19 (1841), p. 73.

²⁰ «Il Tiberino», a. VII, 43 (1841), p. 174. Cfr. Alla G. VEREŠČAGINA, *Fëdor Antonovič Bruni*, Leningrad 1985, p. 150.

²¹ Ottavio GIGLI, *Il Serpente di bronzo, dipinto del signor cavaliere Fedele Bruni*, in «Il Tiberino», a. IV, 21 (1836), pp. 81-82; 22 (1836), pp. 85-86; 23 (1836), pp. 89-90.

²² Cfr. *Aleksandr Andreevič Ivanov...*, cit., p. 89.

La composizione dell'opera era stata complessa e tribolata: iniziata nel 1833-1834, aveva suscitato l'aspro commento di quell'italofilo appassionato che fu Gogol'. Nel maggio 1839 lo scrittore aveva infatti scritto da Roma all'amica Marija Balabina: «Il quadro di Bruni, di cui chiedete notizie, sembra stare al punto di prima. Il tempo dell'artista finisce, una volta lasciata l'Italia, ed egli, intossicato dal malefico alito del nord, reclina la testa, come un fiore del sud. È come se Bruni avesse introiettato il gelo di Pietroburgo; almeno, il suo pennello scorre pigramente e non procede»²³.

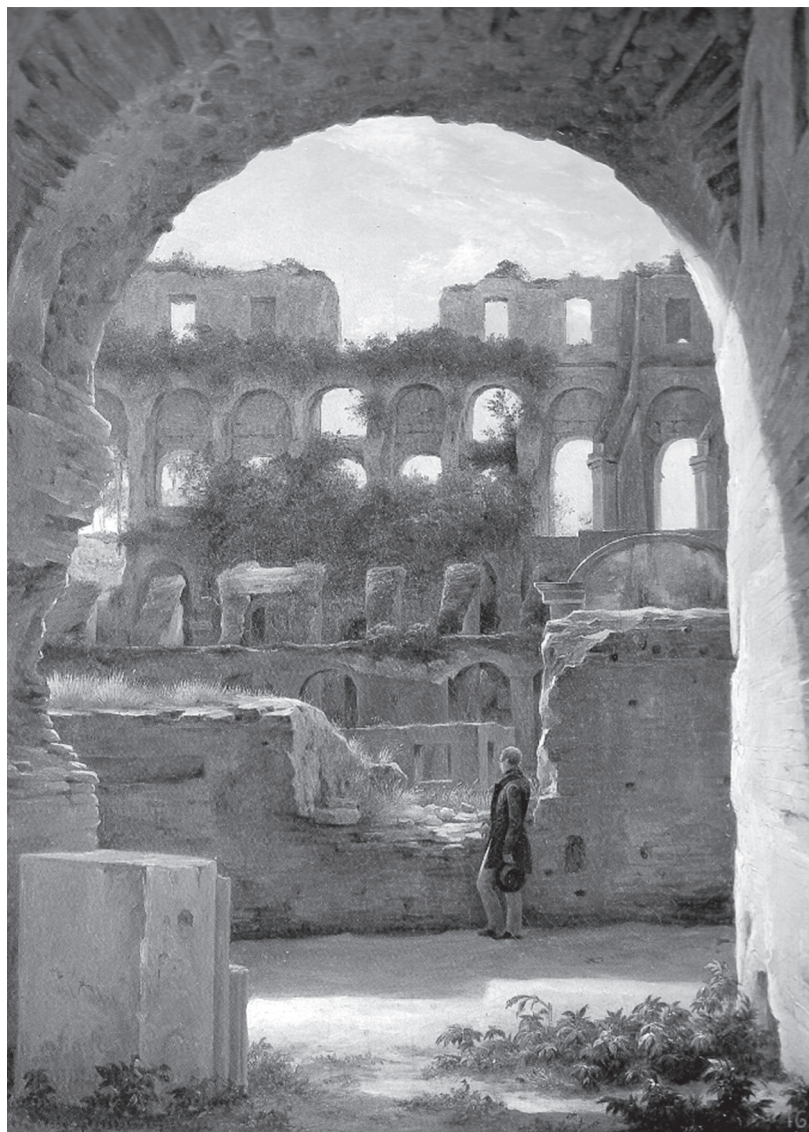
Nel 1842 un articolo di Filippo Gerardi apparso sul *Tiberino* tornò a illustrare un'altra tela ad olio dell'artista: *Gesù che prega nell'orto*, noto in Russia come *La preghiera sul calice (Molenie o čaše)*, anch'essa replica di una composizione del 1834-1836, già nota ai lettori del periodico²⁴. Lo stesso critico recensì sul *Tiberino* nel 1843 *La Madonna del soccorso (Pokrov Božiej Materi)* di Bruni, con l'indicazione che l'opera era stata commissionata dall'imperatore russo per la «cattedrale» di Pietroburgo²⁵ intitolata alla Madonna di Kazan'. Nella bibliografia su Bruni il dipinto viene approssimativamente datato 1839-1841²⁶, ma, considerando l'attenzione e la tempestività mostrata dalla stampa romana nel dar conto della produzione dell'artista, il 1843 come data di completamento della sua esecuzione, attestato nelle fonti russe solamente nei resoconti dell'Accademia pietroburghese di Belle Arti, potrebbe trovare nella stampa romana la sua definitiva conferma.

²³ N. V. GOGOL', lettera del 30 maggio 1839, in ID., *Polnoe sobranie sočinienij v 14 tomach*, vol. XI, *Pis'ma. 1836-1841*, Moskva-Leningrad 1952, p. 231.

²⁴ Cfr. nota n. 18.

²⁵ Cfr. «Il Tiberino», a. IX, 18 (1843), pp. 137-138.

²⁶ Cfr. GOSUDARSTVENNYJ RUSSKIJ MUZEJ, *Živopis' . Pervaja polovina XIX veka, Katalog, A-I*, cit., p. 84.



5. Nikanor ČERNECOV, *Colosseo*, 1840. San Pietroburgo, Museo Russo.

Anche un altro artista italo-russo, Michail Ivanovič Skotti, godette dell'attenzione della stampa romana. Michele Angelo (Michelelagnolo) Scotti (1814-1861), pittore di storia e ritrattista, era nato a Pietroburgo da una famiglia italiana. Formatosi nella capitale russa, venne a perfezionarsi in Italia a proprie spese, rimanendovi dal 1838 al 1844. Durante il soggiorno a Roma del dicembre 1838, lo zarevič aveva notato i suoi lavori e ne aveva acquistati alcuni, tra cui il dipinto *Tre napoletani (Tri neapolitanca)* e un lavoro di grafica, *Scena di strada a Roma (Giocatori italiani)*, (*Uličnaja scena v Rime (Igroki-ital'jancy)*)²⁷. Nel 1841, all'Esposizione di Belle Arti nelle sale del Popolo figurava anche il dipinto ad olio di «Michele Scotti russo», indicato nel *Tiberino* come *Zingara che predice avventure a una giovane sposa*, opera lodata per «la vivezza del colore»²⁸, quello stesso colore che invece gli rimproverava l'incisore russo Fëdor Iordan, che pure nutriva una grande stima per l'artista come persona²⁹. Si trattava del dipinto ora noto come *La cartomanzia (Gadanie)*. Anche il professore e critico d'arte Fëdor Čižov nell'articolo *I pittori russi a Roma (Russkie chudožniki v Rime)*, pubblicato a Pietroburgo nel 1842, ricordò Skotti con ammirazione, dopo averne visitato lo studio e visto i quadri in lavorazione, raffiguranti, rispettivamente, l'interno del santuario sublacense del Sacro Speco, un frenetico Carnevale romano e una Monaca cattolica con la veste bianca e una rosa in mano³⁰.

²⁷ Cfr. Ljudmila MARKINA, *Russkij ital'janec Michail Skotti v Rime: živopis' i grafika*, in *Iz Rossii v Italiju. Tvorčeskaja intelligencija i Rim (XVIII – XIX vek). Dalla Russia in Italia. Intellettuali e artisti a Roma (XVIII e XIX secolo)*, a cura di S. ANDROSOV et al., Salerno 2015, pp. 209-210.

²⁸ «Il Tiberino», a. VII, 18 (1841), p. 70.

²⁹ Cfr. Fëdor I. IORDAN, *Zapiski professora rektora Imperatorskoj Akademii Chudožestv Fëdor Ivanoviča Iordana*, sostav., avtor vstup. stat' i prim. N. S. BELJAEV, Sankt-Peterburg 2012, p. 178.

³⁰ Cfr. Fëdor ČIŽOV, *Russkie chudožniki v Rime*, in «Sankt-Peterburgskie vedomosti», 227 (1842), p. 990.

Nel 1841 *Il Tiberino* fu molto attento alla produzione degli artisti russi presenti a Roma: non solo a Bruni e a Skotti, ma anche al meno famoso «Sciamscine russo». Pëtr Michajlovič Šamšin (1811-1895), pittore di storia e di arte sacra, di tendenza accademica, grazie a una borsa di studio dell'Accademia pietroburchese visse a Roma dal 1837 al 1843. Nel 1841 anche lui partecipò all'Esposizione con un dipinto che venne segnalato sulle pagine della rivista da Ottavio Gigli con lo strano titolo *Pietro il Grande navigando rompe uno scoglio*³¹. Si trattava, evidentemente, del dipinto *Pietro il Grande nella tempesta a Lachta*³² (*Pëtr Velikij v burju na Lachte*), che in patria gli valse nel 1844 il titolo di accademico. Soggetto del quadro era il salvataggio di alcuni naufraghi operato, secondo la tradizione, da Pietro il Grande durante una tempesta nel novembre 1724. Fëdor Jordan vide il dipinto all'Esposizione romana e lo criticò aspramente: «In questo quadro contadini e contadine sembrano signori e principesse. Di verità non c'è nemmeno l'ombra»³³. La stessa opinione, pur in termini più edulcorati, fu espressa da Čižov che, compiaciuto dell'intento del pittore di immortalare momenti salienti e drammatici della storia nazionale, affermò di non voler muovere all'artista le critiche che gli avrebbe avanzato se i quadri fossero stati composti in patria: colpevole, a suo dire, la lontananza dalla Russia, che rendeva sfocato il ricordo di avvenimenti, paesaggi, modi di vestire³⁴.

Al «signor Saverio Kaniewski» il 28 agosto 1841 il *Diario di Roma* dedicò addirittura l'*incipit* della notizia d'apertura. Jan Ksawery Kaniewski (1804-1867), era un pittore e litografo polacco, suddito russo, attivo tra il 1833 e il 1842 a Roma, dove era giunto grazie a un sussidio del ministero russo dell'Istruzione. Valente

³¹ «Il Tiberino», a. VII, 15 (1841), p. 57.

³² Località sul Golfo di Finlandia.

³³ F. I. IORDAN, *Zapiski professora rektora...*, cit., p. 184.

³⁴ F. ČIŽOV, *Russkie chudožniki v Rime*, cit., 227 (1842), p. 993.



6. Grigorij ČERNECOV, *Il Foro romano*. Studio per il quadro *Gli artisti russi a Roma*, 1840. Mosca, Galleria Tret'jakov.

ritrattista, si era conquistato una buona fama in città grazie a un dipinto in cui aveva raffigurato la Messa Pontificale in San Pietro, che aveva riscosso il plauso del *Diario di Roma* per la «somma abilità nel ritrarre fedelissimamente le immagini di alcuni Personaggi della Corte Pontificia»³⁵. L'artista aveva poi eseguito il ritratto di papa Gregorio XVI, che, soddisfatto, lo aveva nominato Cavaliere dello Speron d'oro. Nell'articolo si dava solennemente notizia del conferimento di questa onorificenza. Insieme con le lodi della

³⁵ «Diario di Roma», 69 (1841), p. 1. La gazzetta aveva già segnalato l'artista nel 1835 nel supplemento «Notizie del giorno» e dedicato al dipinto parole di lode nel 1836, cosa che fece in termini encomiastici pure F. Mercurj sul «Tiberino», 43 (1836), pp.169-170. Su Kaniewski, cfr. P. BUONCRISTIANO, *L'Imperatore e la modella*, cit., pp. 103-104.

stampa capitolina, è giunto fino a noi anche lo sprezzante giudizio di Gogol' che, in genere, non teneva in alta considerazione gli artisti della colonia russa³⁶. A proposito della voce che dava per imminente il ritorno di Kaniewski a Pietroburgo, lo scrittore aveva scritto alla Balabina nel 1838: «[il suo ritorno] è molto probabile, e non c'è niente di strano; sarebbe più strano se restasse in Italia: per far questo bisogna avere un'anima da artista. Kaniewski può fare un buon ritratto di Krivcov³⁷, ma è lontano anni luce dall'essere un artista»³⁸. Di diverso avviso Čižov, che informava i suoi lettori sull'abilità di Kaniewski come ritrattista e sul favore di cui i suoi ritratti in miniatura godevano nelle alte sfere capitoline³⁹ e non solo: il pittore era anche autore di un piccolo ritratto del granduca Aleksandr Nikolaevič, realizzato in occasione della visita fatta a Roma dall'augusto personaggio nel dicembre 1838, un ritratto, a detta di Ševyrëv, di straordinaria somiglianza e piacevolezza, prontamente litografato da Fëdor Iordan⁴⁰.

Ancora Gigli nel 1842 segnalò sul *Tiberino* il dipinto *La predicazione di San Giovanni* del «signor Haberzettel», che, per le sue grandi dimensioni, dimostrava «l'amore dei russi per le grandi tele»⁴¹. Il pittore di storia Iosif Ivanovič Gabercettel' (1791-1853) era all'epoca un artista affermato. Attivo a Roma dall'inizio degli anni Venti, nel 1837 aveva partecipato assieme a Gogol' all'adu-

³⁶ Cfr. N. V. GOGOL, Lettera a S. A. Danilevskij del 13 maggio 1838, in cui li descrive come perdigiorno, in Id., *Pis'ma. 1836-1841*, cit., p. 151.

³⁷ Il diplomatico Pavel Ivanovič Krivcov (1806-1844), direttore degli artisti russi a Roma.

³⁸ N. V. GOGOL', lettera a M. P. Balabina dell'aprile 1838, in Id., *Pis'ma. 1836-1841*, cit., p. 146.

³⁹ Cfr. F. ČIŽOV, *Russkie chudožniki v Rime*, cit., 226 (1842), p. 990.

⁴⁰ Cfr. S. P. ŠEVYRËV, *Russkie chudožniki v Rime...*, cit., p. 153.

⁴¹ O. GIGLI, *La predicazione di San Giovanni*, «Il Tiberino», a. VII, 52 (1842), p. 207.



7. Pëtr ŠAMŠIN, *Pietro il Grande nella tempesta a Lachta*, 1844 (?). Odessa, Odesskij Chudožestvennyj muzej.

nanza solenne dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica per il Natale di Roma⁴². A Roma egli compose il dipinto segnalato dal Gigli (*Propoved' Ioanna Krestitelja*, 1842), che riscosse grandi consensi nell'ambiente romano. La lusinghiera e circostanziata recensione del dipinto (alto 22 «palmi romani» e largo 16)⁴³, fu tradotta in russo da Čižov e inserita nell'articolo sui pittori russi a Roma⁴⁴. Un'altra recensione elogiativa apparve, a firma «D. Z.» nel periodico *L'Album*. Vi figurava anche la riproduzione del disegno

⁴² Cfr. R. GIULIANI, *La "meravigliosa" Roma di Gogol'...*, cit., pp. 23, 26.

⁴³ Cfr. O. GIGLI, *La predicazione di San Giovanni*, cit. Il 'palmo romano', in uso nello Stato Pontificio, corrispondeva a 22,3 cm. circa.

⁴⁴ Cfr. F. ČIŽOV, *Russkie chudožniki v Rime*, cit., 225 (1842), pp. 985-986.



8. Michail (Michelagnolo) SKOTTI, *Tre napoletani*, (1838-1844). San Pietroburgo, Museo Russo.

dell'opera: «assai naturalezza nei chiaroscuri, molta espressione e varietà nelle figure, vivezza nel colorito, maestà nei panneggiamenti e cognizione nel disegno: cose tutte che concorrono a rendere la predicazione del Battista uno dei quadri stimatissimi e degno di ogni encomio»⁴⁵. L'incipit conteneva parole di elogio anche per l'arte russa: «Il signor Haberczettel di Pietroburgo egli è uno dei valenti pittori, che all'età nostra mostrano quanto siansi avanzate le arti sovrane anche nella Russia»⁴⁶. Haberczettel' fu uno degli artisti russi il cui studio venne visitato dallo zarevič nel dicembre 1838,

⁴⁵ D. Z., *La predicazione di San Giovanni Battista*, in «L'Album», a. IX, 17 (1842), p. 134.

⁴⁶ Ivi, p. 132.

quando *La predicazione di San Giovanni* era in fase di lavorazione⁴⁷. Nel giugno 1842 lo stesso Gregorio XVI visitò lo studio di Gabercettel' a Porta del Popolo.

Nel 1842 *Il Tiberino* pubblicò anche l'articolo di Antonio M. Izunnia, *Il corso del Volga, il Caucaso e la Crimea. Collezione di vedute diseguate dal vero dai fratelli Gregorio e Nicanore Cernetzoff, membri dell'Accademia delle Belle Arti di Pietroburgo*⁴⁸. I fratelli Grigorij Grigor'evič (1802-1865) e Nikanor Grigor'evič (1805-1879) Černecov nel 1838 avevano viaggiato lungo la Volga, dipingendo paesaggi. Precedentemente avevano soggiornato in Crimea e nel Caucaso, riportandone numerosi paesaggi, molti dei quali raccolti in un ricchissimo album⁴⁹. Giunsero a Roma nel settembre 1840 e vi rimasero fino al giugno 1842, per poi proseguire verso l'Asia minore. Nel marzo 1841 anche loro avevano esposto nelle Sale del Popolo, raccogliendo pareri lusinghieri. Il giornale segnalava vedute della Volga, del Caucaso e della Crimea, ma è difficile stabilire di quali opere si trattasse dal momento che su quei soggetti i fratelli ne avevano composte molte⁵⁰. All'interesse mostrato nei loro confronti dal pubblico romano corrispose da parte dei Černecov un'evidente freddezza verso la Città eterna, che pure aveva offerto loro soggetti per molte vedute: undici di Grigorij e dodici di Nikanor. Partendo, Grigorij scrisse: «Così abbiamo la-

⁴⁷ Cfr. *Aleksandr Andreevič Ivanov...*, cit., pp. 112-113.

⁴⁸ «Il Tiberino», a. VIII, 7 (1842), pp. 49-50. Nel 1842 l'articolo apparve anche sul fiorentino ««Giornale del Commercio», a. V, 12 (1842), pp. 46-47.

⁴⁹ Cfr. F. Čižov, *Russkie chudožniki v Rime*, cit., 228 (1842), p. 995. Čižov vide nel loro atelier romano, oltre all'album di vedute, molti paesaggi romani con rovine e vedute dei dintorni di Roma, tra cui il santuario del Sacro Speco (*ibid.*).

⁵⁰ Per l'elenco delle opere dei due artisti finora rintracciate, vd. *Chudožniki brat'ja Černecovy i Puškin*, avt. statej G. GOLDOVSKIJ, Sankt-Peterburg 1999, pp. 137-149.



9. Michail (Michelagnolo) SKOTTI, *La cartomanzia*, 1841. Collezione privata.

sciato Roma, senza piangere, perché non c'era motivo per le lacrime; è bella, ma ci siamo rimasti troppo a lungo»⁵¹.

Un evento importante nella vita capitolina fu l'arrivo a Roma nel dicembre 1842 della granduchessa Marija Nikolaevna, figlia dell'imperatore Nicola I, e del marito, il duca Massimiliano di Leuchtenberg, cugino di Napoleone III, dal 1843 Presidente dell'Accademia Imperiale di Belle Arti di Pietroburgo. La giovane

⁵¹ Ivi, p. 22.

coppia non solo brillò nella vita mondana della città per la sontuosa festa data in onore di uomini di scienza e di artisti, – al riguardo circolarono voci sul fatto che Gogol' per l'occasione avesse preso in prestito un frac dagli artisti dell'Accademia di Francia⁵² –, ma fornì anche agli artisti russi l'occasione di organizzare una grande mostra dei loro lavori. L'esposizione, allestita «nell'edificio posto nella pubblica passeggiata del Pincio, graziosamente prestato all'uopo dal cardinale Antonio Tosti»⁵³ non passò inosservata alla stampa romana. Un anonimo recensore del *Diario di Roma* la descrisse opera per opera, fornendo come un'istantanea della colonia romana degli artisti russi e della loro produzione, fissata alla data del 30 aprile 1843⁵⁴. La lunga rassegna degli artisti – in tutto ventisette – e delle loro opere meriterebbe uno studio a sé tanto è interessante e ricca di dati finora ignoti. Rinviando a uno studio a venire sull'argomento, va segnalato il tono elogiativo, addirittura ammirato, del recensore, incline, come si usava all'epoca, più alla 'critica dei pregi' che non a una severa disamina delle opere. Oltre ad artisti di cui si è perduta memoria, nel lungo articolo vengono ricordati personaggi di cui ci siamo già occupati, come Šamšin e Skotti, e artisti che avrebbero lasciato una traccia profonda nella storia della pittura russa, come il vedutista Ivan Ajvazovskij (1817-

⁵² La veridicità dell'aneddoto – riportato in Vikentij VERESAEV, *Gogol' v žizni*, Moskva 1990, p. 335 – è stata confutata in Jurij MANN, *Gogol'. Trudy i dni: 1809-1845*, Moskva 2004, pp. 647-648, 767-768.

⁵³ «Diario di Roma», suppl. «Notizie del giorno» n. 15, 30.IV.1843, p. 3.

⁵⁴ La composizione della colonia russo-romana era in continuo mutamento, nel 1843, ad es., non erano più in città Kaniewski, Bruni, Gabercettel'. Nel 1842 Grigorij Černecov immortalò gli artisti della colonia russo-romana (in tutto quaranta, compresi artisti dilettanti) sullo sfondo del Foro romano nel dipinto ad olio *Gli artisti russi a Roma nel 1842 (Russkie chudožniki v Rime v 1842 g.)*. Per l'elenco dei componenti del gruppo, vd. *Chudožniki brat'ja Černecovy...*, cit., p. 138.



9. Michail (Michelagnolo) SKOTTI, *Donna italiana*, 1840. Galleria Nazionale della Repubblica di Komi.

1900), specializzato in marine. Un encomio particolare era riservato alla *Trasfigurazione* di Fëdor Iordan, un disegno dal celeberrimo dipinto di Raffaello, alla cui incisione l'artista russo, caro amico di Gogol', lavorò quindici anni: «Questo disegno sotto ogni aspetto si

mostrava degno di quell'incomparabile originale: ed era del signor Jordan, il quale sta incidendo in rame, in un formato stragrande, questa ultima opera del gran Maestro della pittura»⁵⁵.

Nell'articolo non veniva nominato colui che è ritenuto il più grande degli artisti russi attivi a Roma in quegli anni, Aleksandr Andreevič Ivanov (1806-1858) che, pervicacemente impegnato nella composizione della grande tela *La manifestazione del Messia* (*Javlenie Messii*, 1834-1857 ca.), non lavorava su commissione e non partecipava a esposizioni pubbliche. L'articolo si concludeva con parole di elogio:

Tal'era nel suo insieme e nelle sue parti l'esposizione offerta dagli Artisti russi in Roma, che durò cinque in sei giorni. Essa ha pienamente corrisposto al suo scopo nel conseguire la soddisfazione degli eccelsi Principi, pei quali venne destinata, e che quattro volte la visitarono; e nel fare altresì conoscere l'indefesso studio e l'utile avanzamento, di che si distinguono gli artisti medesimi, a tutti coloro che vi si recarono, o che videro con diletto ed encomiarono con imparzialità i diversi lavori⁵⁶.

Negli anni 1839-1843 i giornali romani, e tra essi soprattutto *Il Tiberino*, mostrarono dunque un vivo interesse per l'arte russa. L'artista più citato fu Bruni, che insieme a Karl Brjullov⁵⁷ era il russo più famoso nella Roma del tempo, ma anche i pittori Gaber-cettel', Skotti, Šamšin, i Černecov e Kaniewski si segnalavano per l'interesse che seppero destare. Queste fonti romane possono rivelarsi utili sia per ricostruire la storia compositiva di alcune opere,

⁵⁵ «Diario di Roma», suppl. «Notizie del giorno», cit., p. 4.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Il pittore Karl Pavlovič Brjullov (1799-1852) non si trovava a Roma negli anni 1839-1843, di qui l'assenza, nella coeva stampa romana, di articoli su di lui, ma non di riferimenti episodici.

in quanto integrano e talvolta correggono dati finora acquisiti, e la fortuna dei loro autori, sia per ricomporre il quadro variegato della colonia degli artisti russi attivi in città nel 1843, tra cui anche giovani talenti di cui ai nostri giorni si è perduta memoria, fissandone i nomi e le opere.

Gli aspetti della vita russa non attinenti alla sfera artistica erano invece quasi del tutto ignorati dalla stampa romana del tempo. La ‘Moscovia’ gogoliana era veramente lontana!

Il lusso di un cadetto: decori e arredi nell'appartamento di Giacomo Borghese nel palazzo in Campo Marzio

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

È idea diffusa, non priva di verità, che l'esistenza di un nobile cadetto fosse molto più difficile e grama di quella del fratello primogenito. Immaginiamo questi aristocratici costretti a fare la dura vita del soldato o quella austera dell'uomo consacrato a Dio, anche se privi di vocazione. Li pensiamo sprovvisti di mezzi e costretti nel grigiore dell'anonimato.

A tutte queste ipotetiche condizioni di svantaggio si sottrasse Giacomo Borghese (1698-1766), che visse un'esistenza tutt'altro che frugale, anzi si circondò di un lusso quasi spettacolare. Non sappiamo molto degli eventi specifici della sua vita, se non che viaggiò per l'Europa, ebbe una notevole passione per la musica e si godette la vita del nobiluomo con pochi obblighi e molti privilegi¹.

Aveva diritto ad un appannaggio mensile di oltre 3.000 scudi che ne faceva un uomo molto ricco e ancor più lo sarebbe diventato se fosse arrivato ad ottenere i beni e i titoli della secondogenitura di casa Aldobrandini². Oltre alla dimora in città disponeva di una

¹ Per notizie su Giacomo si veda Elena FUMAGALLI, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Roma 1994, pp. 20, 110-111 con bibliografia precedente; per gli appartamenti di Giacomo e Paolo pp. 111-140.

² Louis DEMOULIN, *Ressources, dépenses et « assignamenti » de la famille Borghese au XVIIIe siècle*, in «Bulletin de l'Institut Historique



1. A. SPECCHI, *Palazzo Borghese*, 1699.

palazzina in affitto a Frascati di proprietà del banchiere Ferdinando Alessandro Minucci, che fu comprata nel 1768 dal fratello Paolo e trasformata in una “delizia” modernamente arredata e decorata³.

Doveva essere persona cordiale e piacevole se Luigi Vanvitelli, nel ricordarne la morte, scrisse «mi dispiace assai, assaissimo per il buon d. Giacomo Borghese», superando, almeno con le parole, l’incolmabile distanza sociale esistente tra un borghese, seppur celebre, è un nobile di così alto lignaggio⁴.

Belge de Rome» 42 (1972), pp. 363-368; Pietro Ercole VISCONTI, *Storia di Roma, Titolo X, Famiglie nobili* (fa parte di *Città e famiglie nobili e celebri dello Stato pontificio*), Roma 1848, p. 407.

³ Maria Barbara GUERRIERI BORSOI, *Il casino Borghese ai Merli a Frascati*, in Eadem, *Il sistema delle arti nel territorio delle ville tuscolane*, Roma 2016 (Roma storia, cultura, immagine, 28), pp. 144-167, sopr. p. 149.

⁴ Franco STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli nella Biblioteca palatina di Caserta*, Galatina 1977, vol. 3, n. 1288 p. 345.

Giacomo ebbe un rapporto privilegiato con il fratello minore Paolo (1704-1792). Vivevano al secondo piano del palazzo in due appartamenti contigui, che rinnovarono più o meno negli stessi anni, dimostrando entrambi grande apprezzamento per le novità dell'arte straniera. Non stupisce quindi che Giacomo lasciasse i suoi beni a Paolo, anche se l'appartamento fu dato al nipote Marcantonio⁵.

Molte fonti settecentesche e un eccellente studio complessivo del palazzo hanno dato importanti informazioni sul lussuoso alloggio in cui risiedeva a palazzo Borghese. Tra le descrizioni del tempo la più dettagliata, sebbene analizzi solo la parte più interna dell'appartamento, è quella di Ridolfino Venuti che ricorda

una Galleria ornata di cristalli, e oro, con quadri al muro fatti a posta, rappresentanti paesi di Monsieur Vernet Francese, che sono la più bella opera che ha fatto questo celebre Pittore: la volta è stata dipinta da Corrado Jaquinzio; una camera è ornata di parati alla persiana; altre due sono ornate di arazzi, con i soffitti dipinti dall'Aldobrandino; e il Gabinetto ripieno di rarissima Porcellana, e Specchj, ha la volta dipinta dal sopradeditto Corrado; tutt'i pavimenti sono fatti di legni intarsiati, e ogni cosa risplende per i metalli, e marmi singolari, e particolarmente per le singolarissime Porcellane di Sassonia legate in metallo dorato, che s'ammirano sopra tutti i Tavolini⁶.

L'analisi di uno stupendo inventario ci permette ora quasi di “vedere” l'appartamento per intero nel suo fulgido splendore⁷.

⁵ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Notai Tribunale Auditor Camerae*, D.A. Lancioni, t. 3862, cc. 37 e segg. per il testamento, c. 224.

⁶ Ridolfino VENUTI, *Accurata e succinta descrizione topografica, e istorica di Roma moderna*, Roma 1766, p. 171. Oltre alle immagini contenute nel libro di Elena Fumagalli esiste una completa campagna fotografica della decorazione di questi locali conservata presso la Biblioteca Hertziana di Roma (serie U Pl).

⁷ ASR, *Notai Tribunale Auditor Camerae*, D.A. Lancioni, t. 3862,

Il documento è molto minuzioso e presenta contestualmente il contenitore e il contenuto, eccezionalmente dando informazioni anche sui decoratori dei locali. Per comprendere in termini economici la ricchezza di questi arredi si pensi che essi valevano, limitandoci ai soli ambienti di rappresentanza, oltre 18.000 scudi.

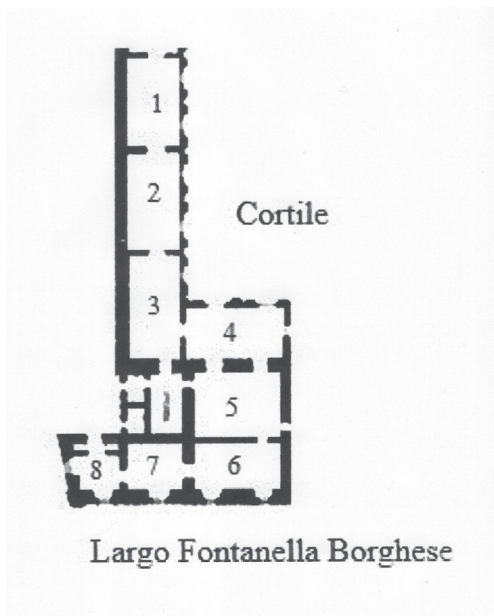
Sono descritti otto locali del secondo piano, mentre spazi più privati erano ricavati nei mezzanini sottostanti in cui si scendeva dalla penultima stanza presentata. Tre anticamere introducevano alla galleria, fulcro dell'intero appartamento, seguita da altre tre stanze e da un piccolo "Gabinetto", in realtà lo studio.

Si accedeva all'appartamento attraverso una sala, praticamente priva di arredi appartenenti a Giacomo, la cui ubicazione non è precisata nell'inventario, ma che va identificata con il secondo locale provenendo dallo scalone ellittico, sul lato ovest del cortile. Da qui i locali si snodavano in successione lungo il cortile sino alla galleria, quindi attraversavano lo spessore del palazzo, con una stanza priva di luce che immetteva negli ultimi tre ambienti sull'esterno del lato dell'edificio verso il largo Fontanella Borghese⁸.

Le prime due anticamere avevano decori dipinti (nn. 1-2 nella pianta fig. 2). La prima era decorata «d'architettura a chiaroscuro, cariatoli [cariatidi], bassi rilievi, maschere, et altri convenienti ornati con cinque vani di vedute, di rottami, ed antichità», mentre la seconda «apparisce dipinta al muro alla Cinese ad uso di grottesco a chiaroscuro torchino con suoi pilastri, riquadri, cantonieri, zoccolo e sopraporti tutti intagliati con piccoli ornati parte finti, e

cc. 111-131v per l'inventario dell'appartamento nobile. L'inventario è sunteggiato, soprattutto per le parti relative alla decorazione pittorica dei locali, da Simona SPERINDEI, *Documenti famiglia Borghese* [nell'Appendice documentaria], in Francesco PETRUCCI – Duccio K. MARIGNOLI, *Ludovico Stern (1709-1777). Pittura rococò a Roma*, Roma 2012, pp. 175-176.

⁸ Il fatto che ci fosse una stanza senza finestre si ricava dalla mancata citazione nell'inventario delle «bandinelle» per questo locale ed è confermato dalle piante del palazzo.



2. *Pianta dell'appartamento nobile ove risiedeva Giacomo Borghese nel palazzo di famiglia.* La ricostruzione è stata fatta sulla base di una pianta generale del secondo piano del palazzo disegnata da Luigi Canina nel 1832. La numerazione sui locali rimanda alla descrizione effettuata nell'inventario qui esaminato e seguita nel testo.

parte veri con cornici di legno parimente intagliate, et incessate [ingessate] bianche». La terza (n. 3), invece, «apparisce contornata, e riquadrata di stucchi di varie figure, ornati e trofei di buonissima mano, e perfezione» e ornata con tre pannelli dipinti da Giaquinto, dei quali non è precisato il soggetto. Gli arredi di questi locali erano piuttosto semplici, non paragonabili a quelli che impreziosivano le stanze successive.

I decori di questi tre locali sono conservati, seppur parzialmente alterati, e sono stati riprodotti nel volume dedicato al palazzo. Le vedute della prima stanza sono state ricondotte all'ambito di Paolo Anesi, le cineserie della seconda ad un pittore prossimo ai fratelli

Pozzi, mentre è stata rifiutata, credo giustamente, la pertinenza a Giaquinto delle tre sovrapposte con *Putti* che pure ne ricordano la maniera e giustificano quindi l'indicazione dell'inventario⁹.

Si può avanzare un'ipotesi relativa alla stanza con le cineserie. Sappiamo con certezza che nel 1740 lavorava per Giacomo Borghese il pittore Aldrovandini, da identificarsi con Giuseppe, nipote del più noto Pompeo, e a questo pittore Venuti attribuì – alterando il cognome – due volte dell'appartamento¹⁰.

È possibile esaminare i modi di Giuseppe Aldrovandini († 1761) in opere del 1738, ovvero i quattro camerini che affacciano sulla galleria dipinta da Giovan Paolo Panini a villa Odescalchi, poi Grazioli, a Grottaferrata¹¹. Si tratta di un insieme importante di dipinti in cui l'Aldrovandini si manifesta abile quadraturista, buon paesaggista e decoratore raffinato. Una delle stanzette presenta un ricco repertorio di cineserie simili a quelle di palazzo Borghese, con alcuni elementi quasi identici, come i piccoli padiglioni semicircolari con pendoni. Analogo è il sistema di impaginazione dei pannelli con sottili elementi che racchiudono le figure centrali, appoggiate su esili sostegni ed esse stesse lievi e aggraziate.

Il grande protagonista della decorazione dell'appartamento di

⁹ E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese ... cit.*, pp. 127-130, ove sono considerati parte dell'appartamento di Paolo Borghese. Le tre anticamere corrispondono ai locali D 39, D 38, D 37 visibili nella pianta generale del palazzo a p. 70.

¹⁰ E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese ... cit.*, p. 112. Dipinse nel palazzo Pamphili, dopo la morte dello zio, nel palazzo Rondinini a via del Corso intorno al 1750, a palazzo Corsini alla Lungara nel 1753 (opere non più esistenti), così come in allestimenti teatrali. La data di morte è nella scheda (Aldobrandini Giuseppe) di F. Noack presso la biblioteca Hertziana.

¹¹ M.B. GUERRIERI BORSOI, *Le ville tuscolane. Potere centrale e classi sociali, committenti e maestranze, edifici e decorazioni: storia artistica del territorio dal XVI al XVIII secolo*, Università La Sapienza di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, XVIII ciclo dottorato di ricerca concluso nell'anno accademico 2004/2005, pp. 332-334, con bibl. precedente.

Giacomo Borghese fu Corrado Giaquinto e la sua “spalla” fu Filippo Sciugatroschi. Secondo l’inventario del 1766 il pittore di Molfetta vi realizzò sei dipinti mobili e le figure delle volte di tre locali: la Galleria, la prima stanza successiva e il Gabinetto.

La posizione della Galleria (n. 4) è indicata in planimetrie antiche del palazzo come stanza di Vernet e prendeva luce da grandi finestroni aperti sul cortile.

Il primo capolavoro doveva essere il pavimento dove i marmi più rari e belli formavano un autentico tappeto di pietra «di giallo di Siena, giallo antico, fior di persico, e broccatello con fogliami, e guide di marmo, fascie attorno di biscio [bigio] antico quale stende tutto in pelle palmi settecento» e molto originale era anche il lampadario di cristallo inglese.

Lungo le pareti si distribuivano le «bussole» due delle quali sormontate dai ritratti dei genitori di Giacomo, Marcantonio III e Flaminia Spinola, opere attribuite a Giaquinto, mentre sopra un’altra era inserito un pastello rappresentante il principe cadetto, di minor valore e anonimo.

Le fotografie esistenti della stanza testimoniano questi ritratti, in particolare quello che rappresenta il padrone di casa, facilmente identificabile grazie al confronto con la nota caricatura di Pier Leone Ghezzi: il volto di profilo, con espressione serena, mostra infatti lo stesso naso assai lungo e le labbra sottili mentre l’abito elegante gli conferisce un aspetto decisamente più ufficiale e celebrativo¹².

Tutte queste strutture, così come il «tremò» [*trumeau*] erano color di perla con infiniti intagli e dorature¹³. Questi stessi colori caratterizzavano lo zoccolo del locale e il fregio superiore, fatti di legno intagliato, dipinto e dorato, e ritornano in molti altri arredi dell’appartamento.

¹² Fotografia U PI D 49479; ivi anche le immagini degli altri ritratti presenti nella sala.

¹³ Qui il termine «tremò» indica un grande specchio, non un mobile.

La stanza prendeva nome da sette splendide vedute di Joseph Vernet, ancora esistenti ma spostate altrove, che ricevettero la straordinaria valutazione di 4.300 scudi. Esse avvolgevano la Galleria e per arrivare alla giusta misura vi erano anche due «strisce a lati dei due finestroni, di mano simile»¹⁴. Questi stupendi paesaggi, intercalati ai luminosi arredi della stanza, costituivano certamente il massimo pregio dell'appartamento, presentando una natura capace di attrarre e affascinare, non imponente e classica, ma varia, amabile, animata dalla presenza umana.

Un tavolino impiallacciato di giallo antico e quattro «cantonatine» con piani di giallo di Siena sostenevano «girandò» decorati con porcellane di Sassonia, che ritroveremo anche nelle stanze successive. Giacomo Borghese fu un vero appassionato della porcellana la cui produzione era cominciata in Europa all'inizio del secolo affiancandosi a quella proveniente dall'estremo oriente. Con il termine generico di porcellana di Sassonia verosimilmente si indica quella prodotta a Meissen mentre la parola «girandò» dovrebbe indicare le cosiddette *girandoles* cioè supporti di varia forma e natura che tramite bracci metallici sostenevano le candele ed erano sovente ornati con decori figurati. Erano particolarmente diffusi e amati in Francia e sono un'ulteriore prova dell'esterofilia di Giacomo¹⁵. Come vedremo alcuni di quelli esposti in quest'appartamento erano veramente spettacolari e preziosi.

«La volta [della galleria] resta dipinta in quanto all'ornato da Filippo Sciugatroschi dai disegni di Gio. Paolo Pannini, et in quanto alle figure tanto colorite, che a chiaroscuro dipinta dalla mano di Corrado». Questa notazione è molto articolata e interessante. Com-

¹⁴ Una di queste strisce è probabilmente quella visibile nella foto ICCD E 39899 con dei rami d'albero, un drago e altri animali.

¹⁵ Per alcune considerazioni su questi arredi e alcuni esempi si veda Alvar GONZALEZ PALACIOS, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arredi francesi*, Milano 1995, pp. 80-81, 283-284.

pare qui per la prima volta la figura di un abile decoratore, lo Sciugatroschi (not. 1720- †1772?), che lavorò nell'appartamento di don Giacomo in ben cinque volte.

Si ha notizia di altri cantieri decorativi in cui egli fu attivo, ad esempio villa Patrizi sulla Nomentana, il palazzo dei Pamphilj al Corso e la loro villa¹⁶. Proprio nel primo edificio, ove aveva dipinto anche Pompeo Aldrovandini, lo Sciugatroschi aveva conosciuto Panini, che era il pittore preminente, e questi può avere consigliato a Giacomo Borghese di utilizzarlo. L'inventario, che deve essere considerato una fonte diretta e attendibile, credo possa integrare l'indicazione del Venuti che fa un generico riferimento a due volte dell'Aldrovandini, come vedremo a breve.

Panini nella fase avanzata della sua vita faceva ormai quasi solo opere da cavalletto, ma nel 1737-38 realizzò la galleria di villa Odescalchi Grazioli, e il fatto che abbia fornito almeno i disegni per questa decorazione è di grande interesse, rivelando un buon rapporto con il committente.

Le stanze dopo la galleria dovevano avere spettacolari *parquet* colorati e figurati realizzati con essenze di diverso tipo e colore, certamente ispirati alla tradizione portoghese, come d'altro canto ricorda uno dei referti inventariali relativo al pavimento della terza stanza: [fatto] «di legnami d'India, o sia di Portogallo, cioè giallo, violetto rosso, e violetto paonazzo tutto ornato, ed interzato, e filettato in varie forme, e disegni».

La prima stanza (n. 5) era decorata con mobili dipinti alla cinese, di alto costo, e conteneva un letto con una coperta ed altri arredi

¹⁶ M.B. GUERRIERI BORSOI, *Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia*, in *Ville e palazzi. Illusione scenica e miti archeologici*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1988, pp. 173-208, *ad indicem* (Studi sul Settecento Romano, 3). Per la possibile data del decesso cfr. Filippo COMISI, *Ginesio Del Barba, Pittore di succhi d'erba, chinoiserie e ornati nella Roma papale del XVIII secolo*, Genova 2021, p. 200 (p. 56 nel 1758 era ancora vivo).

«del Pichino dipinti a vari colori ed in parte lumeggiati ad oro» mentre le pareti erano rivestite da un «apparato» definito simile, probabilmente corrispondente ai parati «alla persiana» ricordati da Venuti.

La seconda e la terza stanza (n. 6-7) erano rivestite con arazzi «di Bruxelles», l'una con tre storie di Don Chisciotte e Sancio Panza e l'altra con cinque «Bambocciate» che il perito arazziere Felice Cettomai stimò rispettivamente del valore di 1.215 e 1.359 scudi. Anche in questo caso don Giacomo si dimostra assai aggiornato sulle ultime tendenze in fatto di arredo poiché la serie di arazzi con storie di Don Chisciotte era stata tessuta una prima volta a Gobelins negli anni Venti-Trenta del secolo, quindi realizzata con varianti e copiata da molte manifatture europee¹⁷.

Nelle volte ritorna ancora lo Sciugatroschi. Quella della prima stanza «che forma due schifi resta dipinta in quanto all'ornato dallo Sciugatroschi, e rispetto ai putti da Corrado», nella seconda «la volta di detta stanza è ornata di chiaroscuri, bassi rilievi, fiori naturali, e medaglie di mano dello Sciugatroschi» e infine «la soffitta, o sia volta della medesima [terza] stanza spartita in due schifi dipinta riguardo l'ornato dal Sciugatroschi parte a chiaroscuri bianchi, e parte a chiaroscuri in oro con varij bassi rilievi, e scherzi di fiori naturali». Oggi queste volte non esistono più ma l'ultima è documentata da una immagine e dunque testimonia l'attività di questo decoratore¹⁸.

Come detto, Venuti assegnava due volte dell'appartamento all'Aldrovandini e mi pare possibile che Sciugatroschi abbia collaborato con lui, visto che normalmente le parti figurative più signifi-

¹⁷ Nello FORTI GRAZZINI (a cura di), *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Milano 1994, II pp. 392-415.

¹⁸ E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese ... cit.*, p. 113 informa che la volta non esiste più e propone il riferimento all'Aldrovandini. Maddalena TRIONFI HONORATI, *Un appartamento in Palazzo Borghese*, in «Antichità viva», IV (1965), 4, pp. 78-87, fig. 10 a p. 87.

cative non erano affidate al decoratore. Infatti, nella volta distrutta (fig. 3) si vede un ovale rappresentante *Dio crea gli astri*, identico a quello dipinto in un camerino di villa Odescalchi Grazioli.



3. F. SCIUGATROSCI (decori) e G. ALDROVANDINI (figure), *Soffitto distrutto nell'appartamento di Giacomo Borghese*.

Nella stanza oscura (n. 5) c'erano due comò («commodò») con sopra due «girandò», un vassoio «cabarè» con un servizio di porcellana «delle Indie» per bere il caffè e la cioccolata, un tavolino di marmo verde antico costosissimo (scudi 800) con sopra uno spettacolare «orologio a ripetizione con sue campane tutto guarnito di rame dorato con foglie, e fiori quattro figure, e cinque animali il tutto di porcellana di Sassonia» (scudi 600) e un «tremò» cioè una grande specchio. Per la cioccolata Giacomo doveva avere una

vera passione perché nella sua dispensa ne era conservata in quantità e di vario tipo ed è notorio che era una bevanda molto amata nel Settecento.

Sopra la bussola di passaggio al locale contiguo era inserita la bella tela di Giaquinto, ancora esistente, con *Baccanale*, alla quale fu attribuito il contenuto valore di 90 scudi dal perito pittore Ludovico Stern.

Nella seconda stanza, un locale assai grande e aperto con due finestre sulla piazzetta di Fontanella Borghese, erano esposte le *girandoles* più spettacolari su due cantoniere con piano di alabastro fiorito: «due girandò di rame dorato a cinque lumi per ciascheduno con fiori di porcellana di Sassonia, in uno di essi un bufalo maschio parimenti di porcellana di Sassonia, che resta sopra un cuscino fatto di rame dorato, e nell'altra una Bufala, che allatta il figlio di porcellana di Sassonia con cuscino consimile» (s. 800).

Non solo le pareti erano rivestite di arazzi ma anche le sedute delle sedie, così come nella stanza successiva. Anche questa consuetudine ci è nota in altri contesti, ad esempio la saletta di villa Albani Torlonia, allestita pochi anni dopo queste. Nella seconda stanza si trovava uno splendido camino di «giallo antico brecciatto massiccio», rivestito di maioliche e ornato da tre «mascaroni» di rame, nel quale erano due capofuochi (alari) «alla francese» di rame dorato rappresentanti «una Venere, ed un Fauno con aquila, e drago sotto», i simboli araldici di famiglia.

Le due sovrapporte dipinte, rappresentanti *Bambocciate*, sono citate senza autori ma valgono quanto quella attribuita a [Andrea] Locatelli (s. 90) che si trovava nell'ultima stanza prima del Gabinetto insieme ad una quarta di minor pregio.

Sapevamo che Locatelli aveva lavorato per don Giacomo facendogli almeno tre sovrapporte, una delle quali nel 1741, anno della sua morte, pagate 60 scudi l'una secondo la testimonianza di

Ghezzi¹⁹. È interessante che le opere del paesaggista fossero stimate come il *Baccanale* di Giaquinto, segno dell'apprezzamento riservato a questo paesaggista, e che nel corso di un ventennio dopo la morte dell'autore fossero notevolmente aumentate di valore. I soggetti prescelti indicano la predilezione di don Giacomo per una pittura piacevole e disimpegnata, tanto che in tutto l'appartamento c'era un solo quadro di soggetto sacro, un arazzo raffigurante il *Presepe*.

Queste due ultime stanze presentano molte analogie, nell'uso del rivestimento ad arazzo, nell'esposizione di preziose porcellane, nei quadri dedicati a temi scherzosi in contesti paesaggistici. Nello specifico, nell'ultimo locale alcune porcellane erano di Capodimonte a dimostrazione che il padrone di casa era veramente molto aggiornato sulle novità del suo tempo.

L'appartamento si concludeva con il Gabinetto (n. 8), un locale assai piccolo ma in posizione particolarmente importante perché sull'angolo del palazzo tra le due facciate. Qui Giacomo aveva la sua scrivania intarsiata di legni colorati alla «portoghese», appoggiata su una pelle d'orso bianco che copriva il prezioso *parquet*. Le pareti erano rivestite di specchi tra cornici piane verniciate alla cinese e sovrapposte fatte con mensolette che sostenevano porcellane, mentre negli angoli erano incassate delle cantoniere. Ancor oggi restano alcuni di questi decori cineseggianti ma soprattutto resta la bella volta dipinta, pubblicata da Elena Fumagalli, raffigurante la *Religione tra le Virtù cardinali*.²⁰ L'inventario ricorda che «la volta del medesimo vedesi dipinta in quanto alle figure dalla mano di Corrado, et in quanto agl'ornati dalla mano del Sciugatroschi».

¹⁹ E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese ... cit.*, pp. 112, 181 nota 48.

²⁰ Per le cornici si veda M. TRIONFI HONORATI, *Un appartamento...*, cit., fig. 5; inoltre E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese...*, cit., pp. 112-113. Purtroppo non ho visitato di persona i locali descritti e l'analisi qui condotta è basata sulle immagini esistenti. Le fotografie 3 e 4 sono tratte da M. TRIONFI HONORATI, *Un appartamento ... cit.*



4. Il «Gabinetto» dell'appartamento di Giacomo Borghese.

Come notato dalla studiosa, si tratta di un soggetto adatto ad una cappella, non certo ad uno studio quale era questa stanza nel 1766, cosicché dobbiamo pensare che il locale abbia cambiato funzione dopo essere stato dipinto, verosimilmente nei primi anni Quaranta.

La spiegazione del fascino che l'appartamento esercitò sui contemporanei, per il felice condensato di fasto romano e assimilazione di mode straniere, emerge chiaramente dalla bellissima descrizione che si è qui brevemente presentata.

La Scuola di equitazione di campagna di Tor di Quinto e la prima vittoria italiana alle Olimpiadi

MARCO IMPIGLIA

SCATURIGINI D'UNA CELEBERRIMA SCUOLA DI CAVALLERIA

Pochi anni dopo l'unità d'Italia, la Scuola di Cavalleria di Pine-
rolo, sorta nel 1823, iniziò a sciogliersi dai vincoli del puro lavoro
di maneggio, sperimentando l'equitazione di campagna. Promotore
dell'orientamento fu Giulio Cesare Paderni, ex ufficiale austriaco
a Vienna. Tuttavia, il Paderni, troppo ancorato alla classica scuo-
la che l'aveva istruito, non intravide miglioramenti tecnici utili
al *cross-country riding*. Tale merito spettò al più anticonformista
dei suoi allievi, Federico Caprilli, ideatore del «sistema naturale
di equitazione»¹. Caprilli fu uno dei primi istruttori inviati al «cor-
so complementare di equitazione di campagna», istituito a Tor di
Quinto all'abbrivio degli anni Novanta del XIX secolo; un corso

¹ Nato a Livorno l'8 aprile 1868, Caprilli si formò nei collegi militari di Firenze e Roma, per poi entrare a quindici anni nella Scuola Militare di Modena. Da sottotenente, venne comandato al reggimento di cavalleria Piemonte Reale a Saluzzo. Di lì, la sua carriera avanzò lentamente, a cagione del carattere impulsivo e non sempre docile. Morì a Torino, in circostanze mai chiarite, il 6 dicembre 1907. Per un quadro completo della figura di Caprilli, vedi *Federico Caprilli e la tradizione dell'equitazione italiana*, a cura di Marco IMPIGLIA, Roma 2018 (Quaderni della Società Italiana di Storia dello Sport, 7).

di un paio di mesi voluto dalle superiori gerarchie per fornire un *upgrade* agli elementi più promettenti che si diplomavano a Pinerolo. Nell'arco di tre lustri, dall'autunno del 1891 al 1906/1908 – allorché furono distribuite in visione nei teatri due distinte pellicole sulle esercitazioni dei cavalieri di Tor di Quinto e Pinerolo² –, la fama della scuola di equitazione espressa dalle suddette località assurse a rilevanza internazionale, alla stessa stregua delle accademie di Saumur (Francia), Ypres (Belgio), Vienna (Austria-Ungheria) e Hannover (Germania). Incernierata sui paradigmi del Caprilli, fuse da battistrada a una concezione più sportiva dell'equitazione.

Corollario a una tale teoria e pratica fu la messe di vittorie riportate dai nostri cavalieri nei concorsi a premi in tutta l'Europa, in specie nelle stagioni precedenti la Grande Guerra. Alla seconda edizione dei Giochi Olimpici, ospitati a Parigi, accadde così che un cavaliere del regio esercito, avendo a disposizione cavalli addestrati col “metodo Caprilli”, fece un'ottima figura ai concorsi. Ma come e perché nacque questa accademia di cavalleria così famosa, situata a due passi da Roma e però da lungo tempo scomparsa?

Al volgere degli anni ottanta dell'Ottocento, una polemica attraversò il mondo della cavalleria, riverberando dalle aule municipali agli ippodromi, dai circoli militari ai luoghi deputati all'equitazione: gli alleati tedeschi denunciavano, senza mezzi termini, che la cavalleria italiana semplicemente non esisteva, preoccupandosi loro per un tale disdicevole stato delle cose. La pecca stava nel fatto che si privilegiava la compera da allevatori esteri di stalloni

² Nel maggio del 1906 uscì, per la produzione della Ambrosio e C., girato dall'operatore Giovanni Vitrotti, il film *Tor di Quinto (La scuola di cavalleria)*, avente una lunghezza di 98 metri. Due anni dopo, sempre per la Ambrosio ma con operatore Giorgio Omegna, apparve la pellicola *I Centauri: esercitazioni dei cavalleggeri di Pinerolo*. Quest'ultima, più lunga e con inclusioni di scene dal film di Vitrotti ed il titolo *Tor di Quinto. Die Centauren der Gegenwart!*, fa oggi parte della Collezione Sagarminaga.



1. Il primo gruppo di ufficiali che il 20 novembre 1891 inaugurò i corsi di equitazione di campagna a Tor di Quinto, fotografia, in Mario BADINO ROSSI, *Pinerolo. L'arte equestre italiana. La sua fucina. I suoi artefici*, Pinerolo 1960.

produttori di “puro sangue”, emarginando i cavalli italiani e quindi mancando di produrre il “mezzo sangue” che era poi il vero “cavallo-soldato”. Le critiche inclusero Pinerolo. Allora il ministro della guerra, Ettore Bertolè Viale, pensò bene di saggiare il valore dei cavalieri istituendo le «corse military», riservate a ufficiali in carriera³.

C'era, tuttavia, bisogno di un luogo nella Capitale che le ospitasse. La Società di Corse del Lazio si incaricò di edificare l'Ippodromo di Tor di Quinto, che aprì al pubblico nel marzo del 1889. Il passo successivo consistette nel collegarlo a una scuola di equitazione, dove migliorare la tecnica degli ufficiali che si era mostrata inadatta alle gare di velocità. Si fece strada l'idea di mettere una stampella a Pinerolo: un «corso complementare», come suggerì il

³ *Le Corse Military*, in «Lo Sport Illustrato», 25 aprile 1889, p. 1.

nuovo ministro della guerra, Luigi Pelloux. La proposta piacque al re Umberto, restava solo da stabilire la località. In un primo momento, si parlò di Palestrina e Albano Laziale, con i suoi Campi di Annibale. Ma poi intervenne un accordo tra il marchese Luciano di Roccagiovine, uno dei protagonisti dell'ambiente mondano-sportivo, e il barone Michelangelo Lazzaroni. Roccagiovine diede in concessione al Governo 50 ettari nell'agro romano, sui quali impiantare la scuola⁴. Lazzaroni vendette al Ministero della Guerra una tenuta sovrastante Tor di Quinto, già di proprietà del principe G. B. Borghese. Sorse, in tal modo, una caserma nei pressi della diroccata torre, grande abbastanza per ospitare una guarnigione con la scuderia. Il primo corso partì il 20 novembre 1891, completo di 20 Heavyweight Hunter irlandesi e 35 mezzosangue saltatori; terminò il 10 marzo 1892, con gli esami agli allievi. Cominciava, così, una storia bella che sarebbe durata mezzo secolo⁵.

DAL FOX-HUNTING ALLA RIVOLUZIONE TEORETICA

Nell'autunno del 1894, Caprilli venne comandato a Tor di Quinto; come allievo vi era stato nel 1891-92, risultando il migliore. Egli

⁴ Il marchese, quindi, non donò i suoi terreni, come fino ad oggi è stato riportato in vari libri, bensì li diede in concessione, e solo in seguito gli ettari sarebbero passati di proprietà del Ministero della Guerra. Ciò risulta da una lettera, datata 21 marzo 1886, spedita dall'avvocato Edy Lucrezia Pollio al generale Mario Argenton, del Ministero della Difesa, in risposta alla richiesta di questi di ottenere documenti utili al ripristino delle corse a Tor di Quinto. Ipotizziamo che il Ministero ottenne la proprietà nel 1900, quando invalse sui giornali la dizione Ippodromo Militare di Tor di Quinto; cfr. ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO (d'ora in poi, ACS), *Archivi di Famiglie e di persone*, busta 14, fasc. 55 "Pollio Vincenzo".

⁵ Cfr. Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito (d'ora in poi AUSSME), *Scuola di applicazione di Cavalleria. Memorie Storiche 1869-1897*, vol. 0265, aa. 1891.

assunse la direzione dei due corsi, dal 1° ottobre al 20 dicembre 1894 e dal 10 gennaio al 31 marzo 1895; nel gruppo invernale gli fu allievo il tenente d'artiglieria Pietro Badoglio. È da sottolineare che a Tor di Quinto, sia in qualità d'istruttore che nei soggiorni a Roma dedicati alle corse e ai concorsi ippici, Caprilli ampliò il ventaglio delle esperienze acquisite, profittando della natura del terreno – a mezzo tra il collinare e la prateria, con formazioni tufacee, strette marrane e creste di pini marittimi – e della varietà degli ostacoli proposti dalla campagna. Tra l'altro, inventò la tecnica dello “scivolone” da una discesa argillosa che rimaneva vicina alla masseria. Un luogo destinato a divenire leggendario col nome di “muro”, immortalato in disegni e fotografie, attrattiva per i turisti stranieri in visita alla città. Nei primi tempi, l'esercizio parve straordinario, ma poi sarebbe stato affrontato con la massima disinvoltura da generazioni di corsisti⁶.

Sempre in quell'intenso 1895, Caprilli partecipò alle cacce alla volpe e trasse spunto dal comportamento degli Hunter per sviluppare l'idea di superare gli ostacoli tenendo il busto in avanti e senza strappare le redini all'indietro: la manovra che istigava il rifiuto al salto e che gli *sportsmen* del *fox-hunting* cercavano di evitare. In buona sostanza, Caprilli apprese per se stesso, e mostrò ai suoi allievi, dal 1895 al 1901 allorché pubblicò sulla *Rivista di Cavalleria* il saggio *Per l'equitazione di campagna*, una varietà di azioni da svolgersi in spazi aperti. Azioni estranee alla scuola di maneggio ma terribilmente efficaci, consone alle più moderne direttive nell'uso tattico della cavalleria in guerra⁷.

⁶ Cfr. Carlo DE MARGHERITA, *Un giudizio inglese sulla nostra cavalleria*, in «Rivista di Cavalleria», 8 (1905), 6, pp. 626-630. Un'eccellente analisi del tipo di lavoro che si svolgeva alla scuola di equitazione di campagna sta nell'articolo di Henri POUURET, *A Tor di Quinto*, in «Revue Militaire Suisse», 53 (1908), pp. 369-379.

⁷ Vedi la voce: Caprilli Federico in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Italiana, vol. 19, Roma 1976, pp. 198-200.

Egli capì che, col mutamento di postura del cavaliere, un orizzonte nuovo si spalancava. E si può dire che, nelle campagne istoriate di ruderi dell'antica *Caput Mundi*, si manifestarono i prodromi di quella che sarebbe divenuta, nell'arco d'un lustro, la teoria e la prassi della cosiddetta "equitazione naturale"⁸.

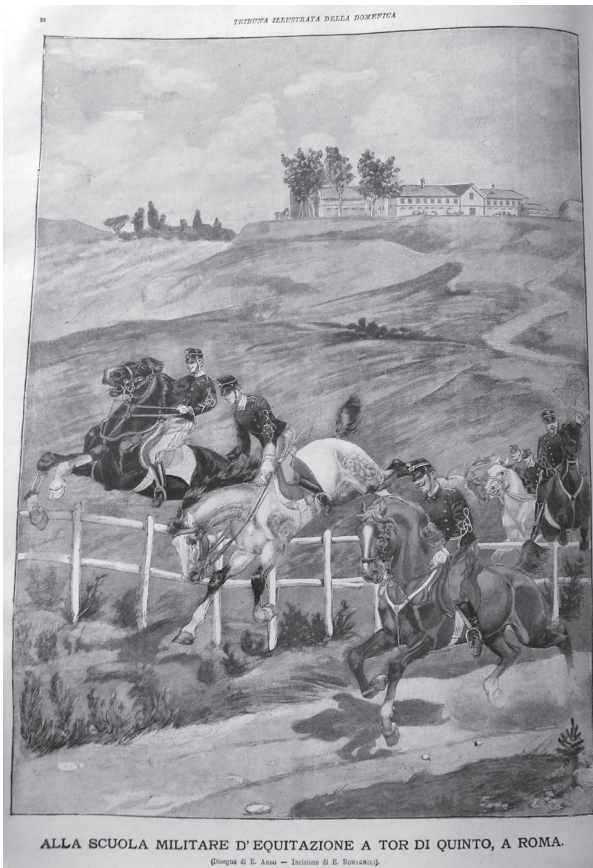
IL CONTE TRISSINO E CAPRILLI AI GIOCHI OLIMPICI

Furono parecchi i destinati a grandi cose che si specializzarono in equitazione di campagna a Tor di Quinto. Nel 1901, giudicato «ottimo» agli esami di settembre, leggiamo il nome di Giovanni Giorgio Trissino⁹. Nome importante, in quanto Trissino è la prima medaglia olimpica italiana, vinta a Parigi il 31 maggio del 1900. Soprattutto, il conte vicentino è ricordato negli albi come il vincitore del primo "oro", conquistato nella prova di salto in alto montando un cavallo addestrato da Caprilli. Ma mettiamo bene i puntini sulle "i", riguardo a queste vicende che fanno sudare gli storiografi per via di lacune nella documentazione.

Quando pensiamo alle "olimpiadi", tutta una serie di quadri ci sfilava davanti: il viaggio della fiaccola che inizia classicamente nel sito archeologico di Olimpia; l'accensione del braciere nello stadio della città designata; le rutilanti cerimonie di apertura e chiusura; l'attenzione mediatica di dimensioni planetarie. Ma tutto ciò non ha nulla a che spartire con l'Olimpiade parigina del 1900, che si

⁸ A detta del generale Badino Rossi, fu tra Tor di Quinto e Nola, la caserma dove nel 1896 venne trasferito nel reggimento dei Lancieri di Milano, che Caprilli elaborò il "sistema naturale" come dottrina; cfr. Mario BADINO ROSSI, *Pinerolo. L'arte equestre italiana. La sua fucina. I suoi artefici*, Pinerolo 1960, p. 80.

⁹ AUSSME, *Scuola di applicazione di Cavalleria. Memorie Storiche 1898-1925*, vol. 0266, aa. 1901.



2. Ernesto ABBO dis. – E. ROMAGNOLI inc., *Alla Scuola militare di equitazione a Tor di Quinto, a Roma*, in «La Tribuna illustrata della Domenica», 5 novembre 1899. Ben stagliati, si scorgono gli edifici biancorossi della Scuola.

svolse da maggio a ottobre con un programma di 16 discipline e l'ingaggio di 1.200 concorrenti. Con una certa fatica, il barone Pierre de Coubertin riuscì ad inserire la neonata creatura nella miriade di eventi che, nel loro complesso, diedero vita alla Exposition Uni-

verselle; il governo francese non si interessò alla cosa e, nel comitato sportivo che sovrintendeva alla Expo, de Coubertin non venne cooptato. Olimpiadi in sordina, dunque, se paragonate a quelle alle quali assisteremo nel 2024. Vi parteciparono almeno 24 italiani, tutti uomini. Tre le vittorie ottenute. Due in discipline prettamente militari, l'equitazione e la scherma, pertinenti alle classi alte. La terza vittoria arrivò dal ciclismo su pista, uno degli sport a matrice borghese lanciati nel nord della nazione.

Le gare di equitazione furono tra le prime ad avere luogo. Nella Place de Breteuil, non lungi dallo Champs de Mars che riuniva i padiglioni della fiera mondiale, venne innalzato un ippodromo temporaneo. L'organizzazione predisposta da de Coubertin prevede facilitazioni logistiche. Grazie al protocollo elaborato dal C.I.O., non occorsero problemi gravi. Tuttavia, lo stesso de Coubertin, riguardo alla seconda Olimpiade e tirando le somme, avrebbe detto: «Il s'y dépensa beaucoup de bon vouloir. Les sportifs firent de leur mieux. Des résultats intéressants, mais n'ayant rien de olympique, furent notés»¹⁰.

I concorsi di equitazione compresero una *Épreuve d'obstacles* il martedì del 29 maggio; un *Prix Internationaux de selle* e un *Championnat de saut en largeur* il giorno 31. La chiusura in bellezza, il sabato 2 giugno, ruotò sui due appuntamenti più attesi: l'*Attelages à quatre chevaux* e lo *Championnat du saut en hauteur*. Di contorno, ma altrove, si svolse un *Concours de Polo*, gioco apprezzato in Francia ma del tutto sconosciuto in Italia¹¹.

Sulla spedizione italiana nell'equitazione circolano svariate ricostruzioni. Abbiamo provato a proporre una che le compendi e corrisponda alle fonti emerografiche certe. Innanzitutto, il personaggio Caprilli: attorno a lui muovono i fili dell'intera vicenda.

¹⁰ Pierre DE COUBERTIN, *Mémoires Olympiques*, Lausanne 1931, p. 58.

¹¹ *Section V - Hippisme*, in «La Vie au Grand Air», 86, 6 maggio 1900, p. 436.

Da Nola, Caprilli nell'autunno del 1898 si era spostato, con i suoi Lancieri di Milano, a Parma, sede equestre per eccellenza. Nelle gare di velocità agiva nelle vesti di fantino per la sua scuderia dai colori biancocelesti. Nel maneggio della Pilotta lavorava alla rifinitura delle teorie, e ogni tanto puntava verso Torino e Pinerolo, dove ormai lo chiamavano apertamente maestro. Per l'appunto uno dei suoi allievi e ammiratori, il ventiduenne conte Trissino, sottotenente al reggimento Genova Cavalleria, gli parlò degli imminenti *concours* parigini aperti ai cavalieri stranieri, ovvero "*les Jeux Olympiques*". Si poteva mettere in piedi una *force de frappe* e mostrare ai francesi le virtù del sistema naturale. Trissino non si era formato secondo i metodi caprilliani, e però stava tentando di farli suoi¹².

Giunse maggio. Caprilli, da Parma, chiese al Ministero della Guerra il permesso di esibirsi a Parigi e, in un primo momento, l'autorizzazione gli venne concessa. Ma poi il permesso fu revocato: un telegramma ingiunse all'ambasciata italiana d'impedire all'illustre cavaliere di prendere parte all'evento. Sulle motivazioni non stiamo qui a discettare: si va da nebulosi motivi politici a, probabilmente più realistiche, gelosie sopravvenute negli ambienti militari, che mal sopportavano il divo Caprilli ammaliatore di femmine altrui¹³.

¹² Questo il giudizio di Badino Rossi: «Signore, fu cavaliere della vecchia guardia, del tempo di Caprilli, formato prima che il sistema si affermasse; fu brillante ed appassionato, più che Cavaliere completo. Vissuto partecipando ai concorsi nel periodo in cui il «sistema» si affermava, ci si adeguò, in certo qual modo, senza uniformarsi ad esso. Ebbe sempre ottimi cavalli e già partecipò al concorso ippico internazionale di Torino del 1902, coi cavalli Captain Boy, Captain Leighton. Nel 1909 partecipò, in équipe, al concorso ippico di Londra, disputandovi la Coppa delle Nazioni [...]»; cfr. M. BADINO ROSSI, *Pinerolo. L'arte equestre italiana ...*, cit., p. 251.

¹³ Gianfranco COLASANTE, *La nascita del movimento olimpico in Italia. Dal conte Brunetta d'Usseaux alla costituzione del CONI (1894-1914)*, Roma 1996, pp. 31-33.



3. I partecipanti al corso di equitazione di campagna del gennaio-marzo 1907, albumina. ACS.

Scattò, allora, un piano B. La domenica del 20 maggio sia Caprilli, messi in licenza, che Trissino parteciparono a gare al Velodromo Umberto I a Torino; nell'occasione, montarono Montebello, Pomelo, Dublin e Tatan, cavalli appartenenti a Jean De Micheli, un ippofilo lombardo che faceva istruire i suoi Hunter da Caprilli. Il loro nuovo piano prevede la partenza alla volta di Parigi, il lunedì 21, di Trissino e dell'altro militare iscritto ai *concours*, Uberto Visconti di Modrone, in maniera da ambientarsi e preparare la competizione. Visconti era un ventinovenne duca milanese amante delle cacce e delle corse ippiche, pure lui diplomato a Tor di Quinto¹⁴. Con loro viaggiarono i cavalli scelti per l'impresa: Melopo, Montebello e Oreste, quest'ultimo di proprietà del capitano Paolo Malfatti. L'accordo era che Caprilli, in panni borghesi, li avrebbe raggiunti alla vigilia del concorso d'apertura. Caprilli, in effetti, la

¹⁴ Visconti di Modrone in quel momento era il master delle cacce al daino a Gallarate e nel Ticinese; nel 1901 avrebbe fondato a Bracciano la Società Romana per la Caccia al Daino, assieme al conte Felice Scheibler e al principe Enzo Odescalchi; cfr. Carlo CERIANA MAYNER, *Cento anni di caccia alla volpe*, Roma 1954, pp. 118-122.

domenica mattina del 27 si fece notare sugli spalti dell'ippodromo di Corso Stupinigi, così da stornare le voci, apparse su un "giornale rosa", della sua avvenuta partenza per la capitale francese. Invece, la sera stessa partì in wagon-lits da Porta Nuova sul Peninsular Express proveniente da Brindisi. La mattina successiva, l'accosero alla Gare de Lyon il conte Trissino e il duca Visconti¹⁵.

Avvalorando questa linea temporale, possiamo introdurre un'ulteriore ipotesi: Trissino e Caprilli il giorno 28 non solo saggiarono i cavalli e il percorso ad ostacoli, ma si recarono anche all'Hotel de la Rochefaulcaud, negli uffici di de Coubertin, per avvertirlo delle mutate condizioni di partecipazione alle gare olimpiche. Tuttavia, negli scritti del barone non v'è traccia di un incontro del genere. Sia nel volume *Une Campagne de vingt-et-un ans*, pubblicato a Parigi nel 1909, sia nelle *Mémoires* del 1931, Caprilli e Trissino non sono menzionati¹⁶. La presente ricostruzione scaturisce da una testimonianza dirimente sul giallo "Caprilli alle Olimpiadi". La fornisce nel 1909 Carlo Giubbilei, in un passaggio della biografia di Caprilli pubblicata a puntate sulla *Rivista di Cavalleria*¹⁷.

¹⁵ Cfr. *Il Concorso Ippico a Torino*, in «Corriere dello Sport. La Bicicletta», 44, 21 maggio 1900, p. 2; *Il tenente Caprilli non partecipa al Concorso Ippico di Parigi*, in «Corriere dello Sport. La Bicicletta», 48, 30 maggio 1900, p. 2. Per coprire la tratta Brindisi-Parigi s'impiegavano quaranta ore; cfr. *la-malle-des-indes-train-mysterieux-aux-mille-secrets-2/*

¹⁶ Lucio LAMI, *Le passioni del Dragone. Cavalli e donne: Caprilli campione della Belle Époque*, Milano 2009, pp. 93-100; Giorgio Bottalo Trissino dal Vello d'Oro, *Parigi 1900, i primi allori italiani. Storia di un cavaliere che si scoprì olimpico*, Milano 2024.

¹⁷ Giubbilei riporta, e commenta, un articolo del conte Enrico Giacobazzi Fulcini, quando questi, che aveva svolto le funzioni di mentore del campione durante il soggiorno a Parma, alla morte di Caprilli aveva inteso rievocare su *La Gazzetta dell'Emilia* un episodio in particolare, e giusto quello relativo ai concorsi olimpici: [...] «A Parigi nel 1900 era indetto un concorso ippico internazionale. Vi aveva esso iscritti *Oreste* del capitano

Risolto il mistero caprilliano – che alle Olimpiadi andò, in buona sostanza, come manager – siamo dunque alla gara d’esordio del percorso ad ostacoli, disputata il 29 maggio mattina del 1900; ovvero, la prima prova olimpica di equitazione inserita negli almanacchi. La vinse, su un lotto di 46 stabilendo il crono migliore, il belga Aimé Haegeman, lanciere istruttore alla scuola di Ypres. Haegeman guadagnò il premio di 6.000 franchi oro; alle sue spalle giunse un conterraneo, e terzo un francese. Trissino fu quarto su Melopo, il saltatore preferito di Caprilli; piazzamento che non fruttò denari, ma che lasciava ben sperare per le successive giornate.

La prova di *sault en largeur* occupò il pomeriggio del 31, una ventina i cavalli in lizza. Fu appannaggio di un fiammingo, l’«officier de guides» Constant van Langhendonck su Extra Dry, che saltò metri 6 e 10. Trissino, su Oreste, si posizionò secondo con la misura di 5 e 70. Ma proprio su questo dato non v’è concordanza, giacché nelle cronache coeve il nome è un altro: Caprilli! Nel report del giornalista Paul Henri Mégnin, il cavaliere italiano, presentato come «M. F. Caprilli», venne tradito da Oreste che, col nastro rosso posato a 6 e 10 dalla riviera, lo disarcionò. Fortunatamente, sappiamo dal conte Fulcini che Caprilli già non stava più a

Malfatti, *Montebello e Melopo*, del cavalier Jean De Micheli. Aveva fatto domanda regolare al Ministero per concorrervi, ed ottenne l’autorizzazione per recarsi all’estero. All’ultimo momento, o mene d’invidiosi o altro, fecero ritirare il permesso. Che fa il mio povero amico? Parte con regolare licenza dal reggimento per cinque giorni per Torino. Di là in incognito vola a Parigi, prova i cavalli, che già erano colà, agli ostacoli, dà istruzioni all’eccellente cavaliere conte Trissino che si trovava in aspettativa, ed alla sera stessa del giorno del suo arrivo riparte e ritorna al reggimento». *Oreste* vinse il campionato del salto in estensione, *Montebello* fu secondo nel campionato d’elevazione; Caprilli si dolse di non averli condotti alla vittoria, ma gioì di questa e fu grato a Trissino di averlo così degnamente sostituito [...]; cfr. Carlo GIUBBILEI, *Federico Caprilli. Vita e scritti*, in «Rivista di Cavalleria», (12), 9, pp. 308-309.



4. Ruggero UBERTALLI, *Elementi di equitazione naturale*, Ferrara 1923. Copertina di una versione aggiornata del sistema elaborato da Federico Caprilli. ACS.

Parigi, motivo per cui dobbiamo dedurre che il Mégnin incorse in un abbaglio, fidandosi del programma che contemplava il livornese tra i concorrenti: un errore foriero di infiniti ripensamenti sull'attribuzione di una medaglia olimpica¹⁸.

¹⁸ Paul MEGNIN, *Le concours hippique de Paris*, in «La Vie au grand air», 91, 10 maggio 1900, p. 510.

Vero è che lo storiografo più acclarato per i dati statistici sui Giochi, l'americano David Wallechinsky, dà per certo Trissino. Ma, fino a qualche tempo fa, un volumetto del CONI assegnava a Caprilli l'argento, basandosi su non meglio identificabili «dati delle pubblicazioni riguardanti le Olimpiadi moderne ed i siti internet istituzionali». L'ultima tendenza dell'Ente Azzurro è, al contrario, tutta a favore di Trissino, al quale si concedono due medaglie, oro e argento, e nulla a Caprilli, come è giusto che sia¹⁹.

Trissino o Caprilli in azione, la *place d'honneur* nella gara di salto in estensione fu un fantastico risultato, che fruttò a «*les Italiens*» i mille franchi spettanti al proprietario del quadrupede. E proprio questo particolare degli ingenti montepremi, in palio nei vari concorsi, induce a credere che l'impiego di Caprilli avesse una sua logica.

Il pomeriggio del 2 giugno, il conte Gian Giorgio Trissino dal Vello d'Oro e il duca Uberto Visconti di Modrone si allinearono al gran finale della prova di salto in elevazione. Il vicentino aveva a disposizione sia Melopo che Oreste, il milanese un altro Hunter di De Micheli: *Jupe-en-l'air*. Poiché erano i padroni delle bestie a riscuotere i premi, ogni cavaliere poteva montare più volte differenti soggetti, e i *Concours Internationaux* di Parigi non sfuggivano alla regola. Trissino, in assenza di Caprilli ma rincuorato dalla toccata e fuga del maestro, sentiva la pressione gravare su di lui: una responsabilità grande di tenere alto l'onore della scuola militare di cavalleria. Tutti sapevano che Melopo in allenamento, se guidato da Caprilli, poteva valicare i due metri; nel percorso ad ostacoli aveva saltato in scioltezza il muro più severo. Tuttavia, dopo avere passato metri 1 e 60, il nevrile Melopo, nell'unico balzo a disposizione sulla misura di 1 e 70, intruppò la grossa barra di legno bian-

¹⁹ Cfr. David WALLECHINSKI, *The complete book of the Olympics*, London 2000, p. 431; CONI, *Gli Azzurri alle Olimpiadi 1896-2004 da Atene ... ad Atene*, Roma 2008, pp. 105-106.



5. *Tenente Trissino vincitore del salto al Concorso Ippico col cavallo "Palanca", in «La Tribuna illustrata» 1909, n. 26, 27 giugno. Prima edizione della Nations Cup, svoltasi a Londra nel giugno del 1909. (Foto Argus Milano)*

ca e invalidò il tentativo. Trissino riprovò subito, montando Oreste che superò indenne l'ostacolo. Eliminato Georges van de Poele, il gentiluomo belga già secondo nel percorso ad ostacoli, Trissino si ritrovò a disputare una finale a due col francese Dominique Maximien Gardères. Oreste e il suo rivale Canela, superato entrambi metri 1 e 85 ma oberati dalla tensione accumulata, fallirono la prova successiva. Trissino spartì così col trentatreenne di Biarritz i 4.000

franchi, cui si aggiunsero i 500 del quarto posto di Melopo, che nel barrage di spareggio era arrivato a saltare 1,80. In totale, Trissino si portò a casa 3.500 franchi, una discreta somma con la quale ovviare alle spese del soggiorno parigino²⁰.

Per una questione di poche settimane, la vittoria di Trissino precedette quella del maestro di scherma ciociaro Antonio Conte, il 27 giugno. Mentre il terzo ad essere baciato dalla dea Nike fu il ciclista *pistard* aretino Enrico Brusoni.

Va, infine, sottolineato che Trissino, fino alla morte sopravvenuta a Milano nel dicembre del 1963, non ebbe mai riconosciuto dal CONI il merito di essere stato il primo olimpionico²¹. Ai tempi dei Giochi Olimpici del 1960, negli annali figurava come prima medaglia d'oro nell'equitazione quella vinta da Tommaso Lequio di Assaba, ad Anversa nel 1920. D'altronde, lo stesso Comitato Internazionale Olimpico aveva annullato le gare equestri disputate a Parigi nel 1900, considerandole inquinate dai premi e iniziando a conteggiare le medaglie dall'edizione di Stoccolma 1912²².

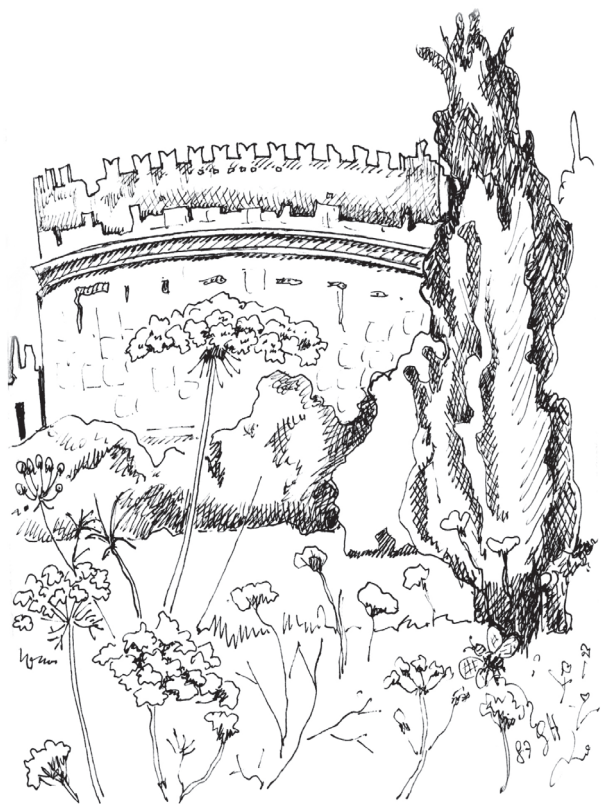
²⁰ La rivista ufficiale dei Giochi, *La Vie au grand air*, pubblicò un commento che individuò nel *fox hunting* praticato nei dintorni di Roma la ragione del risultato dei cugini transalpini: «Ce Championnat a été une leçon pour nos gentlemen et officiers [...] sur le quatre prix, trois sont revenus aux étrangers, aux Italiens [...] ce sont des chevaux irlandais dont on se sert pour les chasses dans la campagne romaine. Là encore en reconnait que la chasse à courre et principalement la chasse au renard est le dressage le meilleur, l'entraînement le plus profitable pour les chevaux d'hippique. [...] Des vingt chevaux qui se sont présentés pour le championnat de saut en hauteur, le meilleur du lot est certainement Melopo qui n'a cependant obtenu que le quatrieme prix [...]»; cfr. P. MEGNIN, *Chevaux sauteurs*, in «La Vie au grand air», 95, 8 luglio 1900, p. 558.

²¹ Oggi lo è pienamente, al punto che nella Walk of Fame dello sport italiano, inaugurata il 7 maggio 2015 al Foro Italico da Giovanni Malagò, la prima mattonella reca il nome di Gian Giorgio Trissino dal Vello d'Oro.

²² Uno studioso ungherese aveva incluso Trissino in un compendio di dati statistici; cfr. Ferenc Mezo, *Les Jeux Olympiques Modernes*, Budapest 1956, p. 54.

LEGACY

In era fascista, la Scuola di Tor di Quinto continuò a concedere il suo dottorato equestre, supporto per ulteriori *atouts* in campo agonistico. Ma l'evoluzione tecnologica partita a ridosso della prima guerra mondiale, con l'ingresso dell'aviazione e dei veicoli alimentati a motore, determinò una minore valenza dei reggimenti di cavalleria. Che già negli anni venti del Novecento diminuirono di numero per adattarsi poi, nel decennio successivo, alle mutate esigenze. Pinerolo e Tor di Quinto, le due scuole di perfezionamento celebri nel mondo, chiusero l'attività nel 1943 e non riaprirono nel dopoguerra. Non di meno, la cospicua eredità di valori morali e tecnico-sportivi che avevano generato rimase alla base delle vittorie conseguite dai nostri cavalieri negli anni cinquanta. Fino al trionfo dei fratelli Raimondo e Piero D'Inzeo alla diciassettesima edizione dei Giochi Olimpici.



Tre principesse, tre testamenti, tre storie russe...

ALESSANDRA JATTA

Questa volta vorrei narrarvi non una ma ben tre storie, aventi tutte come protagoniste delle principesse russe, bellissime naturalmente e, *ça va sans dire* ricchissime, che in comune hanno Roma e mirabolanti lasciti testamentari.

A partire dai primi dell'Ottocento, sono tanti i cittadini russi che per diverse ragioni, vuoi economiche, familiari, politiche o semplicemente estetiche, decidono di scegliere Roma come patria adottiva. In seguito, nel Novecento, tutta la zona della Stazione Termini è abitata, tra le altre, da famiglie fuggite dalla Russia a seguito delle rivoluzioni che in quegli anni si susseguono inesorabili nell'impero zarista: quella del 1905 prima e quella definitiva nell'Ottobre del 1917 poi. Esuli politici, nobili per lo più, con pochi mezzi ma grande senso estetico e amore per l'arte in tutte le sue manifestazioni, che trovano parziale conforto al loro esilio nella bellezza della città eterna.

Il fatto che a Roma, già dai primi dell'Ottocento, si trovasse una chiesa ortodossa, per giunta la più antica d'Italia, è certamente per molti di loro una valida ragione per risiedervi. Per tutto il secolo la chiesa passa da un palazzo all'altro della città: nel 1828 si trova a Palazzo Odescalchi in Piazza Santi Apostoli, dal 1836 al 1845 a Palazzo Doria Pamphili in Piazza Navona, dal 1845 a Palazzo Giustiniani vicino al Pantheon, poi dal 1901 a Palazzo Menotti in Piazza Cavour, fino ad arrivare, nel 1932, al Palazzo della principessa Marija Aleksandrovna Černyševa in Via Palestro, al n. 69, dove già da molti anni esisteva una cappella ortodossa consacrata.



1. *L'iconostasi* della chiesa russa di San Nicola Taumaturgo addobbata per la Pasqua del 2022.

È lei la prima di cui vorrei scrivere, visto che è proprio grazie al suo testamento se la chiesa si trova ancora oggi nel suo palazzo, in quella che un tempo era la sala da ballo, al piano terra. La Černyševa l'aveva già donato alla chiesa russa nel 1897 e il lascito era stato confermato alla sua morte, nel 1919; ciononostante, complicazioni di ordine giuridico determinano l'effettivo possesso dell'eredità da

parte della parrocchia solo nel 1931. Un anno più tardi, dopo gli opportuni lavori di ristrutturazione dell'architetto e principe V. A. Volkonskij e dell'ingegnere F. Poggi, il 10 aprile del 1932, la chiesa di San Nicola Taumaturgo viene finalmente consacrata¹.

Di lei si sa poco, molto invece si conosce del palazzo a tre piani di via Palestro, dove da allora si erge la chiesa e vivono il personale della parrocchia e altri ospiti bisognosi. Qui, come nella maggioranza delle chiese ortodosse, il luogo più decorato del tempio è quello dell'*iconostasi*. Infatti, già a partire dal XIII secolo in Russia si era cominciato a separare lo spazio dell'altare dal resto della chiesa, analogamente a quanto succede anche in occidente nelle chiese gotiche. L'*iconostasi* però, non è una semplice barriera che delimita l'area più sacra della chiesa, ma una vera e propria parete decorata, a volte alta fino al soffitto, che cela i misteri celebrati sull'altare, a ricordo del Tempio di Gerusalemme, e accessibile soltanto da tre porte che possono essere attraversate soltanto per motivi liturgici ed esclusivamente da diaconi o da altri ministri ordinati, e mai da donne. L'altare dunque, al di fuori delle celebrazioni, non è visibile. La teologia ortodossa vuole così preservare il mistero celebrato nel culto, solo in parte comprensibile all'essere umano.

Tutte le chiese russe sono ricche di immagini, collocate in luoghi ben precisi, stabiliti dai canoni conciliari. Quella di via Palestro non fa eccezione: le icone, della prima metà dell'Ottocento, sono opere del celebre pittore Karl Pavlovič Bryullov (1799-1852), del pittore di origine italiana Fëdor Antonovič Bruni (1800-1875), oltre che degli artisti Hoffman, Markov e Basin. Di queste, forse le più importanti sono quelle del romantico Bryullov, soprattutto i sei medaglioni su rame d'ispirazione raffaellesca, posizionati sulle porte regali dell'*iconostasi*, e raffiguranti gli evangelisti, la madre di Dio e l'arcangelo Gabriele.

¹ Pierluigi LOTTI, *San Nicola Taumaturgo: la Chiesa ortodossa russa di Roma*, in «Strenna dei Romanisti», 66 (2005), pp. 433-448.



2. Assia BUSIRI VICI OLSUFIEV (1906-1989), Ritratto di Zenaide Volkonskij acquerello, Roma 1980ca., *d'après* Louis DE BERGER e Fëdor BRUNI. Roma, Collezione privata.

Non si può scrivere di Bryullov e Bruni senza citare la seconda principessa russa del mio racconto: Zinaida Aleksandrovna Volkonskij, vissuta a Roma un secolo prima della Černyševa.

Letterata, cantante, attrice e mecenate, figlia del nobile ambasciatore russo Aleksandr Michajlovič Belosel'skij-Belozerskij (1752-1809), Zenaide, come veniva chiamata in Italia, nasce a Dresda nel 1752 e nel 1810 sposa il generale russo principe Nikita Grigor'evič Volkonskij. Vive a Roma a più riprese ed è di certo anche grazie a lei se Roma a metà Ottocento solletica l'attenzione e il desiderio di risiedervi di facoltose famiglie russe, straniere o miste dell'aristocrazia e dell'alta borghesia europea. Nei primi tempi del suo soggiorno romano abita accanto a Fontana di Trevi, suo vicino e amico è il celebre poeta romanesco Gioacchino Belli che

le dedica diversi sonetti. In seguito, il suo elegante appartamento in centro e la sua villa di campagna nei pressi della Basilica di San Giovanni in Laterano diventano i “salotti russi” di Roma, dove si fa musica, si declamano versi, si allestiscono opere e *pièces* in varie lingue e culture, frequentati da molti russi celebri in visita a Roma: oltre ai già citati Brjullov e Bruni, tra gli altri gli scrittori Gogol', Vjazemskij, Žukovskij e Turgenev, il compositore Glinka e i pittori Kiprenskij, Ščedrin e Ivanov.

Ed è proprio della sua residenza di San Giovanni ricevuta in eredità dal padre, immersa in una proprietà che copre quasi cinque ettari della collina dell'Esquilino, appena dentro le Mura Aureliane, che vi voglio narrare la storia.

Dopo la morte dello zar Alessandro I, di cui si dice Zenaide fosse stata l'amante, suo cognato Sergej Volkonskij partecipa alla rivolta decabrista contro Nicola I e come conseguenza, viene esiliato in Siberia. Le simpatie di Zenaide per la rivolta le tolgono l'affetto del nuovo zar, che la descrive come una traditrice della patria, anche perché intorno al 1826 si converte al cattolicesimo causando grande scalpore in patria. Così, pochi anni dopo Zenaide decide di trasferirsi definitivamente a Roma, a villa Volkonskij appunto.

Al suo interno trentasei arcate dell'acquedotto di Nerone, costruito dall'imperatore come raccordo all'Acquedotto Claudio del 52 d.C. per rifornire con l'acqua proveniente da Subiaco la Domus Aurea e il ninfeo presso il tempio del Divo Claudio. Zenaide incarica l'architetto romano Giovanni Azzurri di costruire una piccola villa che comprendesse tre arcate dell'acquedotto e giunge a un accordo col governo papalino per poter restaurare i ruderi, riuscendo così a trasformare i terreni ai suoi due lati in un giardino romantico, arricchendolo di roseti, siepi e varie specie arboree, e tracciando due sentieri che si snodano probabilmente uno nei pressi dell'acquedotto e l'altro nel boschetto fatto piantare in quegli anni. Dispone nel giardino, tra le piante e le siepi, svariate statue, grandi

anfore, urne e frammenti romani; ripara le arcate incorporandole in grotte artificiali costruite sottoterra ed erige una colonna in granito rosso scuro su cui pone un busto dello zar Alessandro I.

Una volta terminata la ristrutturazione la villa viene utilizzata dalla principessa come *buen retiro*: nei suoi giardini si riuniscono per serate e feste le principali personalità residenti o di passaggio a Roma: Stendhal, Walter Scott, James Fenimore Cooper, Gogol', che si dice abbia l'intuizione per *Le anime morte* proprio in una grotta del giardino, e poi ancora Glinka e Donizetti, con cui la principessa, buona musicista, canta e suona.

In seguito Zenaide vive un profondo cambiamento spirituale, agendo come benefattrice per giovani studiosi in discipline umanistiche, ma anche inclinando sempre più verso una religiosità intensa. Come scrittrice comincia ad occuparsi di argomenti teologici, approfondendo la sua fede cattolica: in questa fase della sua vita villa Volkonskij non solo è il luogo in cui si incontrano artisti e scrittori, sia russi che stranieri, ma diviene sempre più un centro di attrazione per i cattolici russi. Negli ultimi anni Zenaide versa ingenti somme di denaro per il mantenimento di chiese e monasteri nonché per scopi di beneficenza. Muore il 24 gennaio del 1862, una targa in sua memoria viene posta nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio a Fontana di Trevi, dove è inizialmente sepolta insieme al marito e alla sorella.

Nel 1855 il figlio Aleksandr, persa l'unica figlia all'età di quattro anni, adotta con il consenso della madre una lontana parente, Nadezda Ilyina-Volkonskaja, italianizzata in Nadia (1855-1923), sposata al marchese Campanari da cui ha quattro figli. Ma il patrimonio ereditato alla morte del marito, stante il tenore di vita da lui condotto, ne risente e Nadia è costretta prima a lottizzare parte dei giardini della tenuta romana, in direzione dell'Esquilino, poi ad affittare un edificio, da lei stessa fatto costruire a sud della villa originale e infine, nel 1922, a vendere Villa Volkonskij al governo tedesco, che vi stabilisce la propria ambasciata.

Nel 1943, con l'occupazione tedesca, la villa smette di essere formalmente un'ambasciata e dopo la liberazione di Roma il governo italiano la sequestra, infine per un breve periodo viene occupata dalla Legazione Svizzera e dalla Croce Rossa Italiana. Nel 1946 l'ambasciata britannica di villa Bracciano in via XX Settembre viene distrutta da un attentato terroristico; il governo italiano mette allora a disposizione del suo personale diplomatico villa Volkonskij. Nel 1951, il governo inglese ne acquista formalmente la proprietà e la nuova costruzione diviene la residenza ufficiale dell'ambasciatore, mentre la Cancelleria viene installata nella villa originaria della principessa, quella costruita tra gli archi dell'acquedotto e già ingrandita durante il periodo tedesco.



3. Nikolaj Petrovič BOGDANOV-BEL'SKIJ, (1868-1945) Ritratto di Marija Pavlovna Demidova, 1900. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage. (in A. JATTA, *L'apolide*, Roma 2024.)

La terza principessa e con lei il testamento più controverso, è Marija Pavlovna Demidova, detta Moina. Ultima discendente del ramo fiorentino della dinastia Demidoff che nel diciannovesimo secolo era per ricchezza seconda soltanto ai Romanov, Moina nasce a Firenze il 22 gennaio del 1876, nella tenuta di famiglia, la Villa di San Donato, e trascorre la sua infanzia tra la Russia e l'Italia. Nel 1897 sposa il principe Semën Semënovič Abamelek-Lazarev, di vent'anni maggiore di lei e altrettanto facoltoso grazie alle sue miniere siberiane, che le offre la prospettiva di vivere una vita spensierata, ricca di arte e di tutto il meglio che l'Europa poteva offrirle in quell'inizio di secolo così entusiasmante².

Da allora Moina trascorre con il marito parte dell'anno nella Villa Abamelek di Roma, sulla via Aurelia Antica, poco oltre Porta San Pancrazio. Nel Seicento l'edificio era una delle tante ville o vigne che abbellivano questo tratto iniziale della via e ancor prima doveva essere una torre di avvistamento lungo la consolare romana. Ai primi del Settecento la torre con un casino annesso appartiene al marchese genovese Paolo Girolamo Torri; successivamente, nel 1735, viene acquistata dal cardinale Giuseppe Maria Ferroni che fa rinnovare il complesso da Alessandro Galilei. Passa quindi in eredità nel 1769 al marchese Leopoldo Ferroni che lo vende nel 1792 al duca Giovanni Torlonia. In seguito, nel 1845, viene comprata dal cavaliere Vincenzo Valentini, poi dalla contessa Emilia Giraud e, nel 1854 da Filippo Andrea Doria Pamphilj. Come tutta l'area circostante, la villa viene coinvolta dall'insurrezione della Repubblica Romana del 1849 e subisce di conseguenza negli anni seguenti un restauro importante a opera dell'architetto Andrea Busiri Vici. Successivo proprietario della villa con i suoi quaranta ettari di parco è il barone toscano Bettino Ricasoli, subentrato a Cavour come Presidente del Consiglio del Regno d'Italia.

² Cfr.: Alessandra JATTA, *L'apolide*, Roma 2024. Moina è una delle protagoniste del romanzo.

Di vasta cultura, appassionato di archeologia, il principe russo compra la villa nel 1907, si aggiudica anche una serie di terreni contigui e affida il restauro dell'edificio e la riorganizzazione del parco, dove vi sono anche dei resti archeologici di grande pregio, all'ingegnere Francesco Borruso e all'architetto Vincenzo Moraldi che arricchisce il parco con una serie di sculture antiche, statue, fontane, tra cui quella di Cerere, e amplia il casino oggi noto come Palazzina Belvedere. A partire dal 1913, Moraldi lavora alla trasformazione della Torre del drago in quello che oggi è noto come il Casino delle Muse. Arredato in stile veneziano l'edificio ampliato ospita il teatro, nel quale vengono organizzati drammi e concerti nei quali Moina spesso si esibisce. In seguito, vengono restaurati, con le inesauribili ricchezze del principe, anche il Casino di caccia, il Ninfeo San Filippo e l'edificio chiamato Casino di Garibaldi.

I coniugi Abamelek però non riescono a goderne a lungo: la guerra li obbliga a rientrare in patria, e due anni dopo, nel 1916, il principe muore in circostanze misteriose, probabilmente assassinato, sulla strada che conduce al paesino termale di Kislovodsk, in Caucaso. Moina, ritiratasi nella sua magnifica tenuta di Pratolino fuori Firenze, riceve in eredità il suo immenso patrimonio, tranne la villa di Roma, che per espresso desiderio testamentario del marito le viene lasciata soltanto in usufrutto, mentre la proprietà alla sua morte dovrà passare all'Accademia delle belle arti di San Pietroburgo, e in caso di rifiuto a quella delle Scienze, con la speranza, rimasta inattesa, che diventi la sede dell'Accademia di Russia in Roma.

Fedele alle ultime disposizioni del marito, la principessa prosegue i lavori di restauro e arricchimento della villa almeno per tutti gli anni Venti. Nel periodo postrivoluzionario aiuta inoltre la comunità russa di Roma, provvedendo al sostentamento del parroco e anche di alcuni parrocchiani. Nel 1921 le viene conferito il titolo onorifico di "patrona della chiesa russa" e continuerà per tutta la

vita la sua attività a carattere filantropico e umanitario, soprattutto a Firenze.

Ma la rivoluzione ha stravolto i suoi piani, Moina non può immaginare anatema peggiore che lasciare la villa nelle mani dei bolscevichi e intenta una causa decennale contro il governo sovietico. Purtroppo però la causa è persa in partenza e alla fine, consigliata dai suoi avvocati fiorentini, è costretta a rinunciarvi. Nel 1936 la proprietà passa al governo sovietico.

Dopo il sequestro nel 1944 da parte della Commissione Interalleata di controllo, nel febbraio del 1947 la villa diviene residenza dell'Ambasciatore dell'Unione Sovietica, e la proprietà che per secoli era stata spesso al centro della vita mondiale e culturale romana, rimane per oltre cinquant'anni uno dei luoghi più inaccessibili e misteriosi di Roma e solo in seguito, grazie all'evoluzione politica dello stato russo, torna ad aprirsi alla vita culturale romana. Attualmente è la residenza dell'ambasciatore russo presso lo Stato Italiano e al suo interno è stata anche costruita la chiesa ortodossa di Santa Caterina, consacrata il 24 maggio del 2009.

Moina muore il 21 luglio del 1955. Non avendo eredi lascia tutte le sue proprietà, tranne la villa Abamelek ormai persa, al figlio della sorella Aurora, Paolo Karadordević (1893-1976), principe-reggente di Jugoslavia dal 1934 al 1940³.

E così, tre magnifici luoghi romani appartenuti in passato a tre altrettanto magnifiche principesse russe, sono ancor oggi frequentati dalla più alta diplomazia della capitale. E se mai un giorno vi capitasse di essere invitati a qualche ricevimento o ricorrenza religiosa nelle loro sale affrescate, sono sicura che con un po' di fantasia riuscireste persino a sentire le loro risate squillanti, il loro idio-

³ Nel 2022 è stata fondata in Svizzera dal pronipote di Moina, Alexander Tissot, la Fondazione Europea Demidoff, allo scopo di promuovere gli importanti contributi storici, culturali e filantropici della famiglia Demidov.

ma slavo, il fruscio delle loro vesti ottocentesche o delle pregiate sete dei loro vestiti *Belle époque*, mentre pregano o danzano in quei luoghi magici, da loro amati quanto se non di più dei romani stessi.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Ettore LO GATTO, *Russi in Italia*, Roma 1971

Michail TALALAY, *Il cimitero del Testaccio e i Russi*, «Strenna dei Romanisti», 67 (2006), pp. 627-646.

Michail TALALAY, *La chiesa russa ortodossa di via Palestro*, «Strenna dei Romanisti», 68 (2007), pp. 663-674.

Angelo TAMBORRA, *Esuli russi in Italia*. Bari 1977

Sito ufficiale della chiesa russa di Roma. Storia della chiesa: <https://s.nicolaroma.com/istorija/>

Progetto “*Russi in Italia*”: <https://www.russinitalia.it> › cms



4. Assia BUSIRI VICI OLSUFIEV (1906-1989), Ritratto di Zenaide Volkonskij, dettaglio.

Con Johann Wolfgang Goethe a villa Borghese

Quattro personaggi attorno a un monumento

PIERLUIGI LOTTI

Ai primi del Novecento la villa dei Borghese, acquisita dallo Stato ed entrata a far parte del demanio comunale, assume la denominazione di villa Umberto I con una funzione non solo ricreativa per la cittadinanza ma anche di rappresentanza per la giovane capitale del Regno. Vengono allora operate modifiche all'impianto vegetale ed all'arredo scultoreo. Uno dei primi interventi fu l'edificazione di un monumento dedicato a Johann Wolfgang Goethe: una vicenda che ha un certo interesse per il clima storico e le personalità coinvolte.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Sarebbe quasi superfluo parlare di Johann Wolfgang von Goethe (Francoforte 1749 - Weimar 1832), figura cardine nella letteratura germanica e nella cultura europea: scrittore poliedrico con espressioni nel campo della poesia, del dramma, del romanzo; conoscitore di diverse realtà culturali nazionali (inglese, francese, italiana, greca, persiana e araba); intellettuale con interessi nella teologia, nella filosofia, nelle scienze, e nelle arti figurative.

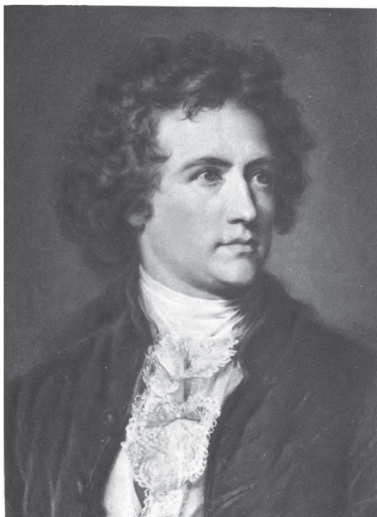
Grande ammiratore dell'Italia, delle sue bellezze, della sua cul-

tura, nel 1786 intraprende il *Grand Tour*, quel viaggio in Italia che costituisce un irrinunciabile momento formativo per nobili ed intellettuali europei. Il pellegrinaggio avviene tra il 1786 e il 1788, con oltre un anno di permanenza a Roma. All'età di 37 anni è una esperienza tardiva ma a lungo desiderata e pienamente vissuta. Celebri le parole che, giunto a destinazione, egli scrive nel diario ed interessanti le considerazioni su quel momento esistenziale: «Sì, sono arrivato finalmente in questa capitale del mondo! Se l'avessi visitata quindici anni or sono, in buona compagnia, sotto la scorta di un uomo davvero intelligente, mi stimerei certo fortunato. Ma poiché dovevo visitarla da solo, e vederla con i miei occhi soltanto, è buono che tanta gioia mi sia stata concessa così tardi».

Al suo rientro in Germania pubblica il *Viaggio in Italia (Italienische Reise)*, uno dei più interessanti resoconti di viaggio mai scritti e le *Elegie romane*, altra memoria di quella esperienza. Ma anche altre opere famose hanno una formazione o rielaborazione in quegli anni, quali *Egmont*, *Wilhelm Meister*, *Ifigenia in Tauride*, *Torquato Tasso*.

Oltre al diario, una viva testimonianza delle giornate romane è la corrispondenza con gli amici rimasti in Germania: le impressioni sui monumenti e le gallerie della città, il racconto delle gite nei dintorni, la condivisione delle sensazioni con i compagni di stanza e la continua elaborazione dei suoi scritti. Ed è quasi naturale, in quelle intense giornate, la ricerca di momenti di riflessione e di isolamento; è quanto racconta, nel dicembre del 1787, circa le sue passeggiate per una villa Borghese che all'epoca era ancora una zona suburbana¹.

¹ J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, tradotto e illustrato da E. ZANIBONI, Firenze 1947, vol. 3, pp. 115 e 131-132. Nelle pagine 114-132 del terzo volume sono riportate le lettere ed il commento dello stesso Goethe quando scrisse il diario. I corrispondenti da Weimar delle lettere dovrebbero essere Johan Gottfried Herder e Charlotte von Stein. Il testo è stato scritto da G. in tarda età e quindi i ricordi potrebbero essere imprecisi.



1. *I protagonisti*. Dall'alto e da sinistra: Johann Wolfgang Goethe, scrittore; Guglielmo Hoenzollern, imperatore; Gustav Heinrich Eberlein, scultore; Vittorio Emanuele Orlando, ministro.

Roma, venerdì 7 dicembre 1787.

Ho trascorso questa settimana a disegnare, non riuscendo a comporre; bisogna vedere e cercare di sfruttare ogni periodo della propria attività. La nostra accademia domestica procede sempre bene [...]. La sera ci occupiamo di prospettiva, ed io mi sforzo d'imparare a disegnar sempre meglio e con più sicurezza alcune parti del corpo umano. Ogni cosa profondamente studiata offre grandi difficoltà e richiede assiduo esercizio [...]. M'era arrivata una di queste lettere, e l'avevo portata con me a Villa Borghese; e qui doveti leggere che alcune scene sarebbero sembrate troppo prolisse. Ci volli riflettere, ma non riuscii a vedere come le avrei potute abbreviare, dati i così importanti i motivi che dovevano essere sviluppati [...]. Come vorrei soddisfare il vostro desiderio e introdurre qualche modificazione nell'*Egmont!* Sono andato subito con la vostra lettera, in quella splendida mattinata, a Villa Borghese, e per ben due ore ho ripensato al processo del lavoro, ai caratteri, alle situazioni, senza poter trovar nulla da abbreviare. Sarei felice di esporvi tutte le mie riflessioni, i miei pro e contra; ma essi riempirebbero un quaderno ...

Oltre un secolo più tardi, in quegli stessi viali ove amava passeggiare, viene eretto un monumento in suo onore. Siamo agli inizi del Novecento. La villa Umberto I è uno dei luoghi rappresentativi della nuova capitale. Il luogo prescelto è nei pressi di uno degli ingressi alla villa, quello adiacente alla Porta Pinciana ed a via Veneto. Oggi, in seguito allo scavo di Corso d'Italia e la creazione di un trafficatissimo Piazzale Brasile, la relazione urbanistica con la città è smembrata ed anche i due piloni che marcavano l'ingresso, le garitte con le aquile araldiche dei Borghese, residuano isolati e traslati. A poche centinaia di metri da questi è l'omaggio all'Italia dell'imperatore di Germania.

GUGLIELMO II

Nel giugno 1888, alla morte del padre Federico II, Guglielmo Hoenzollern era divenuto l'imperatore Guglielmo II (1859-1941). Convinto conservatore, sostenitore del militarismo e della tradizione prussiana, il suo regno è contraddistinto dal riarmo e da una politica di confronto con le altre nazioni europee. Realizza un vasto impero coloniale, una potente marina mercantile ed una politica estera che finisce per caratterizzarsi come contrasto all'alleanza russo-francese e come competizione con l'Inghilterra. Nel 1914 verrà travolto nella guerra mondiale e rovesciato dalla rivoluzione in Germania; abdica nel 1918 e si rifugia in Olanda dove vive nei successivi 21 anni, pur rivendicando la monarchia, come un semplice gentiluomo di campagna.

Nel luglio 1888, il suo esordio politico furono le visite di stato in Europa: un lungo itinerario che lo porta a Pietroburgo, Stoccolma, Copenaghen, Vienna e Roma. La visita del Kaiser a Roma, nell'ottobre 1888, fu per l'Italia il più importante incontro ufficiale da quando la città era divenuta la Capitale; evento abilmente preparato da Crispi per creare un avvicinamento con l'Impero germanico e superare l'isolamento europeo del giovane Stato. Tale politica portò alla definizione della Triplice Alleanza tra Germania, Austria-Ungheria ed Italia: un patto particolarmente voluto sia dal re che dal Governo italiano.

Per l'occasione il Comune di Roma si impegnò ad accogliere degnamente il Kaiser. Lungo il percorso del corteo (Termini, Esedra, via Nazionale, Quirinale) erano stati realizzati molti nuovi monumenti ma molti erano i cantieri edili ancora aperti, mascherati con palchi destinati al pubblico o sovrastrutture in gesso e cartone. Nonostante emergenze e precarietà la gestione dell'incontro del 1888 risultò positiva. Nella politica nazionale seguirono negli anni altri convegni, altre iniziative diplomatiche, altre alleanze ma, sor-

volando sulla politica estera italiana, per Roma un risultato concreto e più duraturo delle alleanze arrivò nel 1902: il monumento allo scrittore tedesco, dono del Kaiser alla città come segno d'amicizia tra i due popoli e pegno per rinsaldare una traballante alleanza.

Una preziosa messe di notizie su genesi e realizzazione del monumento ci viene dalle pubblicazioni del tempo e dalle notizie delle agenzie di stampa. Fonte privilegiata l'*Agenzia Stefani* (quella denominata oggi ANSA) pubblicata quasi quotidianamente nella *Gazzetta Ufficiale* del Regno d'Italia relativamente a notizie di rilevanza politica nazionale ed estera².

La *Gazzetta Ufficiale* del 28 gennaio 1902 pubblica un dispaccio dell'imperatore al sindaco di Roma:

Sindaco Principe Prospero Colonna, Roma.

Nel mio giorno natalizio penso con riconoscenza all'accoglienza ospitale che Io ebbi così spesso in Italia e specialmente a Roma. Come espressione dei Miei sentimenti voglia codesta Municipalità accogliere l'immagine del grande tedesco che, additando l'Italia al nostro popolo, ha spinto l'idealismo tedesco verso nuovi e più alti obiettivi. Come nessun altro, Goethe ha sentito l'incanto della magnifica Città e l'ha espresso in opere poetiche indimenticabili. Possa Goethe in forma marmorea avere la stessa ospitale accoglienza che ebbe in vita. La sua effigie possa, sotto il cielo azzurro ove fiorisce l'alloro da lui cantato, essere pegno duraturo della sincera e cordiale simpatia che legano Me e la Germania all'Italia.

GUGLIELMO, Imperatore e Re

² Un interessante studio sul monumento è nell'articolo di N. CARDANO, *Il monumento a Goethe di Villa Borghese*, in «Cultura tedesca», n. 24, 2003, che riporta una cospicua quantità di informazioni ricavate da varie fonti d'archivio e da periodici di quegli anni. Ci piace tuttavia utilizzare questa diversa fonte per dare una maggiore vivacità alla vicenda, allo *zeitgeist* o spirito dell'epoca.



2. *Il monumento*. In alto il modello originale di Eberlein esposto nel 2019 a Bonn nella mostra *Goethe. La trasformazione del mondo*. In basso il monumento nella sua collocazione attuale a Villa Borghese.

Qualche giorno dopo, il 18 febbraio, la stessa fonte dà notizia dell'inizio dell'impresa e del suo autore.

L'Agenzia Stefani da Berlino:

L'Imperatore ha incaricato lo scultore Eberlein di eseguire il monumento a Goethe, che egli invierà in dono alla città di Roma. Eberlein partirà prossimamente per Roma onde stabilire definitivamente insieme al sindaco di Roma, principe Colonna, ed all'ambasciatore tedesco, conte de Wedel, il luogo dove si collocherà il monumento. Eberlein espresse l'opinione che il monumento dovrebbe preferibilmente sorgere al Pincio o nella villa Borghese. Il monumento sarà di marmo. Eberlein si dichiarò fervente ammiratore di Roma e di Goethe e si disse entusiasta del compito affidatogli dall'Imperatore.

Documento interessante perché il monumento viene per lo più citato come scultura realizzata da Valentino Casali con una collaborazione del tedesco Eberlein. In realtà sembrerebbe un'operazione nata e gestita sotto il controllo imperiale: i modelli vennero predisposti a Berlino da Gustav Eberlein, scultore di fiducia dell'imperatore, e solo la realizzazione ed il montaggio sarebbero avvenuti nello studio dello scultore italiano.

GUSTAV HEINRICH EBERLEIN

Gustav Eberlein (1847–1926) ha una modesta origine a Münden, una cittadina della Bassa Sassonia, che, pur tra i numerosi spostamenti, sarebbe rimasta per lui un costante riferimento per il resto della vita. Era figlio di una guardia di frontiera e le sue prime esperienze sono come orafo. Nel 1866, per il mecenatismo di un pastore luterano che aveva riconosciuto il suo talento, si trasferisce

a Norimberga ove può frequentare l'Accademia di Belle Arti. Nel 1869, con una borsa di studio, va a Berlino e, nel 1873, grazie ad un'altra borsa, è a Roma. La sua attività prosegue con un crescente successo, malgrado problemi familiari, e verso la fine degli anni Ottanta egli si avvicina al mondo dell'insegnamento, divenendo nel 1887 membro dell'Accademia di Berlino e poco più tardi, nel 1893, professore.

Nel 1900 iniziano le controversie col mondo accademico per il suo apprezzamento della scultura francese e belga (ammira Rodin e Meunier), in conflitto con l'estetica ufficiale e in dissenso con la tensione politica tra la Germania e i suoi vicini. Eberlein prende una posizione in difesa della pace e del disarmo (in un contesto militaristico!) e perde i suoi incarichi pubblici. Inizialmente pensa di vendere le sue proprietà ed emigrare in Sud America; progetti rimandati a causa della Prima guerra mondiale durante la quale riceve poche commesse e crea un piccolo museo presso il suo studio a Berlino. Anche nel dopoguerra il clima non gli fu certo favorevole e le critiche si rinnovarono. Trascorre gli ultimi anni in ristrettezze e al momento della morte era quasi dimenticato. Muore nel 1926 a Berlino.

Era particolarmente noto per le sue piccole sculture ed i ritratti; i primi lavori denotano un gusto ellenistico, con una cifra delicata ed elegante. Nel 1880 comincia la sua enorme produzione di monumenti, in onore di Guglielmo I e degli Hohenzollern, presenti nelle maggiori città tedesche, caratterizzati da un tono enfatico e superficiale. Conosce un forte apprezzamento e le sue opere sono regolarmente esposte in mostre d'arte a Berlino e Monaco. Il monumento al Goethe in Roma (1902) rappresenta la forma massima della sua evoluzione.

La produzione scultorea fu molto abbondante (realizzò oltre 900 opere) ma sfortunata: la maggior parte dei suoi monumenti maggiori in bronzo venne fusa durante la seconda guerra mondiale. Anche la

maggior parte dei suoi 300 modelli originali in gesso, che l'artista utilizzava per elaborare le sculture in bronzo e marmo e che aveva legato al museo della sua città natale, dopo la sua morte fu smaltita in discarica. Alcune opere furono distrutte negli anni Sessanta, durante la ristrutturazione del castello di Münden, ammassate sotto un pavimento di legno. Per molti anni il gusto di un'epoca ed il lavoro di quello che, nel 1900, era considerato il maggiore artista tedesco furono dimenticati. Fortunatamente tornarono in luce negli anni '80, durante il cantiere di restauro del castello. Si tratta di circa 80 figure e 11 dipinti, conservati e restaurati tra il 1983 e il 1989, oggi ospitati nel museo di Hannoversch Münden. Altre opere sono invece entrate a far parte della collezione del Deutsches Historisches Museum di Berlino.

Tra le opere recuperate l'elemento più notevole è il modello del monumento a Goethe, alto 1,75 metri, ovvero circa 1/5 dell'opera realizzata a Roma, che in attesa di una sistemazione definitiva è stato presentato in occasione di esposizioni a Berlino e a Monaco e, nel 2019, in una grande mostra organizzata nella Bundeskunsthalle di Bonn: *Goethe. La trasformazione del mondo*. Assieme ad altro materiale del Museo di Münden, vi figuravano 250 prestiti provenienti da collezioni pubbliche e private di tutto il mondo; opere d'arte di varie epoche e stili, legate dal tema unificante e vivificante di Goethe, dove il modello originale in gesso di Eberlein ha trovato posto accanto ad opere di Caspar David Friedrich, Auguste Rodin, William Turner e Angelika Kauffmann fino a Piet Mondrian, Paul Klee, Cy Twombly, Andy Warhol ed altri.



Il monumento è una scultura imponente, direi quasi *imperiale*: solo la statua di Goethe è alta tre metri e l'intero monumento oltre otto; la base quadrata misura sette metri per lato. Ne deriva una conformazione quasi piramidale dell'intera struttura.



3. *Le opere.* Sulla sinistra l'asse della composizione Goethe - capitolino. Sulla destra, dall'alto, le opere emblematiche: *Ifigenia e Oreste*, ovvero *l'Ifigenia in Tauride*; *Mignon e Lotario* citazione de *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*; *Faust e Mefistofele* raffigurazione del *Faust*.

Il nucleo centrale è costituito da un possente capitello, riccamente decorato da ovoli, volute e foglie di acanto, sul quale si erge la statua dello scrittore. All'epoca vi furono critiche per la dimensione del capitello giudicato eccessivo, quasi un fuori scala. In realtà la posizione centrale ed il formato del capitello corinzio (stile emblematico ed estrema evoluzione dell'architettura greca) sono certo voluti, quasi a sottolineare la centralità della cultura classica nella produzione letteraria di Goethe.

Goethe è ritratto nel suo aspetto determinato e vigoroso quale poteva avere all'epoca del suo arrivo a Roma nel 1786. Il poeta tiene nella mano destra un libro, a ricordo dei momenti di lettura vissuti lungo i viali di villa Borghese, ovvero un taccuino, con riferimento alle opere scritte a Roma.

Sulla base, attorno al capitello, poggiano tre gruppi scultorei, allegorico richiamo alle opere dello scrittore. Sul fronte, all'angolo destro, è il gruppo con *Ifigenia e Oreste*, dove un giovane Oreste che si prostra ai piedi di Ifigenia e le confessa il matricidio, è una raffigurazione della poesia drammatica ed un ricordo della tragedia *Ifigenia in Tauride* che Goethe scrisse a Roma.

Sull'angolo opposto, a sinistra del prospetto, il gruppo *Mignon e Lotario*, con la giovane Mignon al fianco del vecchio arpista Lotario, è la personificazione della poesia lirica ed una citazione del *Wilhelm Meister* ovvero *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, romanzo scritto da Goethe al ritorno dall'Italia, capostipite del genere del *Bildungsroman* (romanzo di formazione).

Infine nella zona posteriore è il gruppo di *Faust e Mefistofele*, dove Faust, lo scienziato deluso dalla vita tentato dal patto con Mefistofele, è una rappresentazione della poesia didascalica ed un riferimento al *Faust*, opera fondamentale alla quale Goethe lavorò per oltre sessant'anni.

Il monumento presenta una dimensione ed una complessità notevole, che giustifica una realizzazione per parti ed una collaborazione tra artisti, pur con una distinzione tra la fase progettuale e quella

esecutiva. Sul piano formale la scultura rivela una impostazione classicista coerente al limite dell'accademismo, dove la consistente presenza di frammenti architettonici e decorativi classici è temperata da una fittizia casualità da *objet trouvé*; anche la realizzazione delle anatomie delle figure è più che corretta. Su questo impianto formale si inseriscono elementi postclassici come alcuni oggetti e soprattutto la forte caratterizzazione espressiva nella fisionomia di alcuni personaggi dove probabilmente la scultura raggiunge la maggiore qualità.

INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO A WOLFGANG GOETHE

Il monumento a Goethe viene completato il 14 giugno del 1904. Ne abbiamo notizia dalla *Gazzetta Ufficiale* di quel giorno: «A Villa Umberto I venne ieri trasportata la statua di Goethe, che completerà il monumento donato alla città di Roma da S. M. l'Imperatore di Germania. A dare gli ultimi ritocchi alla pregevole opera scultoria è venuto da Berlino lo scultore sig. Valentino Casali, nel cui studio fu eseguita la statua dall'artista Eberlein».

Dieci giorni dopo, il 24 giugno, ha luogo l'inaugurazione del monumento, avvenimento riportato dalla stampa dell'epoca e, con una descrizione particolarmente dettagliata, dalla «Gazzetta Ufficiale»³: attenzione giustificata dalla solennità dell'avvenimento per la presenza del Re e delle massime autorità. Il racconto fa rivivere il clima di una giornata fatta di discorsi, applausi, bande e pennacchi.

Il tempo bellissimo e l'ora vespertina favorirono la riuscita della geniale cerimonia. Fino dalle 16 una gran folla traeva al luogo, dove, circondato da tele, il monumento spiccava sullo sfondo verde degli alberi. Presso allo steccato sorgeva il palco riservato a Sua Maestà, e alle autorità.

³ «Gazzetta Ufficiale» n. 148 del 24 giugno 1904.

Lungo il viale che da Porta Pinciana accede al monumento, prestavano servizio d'onore, schierati in cordoni, i soldati del 47° e 48° fanteria. Attorno al monumento stavano i vigili, e poco distante il concerto municipale. Numerosissima era la colonia tedesca di Roma, riunita a destra del padiglione reale [...]. Man mano che l'ora si avvicinava, la folla andava sempre più crescendo.

Nel palco notavansi S. E. l'ambasciatore di Germania, le LL. EE. i Ministri Giolitti, Tittoni, Luzzatti, Rava, i senatori Finali, Monteverde, il Sindaco di Roma, sen. Colonna, lo scultore Eberlein, autore del monumento, e l'architetto Ernst Will.

Alle 18 precise, dal viale di Porta Pinciana, giunse S. M. il Re in carrozza scoperta [...] scortata dai corazzieri. Il concerto municipale intonò la Marcia Reale, mentre la folla prorompeva in applausi.

Sua maestà il re Vittorio Emanuele III prende posto e l'ambasciatore tedesco, S. E. il conte De Mons, pronuncia una breve orazione ricordando il sommo poeta germanico Goethe; che in questa città ha passato gli anni più felici della sua vita e che qui, sotto questi alberi sempre verdi, ha composto l'*Ifigenia*, una delle sue massime opere. Il discorso dell'ambasciatore venne pronunciato in lingua tedesca. Curioso, ma forse normale, l'uso di una lingua incomprensibile ai più, in luogo di un italiano di cortesia o di un francese, lingua veicolare dell'epoca e nei rapporti diplomatici.

Appena l'ambasciatore cessa di parlare, uno squillo di tromba dà il segnale di abbassare le tele ed il monumento, accolto dall'inno germanico e da lunghi, entusiastici applausi, appare nella bellezza delle artistiche sue linee.

È quindi il sindaco di Roma, Prospero Colonna, ad intervenire ricordando «L'atto di sovrana munificenza compiuto da S. M. l'imperatore» e che era «un onore sommo prendere in consegna dall'E. V. ed al cospetto di S. M. il Re l'effigie marmorea di Goethe [...], uno dei suoi più insigni figli di adozione».



4. *Classiche memorie.*

Prende a questo punto la parola il ministro della Pubblica Istruzione del Regno d'Italia che accoglie il dono imperiale a nome dello Stato; un ringraziamento che non è solo un discorso di circostanza ma un'orazione che indaga anche la personalità di Goethe ed il momento storico del rapporto Italia-Germania. L'oratore era un giovane ma promettente uomo politico.

Vittorio Emanuele Orlando (Palermo 1860 – Roma 1952), oltre al suo importante ruolo politico, è stato un insigne giurista, docente di diritto costituzionale e diritto amministrativo, autore di numerose pubblicazioni. Viene eletto deputato nel 1897; nel 1903-05 è ministro della Pubblica Istruzione nel governo Giolitti; quindi regge due volte il dicastero di Grazia e Giustizia e, nel 1916, è ministro dell'Interno del Regno d'Italia. Dopo il disastro di Caporetto, nel 1917 è presidente del Consiglio dei ministri, mantenendo anche il dicastero dell'Interno. A seguito della vittoria italiana nella prima guerra mondiale riceve l'appellativo di Presidente della Vittoria. Nel primo dopoguerra rappresenta l'Italia nella Conferenza di pace di Parigi del 1919. Dopo il 1920 si dedica all'insegnamento universitario. Nel 1944 rientra nella politica attiva come deputato alla Costituente e presidente della Camera dei deputati.

Una lunga carriera politica che curiosamente ha attraversato tutte le vicende del Regno d'Italia: nasce pochi giorni dopo lo sbarco dei Mille a Marsala e nel 1946, dopo la fine della seconda guerra mondiale, è presidente di quell'Assemblea Costituente che formalizza la forma repubblicana dello Stato italiano.

S. E. Orlando, ministro della Pubblica Istruzione, esordisce con accenti alquanto retorici:

Sire,

[...] è carattere proprio del genio, di riassumere in un uomo, un popolo: in un periodo, un'era. Si può riconoscere nella formazione

spirituale e nella vita stessa del maggiore poeta germanico una manifestazione sintetica dei rapporti fra due genti, che sono tanta parte della storia dell'umanità, rapporti di affinità irresistibili nel campo dello spirito...

La Germania deve a lui le basi classiche della sua coltura nazionale; noi dobbiamo a Goethe la possibilità di penetrare intimamente il senso della coltura germanica, ed egli è fra tutti gli autori tedeschi il più familiare a noi, e nessun italiano si ritiene colto che non lo abbia intensamente studiato od amato.

Il soggiorno di Goethe in Italia non fu dunque soltanto lo adempimento del voto di un grande spirito moderno che ode la voce dei secoli chiamarlo attraverso le Alpi ed accorre ubbidiente [...], fu la ragione intima e la forma predominante della sua arte sovrana. Egli aveva, giovanissimo ancora, pubblicato un abbozzo della prima parte del «Faust» ma il dramma mancava. Fu soltanto quando egli ebbe sentito a Roma il palpito possente della vita dell'umanità, rientrato nella quiete operosa di Weimar [...] egli intese quale terribile e grandioso mistero d'arte si fosse compiuto nella profondità del suo [...]. Ed egli ancora sentì attraverso la magra leggenda medioevale il problema integrale della esistenza. Anche egli, il poeta, era uscito dal gotico laboratorio alchimistico ed era andato verso la vita; anche egli aveva chiesto una nuova esistenza e l'aveva avuta [...]. Ed allora, l'opera diventò un momento decisivo della storia dello spirito umano, come i poemi omerici, la «Divina Commedia», la tragedia amletiana: così si compie l'unione dello spirito medioevale e dello spirito classico [...], quasi il poeta avesse voluto così adombrare la formazione del suo stesso genio, in cui si fusero in accordo armonioso la scienza e la poesia, il pensiero antico e il moderno, l'anima tedesca e quella latina.

L'effigie del grande poeta attesterà [...] la missione di pace e di civiltà che due grandi genti debbono compiere nel mondo. Fu questo il pensiero geniale e profondo dell'Augusto donatore, ed è questo il

pensiero vostro, o Sire, e del popolo italiano [...]. Così le due genti, in piena armonia di spiriti e di propositi possano nel nome tuo, o poeta, procedere verso quell'ideale di bellezza e di gloria che qui radioso ti apparve!

Il discorso fu accolto da uno scroscio di applausi e l'oratore venne vivamente congratulato. Sua Maestà si compiacque con lo scultore Eberlein per la bella opera che rimarrà a decoro dell'artistica villa Umberto I; e quindi, accompagnato dallo stesso autore, dall'Ambasciatore De Mons, e seguito dai Ministri e dalle altre Autorità, girò intorno al monumento, ammirandolo.

Alle 18,30, dopo aver ringraziato l'Ambasciatore e incaricato di esprimere all'Imperatore la sua personale gratitudine, Sua Maestà lasciò la villa, dove gran folla si addensò, fino all'ora della chiusura, attorno alla pregevole creazione dell'Eberlein.

Pochi anni dopo questa memorabile giornata, nella quale «si furono in accordo armonioso la scienza e la poesia, il pensiero antico e il moderno, l'anima tedesca e quella latina» e «le due genti, in piena armonia di spiriti e di propositi, [potevano] procedere verso quell'ideale di bellezza e di gloria che qui radioso appare!», la Belle Époque finiva nel rogo bellico, la politica italiana dimenticava gli “impegni triplici” e la retorica dell'oratoria rimaneva fine a sé stessa.

Durante la Grande Guerra, nel 1917, il monumento a Goethe rischiò la demolizione per i sentimenti antigermanici. In epoca più recente ha subito vandalismi: nel 1972 e nel 2010 venne trafugata (ma poi ritrovata) la testa di Mefistofele.

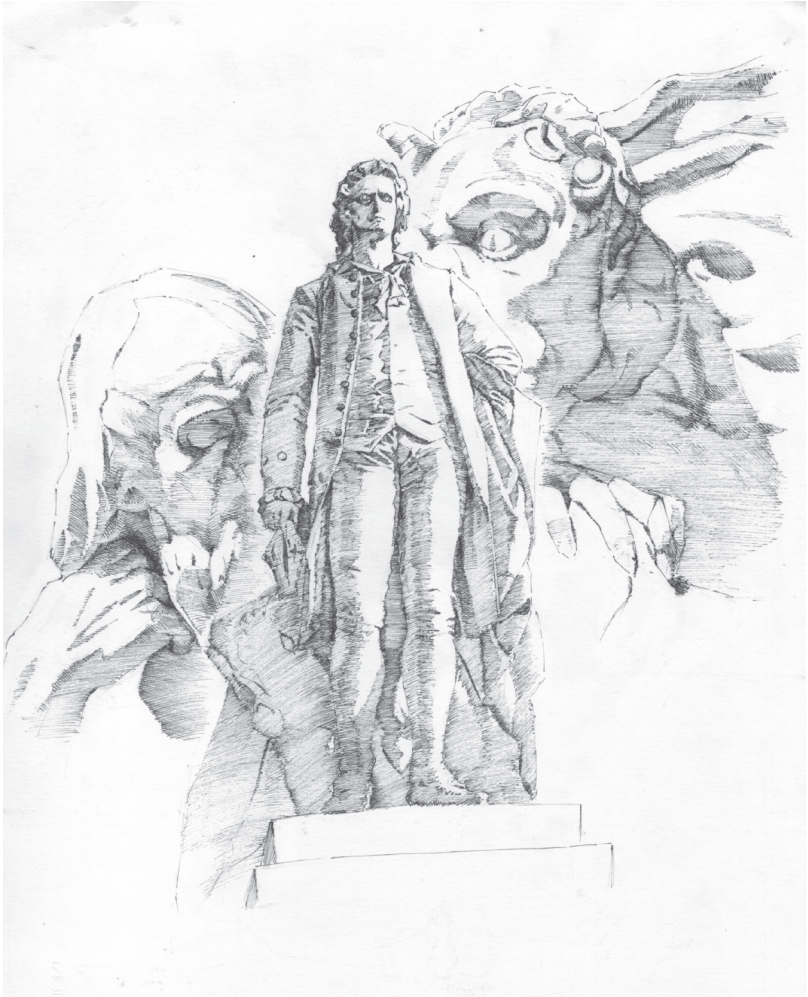
Oggi il monumento passa quasi inosservato dai turisti che passeggiano per la villa Borghese mentre per le auto che sfrecciano nei viali del parco è poco più che un paracarro.



5. Romantiche inquietudini

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le tavole sono un'elaborazione del rilievo fotografico eseguito dall'autore nel maggio 2021 in occasione di un sopralluogo dell'Associazione Culturale Alma Roma.



HAO RAN FANG

Sul Monumento di Goethe

Grafite e pigment liner, 33 × 24 cm

2024

Supervisione: prof. Gianluca Murasecchi

Ill. per: Pier Luigi LOTTI,

Il monumento a Goethe a villa Borghese.

Trilussa “giornalista”

CAROLINA MARCONI

Il 26 ottobre 2023, nel giorno anniversario della sua nascita, si è svolto presso il Museo di Roma in Trastevere un incontro dedicato a Trilussa, ideato nel solco delle iniziative promosse dal Museo in collaborazione col Gruppo dei Romanisti, e soprattutto a chiusura della mostra sui Romanisti che tanto successo ha riscosso anche presso i vertici dell’Ordine dei Giornalisti del Lazio che hanno patrocinato l’incontro. Per questa occasione sono stata invitata a tenere una conferenza sul tema *Trilussa giornalista*¹.

Il poeta romano, lungi dall’essere conosciuto come giornalista, ha però svolto una costante attività divulgativa presso alcune testate giornalistiche fin dai suoi esordi, in alcuni casi, come per il *Travaso delle idee della domenica*, con prose e poesie dal 1900 al 1906, e sul *Rugantino* e il *Don Chisciotte*². Ma a partire dal 1906 il suo impegno maggiore, come da contratto, fu quello per *Il Messaggero*, con un contributo esclusivamente poetico ma molto aderente alla realtà del suo tempo.

Nel 2021 ho collaborato a un libro che raccoglie i saggi di alcuni studiosi di letteratura dialettale, riguardo i libri di poesie in dialetto romanesco pubblicati in vita da Trilussa³, un libro che ha la pre-

¹ L’evento si è tenuto grazie all’impegno del presidente dell’Ordine Guido D’Ubaldo. Ringrazio per l’invito le curatrici del Museo, Roberta Perfetti e Silvia Telmon. All’incontro hanno partecipato anche Donatella Ansovini, Filippo Ceccarelli, Claudio Costa, Gemma Costa, Paolo Conti e Giancarlo Tartaglia.

² Si vedano i due tomi del volume *Trilussa. Le prose «Rugantino» e del «Don Chisciotte»*, a cura di Anne-Christine FAITROP PORTA, Roma, 1992.

³ “*E seguito er cammino cor destino in saccoccia*”, *Trilussa libro per*

fazione del compianto linguista Luca Serianni, che in relazione al mio testo scriveva che all'epoca di Trilussa «il giornale aveva una forte capacità di penetrazione nel pubblico acculturato, con tirature che farebbero impallidire quelle dei quotidiani dei nostri giorni, almeno nella veste cartacea⁴». Come poi confermato da Claudio Costa, che nel 2004 ha curato insieme a Lucio Felici il *Meridiano* Mondadori dedicato a Trilussa⁵, egli «ha pubblicato sempre le sue poesie dapprima sui giornali e, solo successivamente, in volumi». Da questa premessa è partita la ricerca per il mio testo dedicato al libro *Ommi e bestie* del 1914, che non a caso ho sottotitolato con l'espressione *Trilussa dalla cronaca alla poesia*.

Grazie alla collezione di periodici digitalizzati su Internet (si era in periodo di pandemia), ho potuto verificare la datazione di buona parte dell'intero *corpus* delle sue poesie (un lavoro che non era mai stato fatto prima), consultando diversi siti che forniscono giornali online, come il *Messaggero* (grazie al decennale lavoro della Biblioteca Nazionale Centrale), il *Corriere della Sera*, *La Stampa*, *Internet Archive* e alcuni giornali americani. E ciò mi è stato utile per capire che molte sue poesie traevano spunto dalla cronaca.

Questa ricerca mi ha dato modo di conoscere altri aspetti di Trilussa: il disegnatore, abilissimo nella caricatura, un'attività che ha accompagnato in modo costante la sua produzione poetica⁶; il creatore di slogan pubblicitari che lo sostentavano nella sua difficile partita a carte con il denaro; l'autore di tre soggetti cinematografici di successo all'epoca, oggi dimenticati; il viaggiatore instancabile dedito al lavoro che gli piaceva di più, ovvero leggere le sue poesie

libro, a cura di Claudio COSTA, Roma, 2021.

⁴ Ivi, pp. 7-8.

⁵ *Trilussa. Tutte le poesie*, a cura di C. COSTA e L. FELICI, Milano, 2004.

⁶ Carolina MARCONI, *Trilussa disegnatore: un intreccio di letteratura, medicina e archeologia fra Italia e Stati Uniti*, in «Letteratura e dialetti», 15, 2022.

in pubblico; il poeta che poté contare su moltissime traduzioni in vita delle sue poesie, il che ha costituito un interessantissimo esempio di gloria anche transoceanica⁷. Proseguirò le ricerche su Trilussa convinta che molti altri aspetti della sua attività siano ancora da esplorare, con la collaborazione di istituzioni come il Museo di Roma in Trastevere e l'Istituto Nazionale di Studi Romani che ospitano le più importanti collezioni trilussiane.

I primi anni dell'attività poetica di Trilussa sono stati raccontati da Mario dell'Arco un anno dopo la sua morte⁸. Punto di partenza fu il *Rugantino*, col direttore Giggi Zanazzo, che lo accolse sedicenne, attorniato dal “cuoco di chiara fama” Adolfo Giaquinto (peraltro zio dell'autrice del *Talismano della felicità*, Ada Boni), da Nino Ilari (autore della famosa canzone *Affaccete Nunziata* e primo estimatore di Mario dell'Arco stesso), Luigi Pizzirani, Augusto Sindici e molti altri. Il giornale finanziava dal 1891 il più famoso concorso poetico-musicale dell'epoca, quello di San Giovanni. L'editore Edoardo Perino preparava una serie di carri che percorrevano le vie del centro per giungere alla Basilica: durante il percorso le canzoni venivano interpretate dai cantanti dell'epoca. Assistendo a questo viavai di carri, Trilussa criticò aspramente la qualità ortografica delle canzoni con un sonetto apparso il 25 giugno 1893 sul *Messaggero*, *Le canzonette de San Giovanni*:

Méttece San Giovanni, “Facciafresca”,
la spighetta, er garofeno coll'ajo,
er bacetto, le streghe, quarche sbajo,
e fai la canzonetta romanesca.

⁷ C. MARCONI, «*Este pèlago trilussiano*». *Origini e diffusione delle traduzioni in vita di Trilussa*, in «*Strenna dei Romanisti*», 84 (2023), pp. 383-402.

⁸ Mario DELL'ARCO, *Lunga vita di Trilussa*, Roma, 1951.

Doppo ce vò la musica: se pesca
uno che te combini quarche rajo
e fa ‘na ninna-nanna còr ritajo
d’un pezzo d’una musica todesca.

Quanno le canti pare che te lagni,
e li maestri, doppo ‘ste canzone,
diventeno più Verdi de... Mascagni.

Forse sarà che cianno poca pratica:
dipenne tutto da la vocazione
de musicà li sbaji de grammatica!

Si sono messe in vendita le

Canzonette Romanesche

PER CANTO E PIANOFORTE
Per la Festa di SAN GIOVANNI
Premiate nel CONCORSO MUSICALE
Bandito dal RUGANTINO

Medaglie d'Oro

A SAN GIOVANNI, Musica di G. FABERI,
Parole di G. BAGGALUPI . . . Cent. 30

ER BACIO, Musica di ARNALDO CAPONETTI,
Parole di U. PERSICETTI . . . Cent. 30

Medaglie d'Argento

LA SERENATA, Musica di GIUSEPPE CIMI,
Parole di ERCOLE PITTORI . . . Cent. 30

PE' SAN GIOVANNI, Musica di GIUS. TO-
MASSINI, Parole di G. PAOLUCCI . . . Cent. 30

Canzonette Fuori Concorso

AFFACCETE, Musica di ANTONIO GUIDA,
Parole di NINO ILARI . . . Cent. 50

CHED' È L'AMORE, Musica di L. A. LUZZI,
Parole di U. PERSICETTI . . . Cent. 30

Chi desidera d'averle tutte mandi una Cartolina-Vaglia del relativo importo all'Editore
E. PERINO, Roma, Via del Lavatore 88.

1. La pubblicità delle “canzonette” sul «Messaggero» del 21 giugno 1893.

Il giornale pubblicò, nei giorni successivi, una gran quantità di lettere giunte alla redazione, pro o contro il poeta, accendendo una duratura “polemica delle canzonette”; inutile dire quanto il quotidiano avesse tratto vantaggio da questa pubblicità piovuta dal cielo in modo totalmente gratuito e sorprendente: le proteste, espresse in italiano e in romanesco, non si erano fatte attendere. Così tra gli altri, *Vitaliano* scriveva: «Caro Messaggero, consolete che ssu cento romani, novantanove la penseno comme te! Hai voja a ddi, hai voja a ffà, ma ‘ste trenta canzonette messe assieme nun arriveno all’altezza de mezzo verso de Sarvatore di Giacomo», e invece *Ninnetto*: «Caro Trilussa, tu dichì che le canzonette non potranno mai annà pperché li poveti non sanno scrive antro che cco’ll’ajo, co’ la spighetta, er bacetto eccetera (...). E io t’arisponno che, i’ specie quest’anno, le ninne-nanne so’ piaciute forte”. La polemica venne chiusa il 3 luglio, ma di certo non fermò la pubblicazione delle “canzonette”, coi proventi in favore del *Rugantino* (Fig. 1).

Uno degli aspetti più curiosi di questa attività Trilussa lo ha sfoggiato presso il *Travaso delle idee della domenica* (1900-1906), inventandosi senza firmarne la paternità il gustosissimo personaggio di Maria Tegami, una improbabile “cocotte” ammanicata con la buona società dell’epoca, che in un italiano sgrammaticato raccontava la sua storia e i suoi incontri galanti con la grazia leggera e l’ironia di una “donna di mondo”, prefigurando quella satira politica che non è mai mancata nel DNA dell’“Altissimo poeta”, come veniva definito dalla redazione del *Travaso*.

Come giustamente affermato da Luigi Matt, «il meccanismo comico più frequentemente attivato è la produzione a getto continuo di doppi sensi osceni, che la Tegami mette sulla pagina involontariamente, si direbbe sulla spinta dei medesimi meccanismi inconsci alla base dei *lapsus*, proprio in quegli anni individuati e descritti da

Freud»⁹, al punto tale che le vengono “di fonte” espressioni spassosissime come quelle che, per fare un esempio, hanno a che vedere col verbo “prendere” («sette lettere che ci ho mandato domandando un posto qualunque in poltrona o in sedia. Perché sedere qua o sedere là per me era la stessa cosa e l’avrei preso anche se me lo dava in piedi»), oppure quando si esprime in poesia per la *Rubrica delle Signore*¹⁰:

Scherzo

Quante volte Me ne vengo /Piano piano /Al tuo villino, /Pregustando
/Nel cammino /Tutto quello /Che farò! /

Quante volte /Mi trattengo /Nel tirare /Il campanello /Per pensare /A
tutto quello /Che fra poco /Ti dirò!... /

Penso al modo /In cui mi spogli /Del mantello /Con dolcezza: /Al
sorriso, /Alla carezza /Che ti faccio /Dopo ciò! /

Penso al modo /in cui mi togli /la veletta /per baciarmi /Rigiurando-
mi /D’amarmi /Se, scherzando /Dico: no!

Talmente grande fu il successo dell’operazione, che nel 1903 usciva anonimo il libro *Maria Tegami intima*, con la raccolta delle lettere e poesie edite sul *Travaso*. Ma è nel 1906 che si accese la “scintilla”, con la pubblicazione su un giornale romano¹¹ della lettera di tale Maria Vedrani: nella rubrica *L’informatore giudiziario* il giornale si scagliava contro il *Travaso* reclamando il fatto che la suddetta scrivente, con la sua pronta querela, avrebbe messo in mostra «un dolore profondo che da sei anni la umilia, la turba e la costringe a pellegrinare nascostamente per il mondo onde sottrarsi

⁹ Luigi MATT, *Un esempio di italiano regionale riflesso: Maria Tegami intima di Trilussa*, in «Studi linguistici Italiani», Roma, 2015, p. 220.

¹⁰ In «Travaso delle idee della domenica», 23 settembre 1906.

¹¹ «L’informatore di Roma. Giornale commerciale settimanale», 26 agosto 1906.

al ridicolo ed al disprezzo a cui è esposta colla diffamatoria rubrica». Ma vediamo di cosa si tratta, con questa lettera che finora forse non è stata mai conosciuta, come si intuisce da alcuni testi da me consultati¹²:

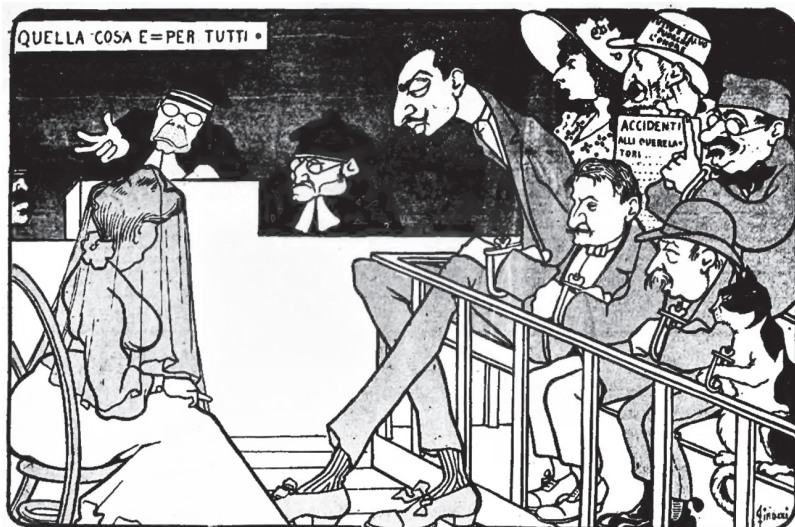
Egregio Sig. Direttore,

[...] Io ho sporto querela contro quel giornale e precisamente contro il direttore Montani e il redattore Trilussa, perché furono proprio essi a propalare la voce, che io fossi l'autrice delle lettere a firma "Maria Tegami", non solo, ma la protagonista altresì delle avventure narrate nelle lettere stesse; propalazione accreditata maggiormente, ad arte, dai medesimi con lo avere in alcune delle lettere incriminate fatto allusioni e precisato circostanze, che realmente riguardavano la mia persona. Se la mia querela formerà oggetto di derisione, lo dirà l'autorità giudiziaria, alla quale mi sono rivolta dopo esauriti tutti gli altri mezzi da me tentati per ottenere la cessazione della persecuzione a cui, per opera dei querelati, sono stata fatta segno. Sarò difesa dall'avv. Virgilio Falessi e da altri. Grata della pubblicazione cortese ho l'onore di riverirla. Maria Vedrani.

Nella lettera Trilussa viene definito "redattore", e non vi è alcun dubbio che egli sia stato il creatore della Tegami¹³. Nessun dubbio

¹² Non è riportata nel volume *Trilussa. Le prose...*, a cura di A.-C. FAITROP PORTA, cit., e non ne ho trovato traccia negli studi successivi, tra i quali L. MATT, *Un esempio di italiano regionale...*, cit., che per l'attribuzione a Trilussa rimanda alle riflessioni della Faitrop-Porta.

¹³ Il dubbio è accennato negli studi di Faitrop-Porta e Matt. Si veda invece Gustavo BRIGANTE COLONNA, *Quand'ero al "Travaso"*, in «Strenna dei Romanisti», 3 (1942), p. 112: «Maria Tegami, invenzione e fatica particolare di Trilussa»; e invece: «il fittizio e comico processo di una certa "Maria Vetrani" contro Maria Tegami», parole di A.-C. FAITROP PORTA in *Trilussa. Le prose...*, cit., p. 15, che per errore la chiamava "Vetrani" invece che "Vedrani", forse proprio perché non conosceva la lettera de «L'informatore di Roma».



2. Ugo Finozzi (1874-1932), caricatura di Trilussa e dei redattori alla sbarra, in «Travaso delle idee della domenica», 12 agosto 1906.

sfiara persino l'identità dell'avvocato, realmente esistito e attivo a Roma in quegli anni. Si è anche ventilata l'ipotesi che essa fosse un falso creato ad arte dai redattori del *Travaso*, che peraltro nel numero del 12 agosto inscenarono una divertentissima commedia intitolata *Il "Travaso" alla sbarra*, con dovizia di particolari (questi sì, fittizi) sulla fuga e la scomparsa di Trilussa per sottrarsi al processo e una splendida caricatura che raffigura il poeta e i redattori del giornale barbaramente incatenati dietro le sbarre (Fig. 2). Conoscendo la versatilità del poeta e la sua capacità di mettersi in scena, non mi stupirei se la lettera della Vedrani fosse stata davvero architettata per creare uno "scoop" giornalistico dai risvolti comici e adattabili allo spirito del *Travaso*.

La Stampa a partire dal 1901 dà notizia delle letture di poesie di Trilussa nei maggiori teatri di Torino. Moltissimi furono i suoi

viaggi al Nord, anche insieme ad alcuni amici poeti come Alfredo Testoni e Berto Barbarani, e le sue poesie pubblicate nel giornale; frequentatore di teatri, di occasioni mondane ed esposizioni, la sua opera viene pubblicizzata insieme a notizie interessanti su alcune sue commedie forse mai scritte: «Ci telefonano da Roma: il noto poeta romanesco Trilussa ha terminato la sua commedia: *Sciopera generale*, che sarà rappresentata prossimamente al teatro Argentina».

Come testimoniato da alcune lettere di Giacinta Pezzana, Trilussa aveva aderito al suo sogno di formare una Compagnia romanesca, ma questa ebbe vita breve. Lui, probabilmente, aveva davvero l'intenzione di scrivere le commedie citate nel giornale, ma poi il progetto della Compagnia naufragò per vari motivi, anche economici, nel 1909, e delle commedie non è rimasta traccia. Più tardi, sempre a Torino, scriverà tre poesie come accompagnamento agli splendidi disegni dell'illustratore Enzo Morelli realizzati per lo stabilimento di prodotti dolciari UNICA, dell'avvocato e imprenditore piemontese Riccardo Gualino. Pubblicate sulle pagine della Stampa e del Secolo XX nel 1925, fanno parte dell'attività di Trilussa volta al guadagno, insieme alle tante altre pubblicità di cui fu autore.

Per quanto riguarda il *Messaggero*, Trilussa ha pubblicato le sue poesie in questo giornale a partire dal 1892 fino al 1922, anno in cui ha lasciato la "palma" ad Augusto Jandolo, un altro importante poeta romano. Perché proprio quell'anno? Trilussa risponderebbe a questa domanda con la nota risposta rivolta a chi gli chiedeva se era stato fascista: «Non dico che sono stato un antifascista: io non sono stato fascista».

L'attività presso il *Messaggero* è stata discontinua ma costante: «Sono i primi magri guadagni, dalle dieci alle trenta lire, secondo la lunghezza della poesia», scrive Mario dell'Arco. Il quotidiano ospitava in quarta pagina alcune rubriche, le "ricorrenze storiche",

le “novità dell’industria”, le “corbellerie”, le “sciarade”, riunite sotto il titolo di “Valigia”; dal 1893 appaiono “i versi”. La rubrica, che si rivolgeva a un pubblico maschile e femminile, proponeva poesie in italiano, ma in capo a qualche mese anche versi in romanesco. Con una particolarità che è rimasta costante per lunghi anni: le poesie in italiano hanno un unico argomento, l’amore, declinato nel più decadente dei modi possibili. Le poesie in romanesco, al contrario, toccano i temi della cronaca, fanno ricorso all’ironia e all’attualità. Troviamo, accanto a Edmondo De Amicis, Giuseppe Giusti, Ada Negri, i nomi di Martellotti, Pascarella e Trilussa, che per qualche anno dovrà accontentarsi della rubrica in quarta pagina. Trilussa pubblica versi che poi confluiscono nelle prime raccolte pubblicate con l’editore Voghera.

A partire dal 1906, inizia il suo lungo percorso: «Ci ha promesso una collaborazione assidua, ambita da noi, riservata a noi soli in Roma e graditissima, certamente, ai nostri lettori e alle nostre lettrici. Ogni settimana il poeta satirico e garbato ci farà gustare le primizie delle sue prossime collane di versi»¹⁴. Un vero e proprio contratto, seguito da un salto di qualità, visibile con la nuova veste grafica: le sue poesie vengono inserite nella classica cornice che conserverà per molti anni, con l’avvertenza: «Proprietà letteraria – Riproduzione vietata». Da questo momento spiccano in seconda pagina in corpo maggiore e sono attese dai lettori con impazienza: in molti casi venivano ritagliate e conservate religiosamente, come testimoniato dai giornali offerti al pubblico dall’Emeroteca della Biblioteca Nazionale.

Fra il 1910 e i primi mesi del 1914 pubblica alcuni sonetti perfettamente aderenti alla realtà socio-politica di quegli anni. Uno emblematico è quello dedicato al caso della contessa Maria Tiepolo, del quale i giornali parlarono per molti mesi, con la cronaca

¹⁴ Come scrisse Italo Carlo Falbo, futuro direttore del «Messaggero».

delle sedute del processo nel maggio 1914. L'imputata, una nobildonna sposata e con due figli, accusata di avere ucciso il giovane attendente del marito, fu assolta il 2 giugno con molti dubbi suscitati presso l'opinione pubblica, incerta sui fatti: fu mossa dalla gelosia perché ne era divenuta l'amante, oppure tentò di resistere a una violenza? Nell'Italia borghese dell'epoca, la contessa "ufficialmente" sparò per autodifesa e per salvaguardare l'onore: «È il trionfo della borghesia», così si sarebbe espresso proprio Leonardo Sciascia molti anni dopo in un suo libro dedicato al caso¹⁵.

Tre giorni dopo l'assoluzione, Trilussa pubblicò *L'illegittima difesa* sul *Messaggero*¹⁶. La contessa tornò a casa a riabbracciare marito e figli, ma restò il dubbio sulla ricostruzione dei fatti narrati dai giornali, che si erano buttati anima e corpo sullo spinoso risvolto sentimentale della faccenda: «[...] Ch'ha fatto invece quella? L'ha ammazzato /gnentedemeno co' la rivoltella... /Eh! me pare un pochetto esagerato! /Defatti, la marchesa sai che dice? /- Se in vita mia facessi come quella /me ce vorebbe la mitrajatrice!».

Una interessante poesia di "denuncia" scritta nel 1913 è *Doppo l'elezioni*¹⁷, con la "commedia" delle votazioni per il primo suffragio universale (maschile) del Novecento, conclusa ai primi di novembre dopo scontri e colpi bassi. Poco prima, Il *Giornale d'Italia* il 16 ottobre aveva illustrato un articolo con la fotografia di diversi monumenti "deturpati" dai cartelloni multicolori dei candidati e raccontava così la situazione romana: «Non v'è monumento, non v'è edificio, non v'è un rudero che non sia stato preso d'assalto dall'esercito avventizio di attacchini, che non si spaventano di fronte a nessuna audacia». A quei colori, che oggi sono difficili da immaginare in una Roma fotografata in bianco e nero, si riferisce Trilussa nella sua splendida espressione «Roma s'era vestita

¹⁵ Leonardo SCIASCIA, *I2+I*, Milano, 1986.

¹⁶ «Il Messaggero», 5 giugno 1914.

¹⁷ «Il Messaggero», 6 novembre 1913.

d'Arlecchino»; sul finale, la certezza che il disordine provocato dai quintali di carta sparsi nella città lascerà presto il passo alla Nettezza Urbana. Ecco i primi versi, che in seguito furono tradotti persino in meneghino, con la trasposizione alla milanese della città di Roma: «I mur eren fodraa de manifest, /Milan l'era vestida de Arlecchin»¹⁸:

Nun c'era un muro senza un manifesto,
Roma s'era vestita d'Arlecchino;
ogni passo trovavi un attacchino
ch'appiccicava un candidato onesto,
cór programma politico a colori
pe' sbarbajà la vista a l'elettori [...].

La stampa italiana esaurì gli argomenti “di evasione” nel momento in cui avanzò lo spettro della guerra. Presente sul *Messaggero* fino a tutta la prima metà del 1914, con lo scoppio della Prima Guerra mondiale a luglio Trilussa si fa da parte. Compie una lunga tournée in Egitto, dalla quale torna deprivato dell'amore di Leda Gys, pseudonimo di Giselda Lombardi, l'amica da lui stesso “lanciata” in una scintillante carriera cinematografica. È soltanto il primo dei suoi viaggi all'estero: nel 1924 partirà col piroscalo alla volta dell'Argentina e del Brasile, atteso e osannato dalle folle (Fig. 3), incensato da decine di traduttori che nei mesi e anni successivi pubblicheranno le sue poesie tradotte in spagnolo e portoghese in libri colmi di stupore e di incanto nei confronti della sua opera, e mirabilmente illustrati da disegni deliziosi e variopinti¹⁹, tra i quali non mancano disegni di Trilussa stesso.

¹⁸ Zaira ARNOLDI DAELLI, *Trilussa meneghino*, Milano, 1926.

¹⁹ Delle moltissime traduzioni di Trilussa nel corso della sua vita mi sono occupata in C. MARCONI, «*Este pèlago trilussiano*». *Origini e diffusione delle traduzioni...*, cit., Roma, 2023.



3. Trilussa a Rio Cuanto (Argentina, 1924); in alto, probabilmente, alcuni dei suoi amici traduttori. Museo di Roma in Trastevere, foto Simartweb, ST 568_1.

Ricomincia a pubblicare le sue poesie sul *Messaggero* soltanto a partire dal 1915, con gli *Stornelli di guerra* e gli appelli per donare l'oro alla patria. Il 2 gennaio 1916 pubblica *L'eroe al caffè*, un impietoso ritratto di quanti millantano di aver partecipato alla guerra e la raccontano, come in questo caso, al caffè Aragno, ritrovo di intellettuali e artisti, un vero e proprio “termometro” romano degli animi bellicosi, che spesso e volentieri diveniva teatro di battibecchi e di promesse di sanguinosi duelli...

È stato ar fronte, sì, ma còr pensiero:
però te dà le spiegazzioni esatte
de le battaje che nun ha mai fatte,
come ce fusse stato per davvero.

Avressi da vedé come combatte
ne le trincee d'Aragno! Che gueriero!
Tre sere fa, pe' prene er Montenero,
ha rovesciato er cuccomo del latte!

cór su' sistema de combattimento
trova ch'è tutto facile: va a Pola,
entra a Trieste e te bombarda Trento.

Spiana li monti, sfonna, spara, ammazza...
– Per me, – barbotta – c'è una strada sola... —
E intigne li biscotti ne la tazza.

Molti articoli in diversi giornali ci informano delle tante letture di Trilussa per i ciechi di guerra nei teatri di Roma: nella sala del Valle, «declamò – fra applausi scroscianti – tutta una serie di sue poesie vecchie e nuove. Le richieste di bis minacciavano di non finire²⁰». Una sua lunga poesia su un cieco che non vede come è cambiato un tratto di strada di Roma²¹ ci ricorda che il tema della cecità ricorre molto spesso nella poesia romanesca. I poeti del *Rugantino* ne facevano un uso frequente, quando era riferita ai reduci che tornavano privati dell'uso della vista in seguito allo scoppio delle granate. Si fece musica nel caso eclatante della canzone *Pupo biondo* di Mario Fagiolo (poi Dell'Arco) e Fortunato Lay del 1929, dove un soldato accecato torna a casa per riabbracciare la moglie e il figlioletto ignari della sua triste sorte.

I brevi versi di Trilussa in occasione dell'arrivo a Roma della salma del Milite Ignoto il 4 novembre 1921, sono posti al centro della pagina del *Messaggero* dedicata all'evento: partita da Aquileia, dopo avere attraversato la Penisola fu sistemata sull'Altare

²⁰ «Il Messaggero», 6 marzo 1917.

²¹ *Er ceco*, in *Ommi e bestie*, Roma, 1912.

della Patria. Il giornale del 5 novembre titola a lettere cubitali «L'Eroe, senza nome, del pensiero e dell'azione della stirpe, è salito alla immortalità». Ampio spazio viene dato a Maria Bergamas, madre prescelta fra le migliaia di donne sventurate che persero i propri figli, mariti e padri sul campo.

Al posto d'onore, i versi di Trilussa si fanno cronaca, e uniscono un Paese intero:

Da quella Bara che riunisce er pianto
de tante madri, un fijo chiama: – Mamma!
E ogni madre risponne: – Fijo santo!

De tanti cori s'è formato un core:
ardeno tutti ne la stessa fiamma
strazziati dar medesimo dolore.

Dopo la Guerra, alle prese col fascismo emergente, poche altre volte si farà tentare dal *Messaggero* con qualche sporadica apparizione in poesia. Ma alle sue raccolte, pubblicate da Mondadori in seguito alla morte dell'editore Voghera nel 1920, consegnerà il suo discorso poetico (civico e “politico”), frutto dell'osservazione costante di uomini e animali, intermediari del suo inesauribile spirito artistico.



La Camilluccia: una cantante del Seicento e la sua vigna. Contributo alla storia della musica e alla toponomastica romana*

ARNALDO MORELLI

Migliaia di persone percorrono ogni giorno via della Camilluccia, strada che collega la via Trionfale con la via Cassia, seguendo un tracciato esistente da secoli. I pochi che si saranno interrogati sull'origine del nome avranno appagato la loro curiosità con la breve voce che le dedica lo *Stradario romano* di Blasi: «Diverticolo della V. Trionfale sulla V. Cassia riaperto da Camillo Borghese, donde il nome della via»¹. Nel corso del tempo, sulla scorta del Blasi, ci si è adagiati sull'idea di identificare con il principe Camillo Borghese, marito di Paolina Bonaparte, il personaggio da cui via della Camilluccia prenderebbe nome, a motivo dei miglioramenti che vi avrebbe apportato per accedere più comodamente alla sua tenuta dell'Acqua Traversa². Tuttavia, questa spiegazione è presto contraddetta da un documento citato da Pietro Romano in un saggio toponomastico del 1939: lo studioso, pur parlando anch'egli di «un

* L'articolo si basa su documenti emersi nel corso delle ricerche svolte dall'autore nell'ambito del progetto «Virtuose di musica nel Seicento: formazione, carriere, reti di relazione, repertorio – VidiMus», finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca (PRIN 2020).

¹ Benedetto BLASI, *Stradario romano. Dizionario storico etimologico-topografico*, Roma 1933, p. 55.

² Sulla tenuta dell'Acqua Traversa, cfr. Antonio NIBBY, *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta de' dintorni di Roma*, Roma 1837, pp. 10-14.

viottolo [...] trasformato in ‘carrareccia’ da Camillo Borghese e che da lui forse prese il nome»³, riporta in nota un bando emanato dalla Camera Apostolica nel 1742, in cui si legge un chiaro riferimento toponomastico al «vicolo della Camilluccia»⁴. Anche se Romano non lo precisa, il documento sembrerebbe, dunque, implicare che il Camillo Borghese in questione non fosse il marito di Paolina Bonaparte, ma l’omonimo principe suo antenato, vissuto fra 1693 e 1763⁵.

Infine, Francesco Ferraironi, forse sospettando l’antichità del tracciato, propose di associarne la denominazione al primo Camillo della famiglia Borghese, vale a dire il futuro Paolo V, a cui addebitò la riapertura di «questa traversa di strada che unisce la via Trionfale con la Cassia»⁶.

Un più attento studio della topografia antica, confortato dalla scoperta di inediti documenti, ci ha svelato tutta un’altra storia dietro all’origine del toponimo, che nulla ha a che vedere con i

³ Pietro ROMANO, *Strade e piazze di Roma*, Roma 1939, vol. I, p. 69. Ringrazio Fernando Bilancia per la segnalazione di questo repertorio.

⁴ P. ROMANO, *Strade e piazze di Roma ...cit.*, p. 69, nota 1. Il documento è in Biblioteca Casanatense, *Editti e Bandi*, vol. 43, n. 259, 31 ott. 1742; si tratta dell’annuncio pubblico («Notificazione») della messa in vendita, da parte dei padri mercedari del convento di Sant’Adriano, di «una vigna di pezze dodici in circa gravata d’annuo canone di scudi 22 a favore delli signori Filippo e fratelli Sicurani come affittuarij della Tenuta della Farnesina spettante alla Rev. Camera Apostolica, ove è situata detta vigna nel vicolo della Camilluccia».

⁵ Figlio di Marcantonio Borghese e Livia Spinola, Camillo (II) Borghese fu principe di Sulmona; nel 1723 sposò Agnese Colonna, figlia di Filippo duca di Paliano. Cfr. Gino BORGHEZIO, *I Borghese*, Roma 1954, pp. 47-48. È ricordato per i notevoli interventi che condusse sulla villa Taverna a Frascati. Cfr. Maria Barbara GUERRIERI BORSOI, *Villa Taverna Borghese Parisi*, in *Lo ‘Stato tuscolano’ degli Attems e dei Borghese a Frascati. Studi sulle ville Angelina, Mondragone, Taverna-Parisi, Torlonia*, a cura di Maria Barbara GUERRIERI BORSOI, Roma 2012, pp. 144-183; 160-161.

⁶ Francesco FERRAIRONI, *Iscrizioni ornamentali su edifici e monumenti di Roma con appendice sulle iscrizioni scomparse*, Roma 1937, p. 71.

principi Borghese. Fin dal Seicento, infatti, negli stati delle anime del territorio *extra moenia* della parrocchia di Santa Maria del Popolo, nella località dell'Acqua Traversa, compare una vigna «detta La Camilluccia», che, come vedremo, avrebbe poi dato nome a un «vicolo», ovvero una strada di campagna antenata dell'odierna omonima via. Questa vigna è menzionata anche in un'accurata descrizione dei «termini e confini» della parrocchia di San Lazzaro fuori Porta Angelica, compilata dal curato Muzio Carbone verso il 1680, come punto di confine del suo territorio⁷:

Nell'uscire da Porta Castello per il stradone dritto che conduce in prati granni [sic] tutta la mano manca sino la strada sotto Madama. Più giù per la strada detta Madama tiranno su per la tenuta d'herba per lo loco detto la vigna della *quondam* Gamelluccia [sic] per uscire alla Farnesia inclusoci la vigna et casa de Giuseppe Orengha verso mano manca.

La vigna della Camilluccia era, dunque, ubicata alla Croce di Monte Mario, sopra villa Madama, lungo un antico tracciato che dalla via Trionfale, snodandosi tra i monti della Farnesina e il Fosso dei Frati, andava a raccordarsi con la Cassia, e che corrispondeva a grandi linee all'attuale via, a cui – come dimostremo – l'antica vigna ha dato il nome⁸.

⁷ ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI ROMA (d'ora in poi ASDR), *S. Lazzaro fuori Porta Angelica, Stati delle anime* 1. Il documento, una carta sciolta inserita alla fine del registro degli stati d'anime 1658-1674, è stato pubblicato, con la datazione 1683, da Maria Rosaria COPPOLA – Francesco M. MARCHESINI – Maria Pia ROSATI GRIPPA, *La chiesa di San Lazzaro presso la via Trionfale a Roma*, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, 97, n°2 (1985), pp. 555-603: 565-567. https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1985_num_97_2_2823 Se ne ripropone qui un passo trascritto dallo scrivente dall'originale.

⁸ Luciana FRAPISELLI – Marc DYKMANS, *La via Francigena nel medioevo da Monte Mario a San Pietro. Dal Monte Mario alla scalinata di San Pietro*

Chi era la Camilluccia che diede il nome alla vigna? Sicuramente una persona realmente esistita, dato che nella sua descrizione il parroco di San Lazzaro la qualificò come «quondam», ovvero defunta. Come mostrerà la documentazione qui presentata, si tratta di Camilla Agazzari, più nota ai suoi tempi con il soprannome di Camilluccia, celebre virtuosa di canto menzionata da Pietro Della Valle nel suo *Discorso* sulla musica (1640) e immortalata in due bellissimi disegni di Ottavio Leoni recentemente fatti conoscere da Yuri Primarosa (Fig.1-2), che, sulla base della bibliografia disponibile, ha pure ricostruito un breve profilo biografico della cantante⁹. Il nobile musicofilo romano, passando in rassegna le migliori cantanti attive a Roma ai suoi tempi, ricordava con particolare enfasi «la Camilluccia, che con tante sue sorelle e figliuole faceva parere la sua casa un Monte Parnasso con tutte le Muse»¹⁰. Camilla, figlia naturale di Livia Agazzari, gentildonna di nobile famiglia senese, era nata presumibilmente intorno al 1580, a Roma¹¹, città in cui vis-

a Roma, Roma 2003; Cinzia PALOMBI, *Le dinamiche insediative del territorio compreso tra la via Flaminia e la via Trionfale, dal Tevere al V miglio, nella tarda antichità e nell'altomedioevo*, tesi di dottorato, Università di Roma La Sapienza, a.a. 2010-2011, pp. 410-411.

⁹ Yuri PRIMAROSA, *I volti della musica. Cantatrici, musicisti e buffoni alla corte di Roma nei ritratti di Ottavio Leoni*, in «Storia dell'arte», 141 (2015), pp. 63-85: 70-75.

¹⁰ Pietro DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. Al sig. Lelio Guidiccioni. Discorso*, ed. mod. in: Angelo SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino 1903, pp. 148-179: 165.

¹¹ Il nome di Camilla Agazzari compare in una serie di numerosi atti concernenti transazioni finanziarie (società d'ufficio) in un protocollo notarile del 1604. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Not. A.C.*, uff. 1, notaio Octavianus Bettus, Istrumenti, vol. 977, cc. 2, 72, 236, 247, 516, 958, 993. Ciò dimostra che all'epoca doveva aver raggiunto la maggiore età. Non risultano legami di parentela con il compositore senese Agostino Agazzari (1578-1640), il cui ramo familiare fu ammesso nella nobiltà citta-



1. Ottavio LEONI, *La cantatrice Camilla Agazzari con fiori tra i capelli*, 1621. Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung (inv. 1329).

se stabilmente e sarebbe morta nel 1633. In un'epoca in cui i teatri pubblici d'opera non erano ancora nati, l'attività di una virtuosa di canto, come Camilluccia, si svolgeva quasi sempre all'ombra di una corte. Alcuni indizi suggeriscono l'esistenza di rapporti della madre Livia con i Peretti¹², successivamente ampliatisi agli Orsini,

dina soltanto nel 1600. Cfr. Colleen REARDON, *Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral, 1597-1641*, Oxford 1993, p. 10.

¹² Livia Agazzari nominò esecutore testamentario il cardinale Alessandro Damasceni Peretti Montalto. ASR, *Trenta Not. Cap.*, uff. 4, notaio Giovanni Agostino Tulli, Testamenti, vol. 754 bis, c. 49v, 9 gennaio 1621. Inol-

probabilmente in seguito al matrimonio di Flavia Peretti con Virginio Orsini. In una lettera a quest'ultimo, personaggio noto anche per i forti interessi musicali¹³, la famosa cantante e compositrice Francesca Caccini, rientrata a Firenze dopo un soggiorno a Roma, gli inviava «due madrigali», pregandolo «di baciar le mani alla signora Camilla con tutte quell'altre signore»¹⁴. Che la Camilla e le altre «signore» fossero delle cantanti lo si deduce da una precedente lettera della stessa Caccini al principe Orsini, in cui gli annunciava il prossimo invio di «quei due madrigali che le promessi per quelle signore»¹⁵. La fama di Camilluccia non restò confinata a Roma: nel 1608, infatti, venne invitata alla corte di Firenze per cantare nel corso dei sontuosi spettacoli per il matrimonio fra Cosimo II de' Medici e Maria Maddalena d'Austria, ma declinò l'invito non volendo lasciare la madre malata¹⁶, nonostante l'offerta di un «honorato trattamento» e l'insistenza di Virginio Orsini¹⁷. Trince-

tre, una Livia, forse l'Agazzari stessa, è menzionata nel primo testamento di Camilla Peretti, sorella di Sisto V, redatto il 22 aprile 1589, fra le *honestae matronae* al suo servizio. ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO, *Archivio Cardelli, Appendice*, vol. 98, c. 26v. Forse non è casuale che la figlia primogenita di Livia Agazzari portasse il nome di Camilla.

¹³ Sul patronage musicale di Virginio Orsini cfr. Valerio MORUCCI, *Baronial patronage of music in early modern Rome*, London-New York 2018, pp. 55-97.

¹⁴ Francesca Caccini, lettera a Virginio Orsini, Firenze, 11 maggio 1613, cit. in Suzanne CUSICK, *Francesca Caccini at the Medici Court*, Chicago 2009, p. 308. Cusick identifica la donna con Camilla Orsini, figlia di Virginio e Flavia Peretti, che, tuttavia, in quel momento viveva a Firenze e non a Roma.

¹⁵ Francesca Caccini, lettera a Virginio Orsini, Firenze, 4 maggio 1613, cit. in S. CUSICK, *Francesca Caccini ... cit.*, pp. 307-308.

¹⁶ Camilla Agazzari, lettera a un non identificato funzionario della corte di Mantova, Roma, 8 aprile 1609, cit. in Susan PARISI, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587-1627: an archival Study*. Ph. D. diss., University of Illinois, 1989, p. 180.

¹⁷ Giovanni Magni, lettera a Vincenzo Gonzaga, Roma, 25 aprile 1609,



2. Ottavio Leoni, *La cantatrice Camilla Agazzari con collana a doppio giro di corallo*, 1622. Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria (inv. 746).

randosi dietro lo stesso motivo, l'anno successivo riuscì a declinare l'invito rivolta dal duca Vincenzo Gonzaga, che aveva tentato di ingaggiarla alla corte di Mantova, insieme con «le figlie sue che cantano»¹⁸. Fatta sondare la donna da un intermediario di fiducia, il duca venne, però, a sapere che Camilluccia, reputata «di natura avi-

cit. in S. PARISI, *Ducal patronage of music...* cit., p. 180.

¹⁸ *Ibid.*

da», con la fama di «un'arpia che non si satia», era restia a lasciare Roma, dove godeva della «commodità d'una grossa entrata», che ricavava dalle rendite di ingenti capitali¹⁹. Vincenzo Gonzaga, poco convinto dei motivi del rifiuto, dopo opportune indagini, poté appurare che Camilluccia disponeva effettivamente di un capitale di circa 70.000 scudi²⁰. Il carteggio mantovano parla di un invito rivolto alla cantante e alle «figlie sue che cantano», confermando la citata testimonianza di Della Valle che ricordava le «tante sue sorelle e figliuole» insieme alle quali Camilluccia aveva fatto della sua casa un «Monte Parnasso con tutte le Muse». Le fonti ci danno notizia di due sorelle, stimate anch'esse come virtuose: la prima, Clelia (Cleria), canta nell'*Amor pudico*, rappresentazione in musica eseguita al palazzo della Cancelleria nel gennaio 1614 per le nozze di Michele Peretti e Anna Maria Cesi²¹; quattro anni dopo il suo nome compare in una rosa di cantanti romani da ingaggiare per una festa alla corte farnesiana di Parma, anche se poi, per motivi che ignoriamo, non fu giudicata adatta alla circostanza²². La seconda, Maddalena «musica celeberrima», venne celebrata in una poesia di Antonio Bruni²³. Abbiamo poi notizia di altre tre sorelle: Flavia

¹⁹ *Ivi.*, pp. 180-181.

²⁰ Giuseppe Facconi, lettera a Vincenzo Gonzaga, Roma, 9 maggio 1609, cit. S. PARISI, *Ducal patronage of music...* cit., p. 181; Y. PRIMAROSA, *I volti della musica* cit., p. 76.

²¹ *Amor pudico. Festini e balli danzati in Roma nelle nozze degl'illus.mi & ecc.mi d. Michele Peretti principe di Venafro, e sig. principessa d. Anna Maria Cesis, nel palazzo della Cancelleria l'anno 1614*, Viterbo, Girolamo Discepoli, 1614, p. 67. Su questa singolare rappresentazione per musica cfr. John Walter HILL, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, Oxford 1997, pp. 279-297.

²² Girolamo Fioretti, lettera a Enzo Bentivoglio, Roma, 24 maggio 1618, cit. in Y. PRIMAROSA, *I volti della musica* cit., p. 78.

²³ Antonio BRUNI, *Le tre Gratie. Rime*, Roma 1630, p. 552, sonetto «Al sig. Fabio Leonida» *Per la signora Maddalena Agazzari musica celeberrima*.

e Annalena, menzionate in un atto del 1609²⁴, ma probabilmente morte prima della madre, che non le menziona nel testamento redatto nel 1621²⁵, e infine Vittoria Agazzari Ximenes, forse anche lei musicista: ne è indizio il fatto che almeno due dei suoi figli, Costanza e Paolo, nati dall'unione con Agostino de Ponte, furono valenti musicisti. La primogenita Costanza, nata nel 1601, distintasi come cantante e arpista, dal 1620 fu al servizio del principe Marcantonio Borghese, come dama della principessa consorte Camilla Orsini²⁶; sette anni dopo, sposò il celebre musicista Luigi Rossi, anch'egli al servizio dei Borghese²⁷. L'ultimogenito, Paolo, nato nel 1617, lasciò Roma verso il 1634, per approdare a Vienna, dove fu arpista della corte imperiale dal 1637 al 1645, per poi ritornarvi, dopo un soggiorno in Polonia, dal 1652 al 1664²⁸.

Quanto alle figlie di Camilluccia, in un'altra lettera diretta alla corte mantovana del 1609 più precisamente si parla «tre figliole

²⁴ ASR, *Notai A.C.*, not. Domenico Amadei, uff. 5, vol. 91, c. 226v, 23 settembre 1609, atto di divisione dei beni fra Livia Agazzari e sua figlia Camilla.

²⁵ ASR, *Trenta Not. Cap.*, uff. 4, notaio Giovanni Agostino Tulli, Testamenti, vol. 754 bis, c. 43r-50v.

²⁶ Jean LIONNET, *The Borghese Family and Music during the First Half of the Seventeenth Century*, in «Music & Letters», 74 (1993), pp. 519-529: 526.

²⁷ Alberto CAMETTI, *Alcuni documenti inediti sulla vita Luigi Rossi compositore di musica (1597-1653)*, in «Sammelbänder der Internationalen Musikgesellschaft», 14 (1912), pp. 1-26: 4; Alberto GHISLANZONI, *Luigi Rossi. Biografia e analisi delle opere*, Milano 1954, pp. 25-26.

²⁸ A. GHISLANZONI, *Luigi Rossi...* cit., p. 30; Ludwig von KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Vienna 1869, p. 61. Vittoria Agazzari Ximenes de Ponte menziona il figlio Paolo, allora residente in Polonia, nel testamento redatto il 21 settembre 1649 e aperto il successivo 26. ASR, *Not. A.C.*, Uff. 9, not. Antonius Raynaldus, Testamenti e donazioni, vol. 63 (1636-1650). c. 843r-v.

cantatrici»²⁹. Tuttavia, dal suo testamento abbiamo notizia di una sola figlia naturale, Virginia³⁰, anch'ella celebrata in due sonetti di Francesco Balducci come «musica illustre» e «donna per musica e leggiadria singolare»³¹, ma forse ancora troppo giovane al tempo dell'invito a Mantova³². Benché non possiamo escludere che Camilla avesse avuto anche altre figlie, che potevano esser morte prima di lei, dobbiamo ricordare che, all'epoca, con il termine «figlie» (o «figliole») potevano intendersi anche delle figliocce allevate in casa. Del resto, un'altra missiva alla corte mantovana precisava che l'invito era rivolto a Camilluccia «con tutte quelle sue giovinette», e non figlie. Talvolta, queste «giovinette» allevate in casa finivano per assumere il cognome della famiglia adottante: è il caso di Elena, una giovane nativa di Viano (oggi Veiano nel Viterbese), che visse in casa di Livia e Camilla Agazzari. Di lei, ancora tredicenne, si ricordò Livia nel testamento, redatto nel 1621, lasciandole una dote di ben 5000 scudi, superiore a quella lasciata alla figlia Clelia³³, che la giovane impiegò nel matrimonio contratto sei anni dopo con il musicista romano Bartolomeo Giovenardi³⁴. Anche Elena Agazzari

²⁹ Giuseppe Facconi, lettera a Vincenzo Gonzaga, Roma, 9 maggio 1609, cit. in S. PARISI, *Ducal patronage of music...* cit., p. 18; e Y. PRIMAROSA, *I volti della musica* cit., p. 76. La lettera riferisce di una perquisizione in casa della cantante per motivi non chiaramente specificati.

³⁰ Nel testamento, Camilla, essendo nubile, dichiara erede «Virginia Agazzaria mia figliola, legittimata da' signori Campeggi [...] nata dal mio proprio corpo». ASR, *Notai A.C.*, uff. 9, not. Martius Nucula, vol. 4545, c. 883r-v; testamento aperto il 22 dicembre 1633.

³¹ F. BALDUCCI, *Le rime*, cit., pp. 30, 71.

³² Dagli atti di morte e sepoltura, più avanti citati a nota 44, nel 1657 Virginia risulta avere 50 o 51 anni circa. Se il dato fosse attendibile, sarebbe nata nel 1606-1607.

³³ ASR, *Trenta Not. Cap.*, uff. 4, notaio Giovanni Agostino Tulli, testamenti, vol. 754 bis, cc. 43r-50v.

³⁴ ASDR, *S. Lorenzo in Lucina, Matrimoni IV*, c. 161v, 9 settembre 1627. Nel 1632 Giovenardi lasciò definitivamente Roma per trasferirsi in

fu «musica insigne», come testimoniato da un sonetto di Balducci³⁵, e quasi certamente anche suonatrice d'arpa, dal momento che la zia Clelia gliene aveva data in uso una di sua proprietà³⁶.

Camilla Agazzari morì a Roma il 22 dicembre 1633, nella sua casa a Macel de Corvi; venne sepolta il giorno seguente a San Marcello³⁷, dove la madre aveva da tempo ottenuto dai padri serviti il diritto a una sepoltura per sé e per tutti i suoi discendenti³⁸. L'agiatezza economica di Camilluccia, testimoniata nel testamento e nell'inventario dei beni, ci ha permesso di rintracciare numerosi atti notarili, tutti riguardanti delle transazioni finanziarie relative alla

Spagna. Dapprima fu a Barcellona, al servizio del cardinale infante Ferdinando; poi, l'anno successivo, si stabilì a Madrid, divenendo arpista della Real Capilla. Morì nella capitale spagnola nel 1668. Cfr. María SANHUESA FONSECA, *El doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668): teórico musical entre Italia y España*, Madrid 2009, pp. 1-25.

³⁵ F. BALDUCCI, *Le rime*, cit., p. 89.

³⁶ Nell'inventario dei beni della defunta Clelia Agazzari, redatto il 20 febbraio 1627, è elencata «un'arpa grande di legno indorata [...] che detta sig.ra Cleria la prestò alla sig.ra Elena sua nepote, come anco al presente dice che detta sig.ra Elena tiene». ASR, *Trenta Not. Cap.*, uff. 4, notaio Giovanni Agostino Tulli, strumenti, vol. 118, c. 295v. Clelia Agazzari definisce «nepote» Elena, probabilmente perché figlioccia della sorella Maddalena, con cui conviveva dopo la morte di Livia. *Ibid.*, c. 251r.

³⁷ ASDR, *S. Marcello*, Morti I, c. 16v: «Adi 23 dicembre 1633 morì la s.ra Camilla Agazzari, Fu levato il suo cadavero dalla parrocchia di San Marco e portato nella nostra chiesa. Fu sepolto nella sepoltura della sua famiglia». Camilla era morta il giorno precedente; la data si riferisce al giorno della traslazione a San Marcello.

³⁸ ASR, *Trenta Not. Cap.*, uff. 4, notaio Gio. Agostino Tulli, testamenti, vol. 754 bis, cc. 45r, testamento di Livia Agazzari, aperto l'11 gennaio 1621. Giulio Cesare Agazzari, fratello di Camilluccia, dispose nel testamento di essere inumato a San Marcello, dov'era «la sepoltura della casa Agazzari, [...] per essere detta sepoltura in detta casa come apparisce per iscrizione sopra la lapide». ASR, *Trenta Not. Cap.*, uff. 35, notaio Francesco Torres, strumenti, vol. 17, c. 566r, 15 agosto 1636.

gestione del suo cospicuo patrimonio. Grazie ai documenti raccolti, possiamo dimostrare che la vigna sul Monte Mario, menzionata nella descrizione dei confini parrocchiali di San Lazzaro, le fosse appartenuta. Nell'atto di divisione dei beni fra Camilla Agazzari e sua madre Livia, stipulato il 23 settembre 1609, infatti, è descritta «una vigna di pezze n° 41 in circa posta fora di Ponte Molo [sic] nella tenuta dell'ill.mo r.mo sig. card.le Farnese detta Torre Vergata, quale parte ne comprorno da Menghino da Urbino et parte ne hanno scassata loro», elencata in una «nota delli effetti lassati per indiviso»³⁹. Alla morte di Camilla, la vigna ricompare fra i beni di sua proprietà lasciati per testamento alla figlia ed erede Virginia. Nell'entrata in possesso del bene si parla, infatti, di «unius vineae positae extra portam Flaminiam in loco ut dicitur la Croce di Monte Mario»⁴⁰. Nell'inventario dei beni di Camilla, fatto redigere dalla figlia al momento della successione, la proprietà viene descritta più estesamente come «una vigna di pezze quarantadue posta fuor della porta del Popolo, vicino alla Croce di Monte Mario in loco detto Acqua Traversa o Ponte Molle appresso li beni di Gio. Bernardo, Mario Mauro e di Sebastiano Rotatorio, et la tenuta delli ss.ri Farnesi, la via publica et altri»⁴¹. Il nome di Camilluccia restò associato alla vigna anche dopo la sua morte: proprio in quella zona, infatti, lo stato delle anime del territorio suburbano di Santa Maria del Popolo del 1647, riporta un possedimento indicato come la «Cammellutia» o «Camallutia»⁴². In modo più esplicito, negli anni successivi, si trova regolarmente censita la vigna «di Virginia

³⁹ ASR, *Notai A.C.*, uff. 5, notaio Domenico Amadei, vol. 91, c. 237r. Per inciso, 41 pezze equivalgono a circa 10,2 ettari.

⁴⁰ ASR, *Notai A.C.*, notaio Martius Nucula, uff. 9, istrumenti, vol. 4545, 22 dicembre 1633, c. 913r-v.

⁴¹ ASR, *Notai A.C.*, notaio Martius Nucula, uff. 9, istrumenti, vol. 4546, 12 gennaio 1634, c. 110r.

⁴² ASDR, *S. Maria del Popolo*, vol. 56 *Stati d'anime* (1630-1649), c. 67v (1647)

Agazzari detta la Camilluccia per la via dell'Acqua Traversa»⁴³. Nonostante diversi passaggi di proprietà avvenuti dopo la morte di Virginia, il 27 ottobre 1657⁴⁴, il nome della madre restò associato alla tenuta. Ancora nel 1672, gli stati delle anime di Santa Maria del Popolo menzionano un «casale detto la Camilluccia» di proprietà di Andrea Brada⁴⁵, che dall'anno seguente fino al 1675, cambiato il proprietario, è poi denominato «La Farnesina del Marchese Baldinotti alias la Camilluccia»⁴⁶. Come si è visto poc'anzi, infatti, la vigna faceva originariamente parte della «tenuta dell'Ill.mo e R.mo Sig. Card.le Farnese», anche se Livia e Camilla Agazzari l'avevano acquistata da un tale «Menghino da Urbino». Alla fine degli anni Settanta del Seicento⁴⁷, a seguito di una controversia fra parrocchie

⁴³ ASDR, *S. Maria del Popolo*, vol. 60 *Stati d'anime* (1650-1655), pp. 304 (1651), 259 (1654), 224 (1655); vol. 67 *Stati d'anime* (1656-1660), pp. 241 (1656), 249 (1657), 258 (1658), 243 (1659), 263 (1660).

⁴⁴ ASDR, *S. Lorenzo ai Monti, Morti VI*, c. 61r: «Die 27 octobris 1657 / D. Virginia Agazzaria vidua relicta q. Jo. Baptistae Mori romana annorum 51 circiter, degens in ascensu Marphorij [...] animam Deo reddidit, cuius corpus in ecclesia S. Martini ad Montes sepultum». La sepoltura è registrata in ASDR, *S. Martino ai Monti, Morti II*, c. 181r: «Die 28 octobris [1657] D.na Virginia Agazzari vidua q. ... aetatis suae 50 circiter ultimo loco moram trahens prope S. Laurentium ad Montes eiusdem parochiae sumptis omnibus sacramentis S.R.E. animam Deo redditi cuius corpus ad nostram ecclesiam delatum [et] sepultum fuit in sepultura consortij carmelitani». Vedova e senza figli, Virginia dispose nel suo testamento che con le rendite ricavabili dai beni ereditati dalla madre fossero finanziate annualmente delle doti per «zitelle povere nate in Roma». ASR, *Trenta Not. Cap.*, uff. 18, notaio Francesco Pacichelli, Testamenti, vol. 1068, c. 364r-v; testamento redatto il 12 settembre 1656, aperto il 28 ottobre 1657.

⁴⁵ ASDR, *S. Maria del Popolo*, vol. 77 *Stati d'anime extra Urbem* (1672-1693), Rione sesto, Acqua Traversa, anno 1672, c. 15v.

⁴⁶ ASDR, *S. Maria del Popolo*, vol. 77 *Stati d'anime extra Urbem* (1672-1693), Rione sesto, Acqua Traversa, anno 1673, c. 13v; 1674, c.n.n.; 1675, c.n.n.

⁴⁷ Negli stati delle anime del 1677 è menzionata per l'ultima volta la tenuta «del Marchese Baldinotti detta la Farnesina», preceduta dalla nota

confinanti, la tenuta passò a far parte del territorio di San Lazzaro fuori Porta Angelica; ritroviamo, infatti, la «vigna della quondam Gamelluccia [sic]» nella già citata descrizione dei «termini e confini» di questa parrocchia, indicata come punto di riferimento confinario. La vigna della cantante finì così per dare il nome alla località e alla strada campestre su cui prospettava, come si evince dal citato bando del 1742, un atto emanato da un'autorità pubblica, in cui per la prima volta si fa esplicita menzione di un «vicolo della Camilluccia»⁴⁸.

Nel loro complesso, i documenti qui presentati indicano con precisione che la vigna di Camilluccia «alla Croce di Monte Mario» confinava con la grande tenuta dei Farnese, detta anche di Tor Vergata (da non confondere con l'omonima situata a sud di Roma), ed era posta sul tracciato che dalla via Trionfale scendeva alla via Cassia, all'incirca coincidente con l'attuale via della Camilluccia. Di conseguenza, la strada deve la sua denominazione non a un ipotetico principe Camillo Borghese, come si era finora ritenuto, ma a Camilla Agazzari detta la Camilluccia, celebre cantante del primo dunque, talvolta Seicento romano.

La storia di Roma, per quanto scandagliata in lungo e in largo, e illustrata da una bibliografia sterminata, non cessa di svelarci sorprendenti novità, che talvolta arrivano a smentire certe informazioni, accettate senza che mai si sia dubitato della loro attendibilità. Anche la storia della musica, è in grado di offrire il suo contributo alla storia generale.

«Da qui li frati di S. Lazzaro sono andati a benedire sempre tutta la casa ch'è nostra». ASDR, *S. Maria del Popolo*, vol. 77 *Stati d'anime extra Urbem* (1672-1693), Rione sesto, Acqua Traversa, anno 1677, c. 22v.

⁴⁸ P. ROMANO, *Strade e piazze di Roma...* cit., vol. 1, p. 69, nota 1.

Una piccola nota su un piccolo archivio salvato dalla dispersione: l'archivio Nataletti

ELISABETTA MORI

Che succede quando l'ultimo rappresentante di una famiglia romana si trova intorno carte disordinate, magari vecchie di un secolo o due e non sa che farci? Può succedere che per fare ordine decida di buttarle nel cassonetto. E che succede se nel momento fatidico la decisione viene demandata al giudizio di una parente che si è occupata per tutta la vita di salvare i documenti? Succede che quelle carte vengono messe in ordine, considerate di interesse storico, soprattutto a giudizio della Soprintendenza Archivistica, e donate all'archivio Storico Capitolino che, per lunga tradizione, è un po' la casa degli archivi delle famiglie romane, anche quelle non nobili, e ci auguriamo che lo rimanga, perché purtroppo gli spazi si riducono sempre di più. Per fortuna parliamo di un piccolo nucleo di carte che al momento della drastica decisione, poi sventata, era contenuto in due buste del supermercato.

Ma perché quelle carte meritavano di essere salvate? Non si possono salvare tutte le carte di famiglia. I motivi per cui sono state considerate di interesse storico sono vari. Prima di tutto perché costituivano un insieme organico e illustravano la vita di una famiglia romana della media borghesia, con molti incarichi capitolini, dalla fine del Settecento agli inizi del Novecento, cosa molto rara.

Inoltre tra quelle carte ve ne erano alcune appartenenti al famoso etnomusicologo Giorgio Nataletti (1907-1972)¹, il cui archivio pubblico, le registrazioni, le carte di studio e professionali, erano state già donate dalla famiglia all'archivio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nataletti, tra l'altro, è stato un romanista. Sin da giovanissimo ha unito la sua carriera di musicista e musicologo a quella di raccoglitore di canti e grida di venditori ambulanti per le strade di Roma, forse presentando che presto sarebbero scomparsi. Le sue ricerche suscitarono l'interesse di Ceccarius che segnalava l'attività di quel «giovane studioso, un musicista valoroso e curato folklorista» e si augurava, in un articolo sulla Tribuna del 1930, che il Governatorato utilizzasse le sue ricerche musicali per «iniziare una sezione folkloristica organizzata con criteri scientifici nel Museo di Roma»². Nataletti, sulla scia di Zanazzo e Moroni, registrava e raccoglieva le voci nei mercati e nelle strade, dal venditore di crescione a quello di focacce al rosmarino, anche quella, per noi più originale, dello svegliatore notturno che, come scriveva Ceccarius «con un grido semplice e monotono, ispirato forse dal cuculo, indicavano le ore così: so le dua»³.

Rispetto ai suoi predecessori, Nataletti aveva due strumenti in più: era musicologo e quindi individuava le modulazioni musicali di quelle voci e soprattutto era dotato di una nuova tecnologia: il registratore, che gli permise di ricavare incisioni discografiche oggi preziose. Molte delle voci e dei canti da lui raccolti in tutta Italia sono conservate all'EUR in quello che oggi si chiama Istituto Centrale per il Patrimonio immateriale ed etnoantropologico. Insieme a Goffredo Petrassi, ancora studente, raccolse e armonizzò i *Canti*

¹ Emiliano GIANNETTI, *Nataletti, Giorgio*, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 77 (2012)

² CECCARIUS, *Tipi, figure e voci del commercio ambulante per le vie dell'Urbe*, in «La Tribuna», 13 luglio 1930.

³ *Ibid.*

della campagna romana, fu direttore d'orchestra, pianista e violinista, insegnò al Conservatorio di Santa Cecilia, fu critico musicale, ma soprattutto diede un grande impulso agli studi etnomusicologici in Italia.

Nel 1948 fondò il *Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare* con lo scopo di promuovere ricerche e studi sulla musica popolare in Italia. Sotto gli auspici dell'Accademia di Santa Cecilia e con l'assistenza tecnica della RAI che mise a disposizione le proprie attrezzature e i propri fonici, organizzò importanti campagne di registrazione che coinvolsero altri studiosi come Diego Carpitella, Ernesto De Martino, Alan Lomax. L'archivio organico di registrazioni raccolte, che conta 20.000 documenti, è conservato nell'Archivio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Le carte di famiglia invece non vi hanno trovato accoglienza perché non rivestivano carattere specificatamente musicale.

L'archivio della famiglia Nataletti documenta l'ascesa socio economica di una famiglia romana grazie all'oculata gestione dell'azienda familiare che, da semplice bottega artigiana di sartoria, nata alla fine del Settecento, si trasformerà nel corso dell'Ottocento in un grande negozio di alta moda a via dei Prefetti.

Pietro Nataletti, il primo di cui il fondo dia notizia, si renderà indispensabile e acquisterà credito presso l'amministrazione pontificia valutando gratuitamente la qualità e la congruità del prezzo delle divise dell'esercito. Con quest'opera, che sarà continuata dai suoi successori anche sotto il Regno d'Italia, Pietro si guadagnerà la riconoscenza del governo che si sdebiterà conferendogli onorificenze e incarichi: sarà insignito di una medaglia d'oro e avrà la nomina di tenete onorario. La vedova di Pietro, Anna Colombelli, rimasta sola con tre figli, sposerà il giovane figlio di una sorella del marito, Felice Ricci, che aggiungerà al proprio il cognome Nataletti, ma soprattutto prenderà in mano l'attività facendola prosperare.

Le crescenti risorse economiche, dovute soprattutto all'acquisto

di debiti fruttiferi, e l'ampliarsi della rete di relazioni permetteranno a Felice di conseguire incarichi presso il Comune di Roma e la Camera di Commercio. Nel 1844 acquisterà una vigna con casino nobile fuori di porta Pia, adiacente alla chiesa di Sant'Agnese, già dei marchesi Curtilepri. Agostino, figlio di Pietro, non continuerà l'attività del padre, poiché l'azienda fu venduta poco prima degli eventi che determineranno la fine dello Stato Pontificio. Diverrà proprietario di due palazzi, uno a piazza della Torretta, l'altro a via del Leoncino, sarà consigliere comunale, avrà anche lui numerosi incarichi nel nuovo governo e morirà nel 1940 a 104 anni. Il definitivo ingresso nell'alta borghesia romana sarà la nomina di Alessandro Nataletti, figlio di Agostino, a cavaliere dell'Ordine di Malta. Alessandro, avvocato, fu autore della *Raccolta di Memorie Legali del Tribunale Civile e Penale di Roma e della Corte di Appello di Roma, dal 3 maggio 1909 fino al 4 maggio 1926* e diresse la *Rivista di diritto e legislazione agraria e delle acque*. Il figlio di Alessandro, Giorgio Nataletti, fu l'etnomusicologo.

In questo fondo sono presenti alcune sue foto, una raccolta di articoli, critiche, recensioni musicali che riguardano la sua attività e vari opuscoli a stampa.

L'archivio nel suo complesso si compone di nove fascicoli di documenti, alcune foto, opuscoli a stampa e una scatola contenente 247 preziose lastre fotografiche che documentano la vita romana tra il 1913 e il 1915.

Il Tevere linfa vitale della città eterna, osservato dai pittori del passato

VALENTINA NICOLUCCI

Molti quadri del Settecento e Ottocento con immagini del paesaggio urbano della Capitale ci raccontano la simbiosi profonda tra la città di Roma e il suo fiume, il Tevere, che fin dall'antichità ha condizionato i primi insediamenti e ha contribuito a rendere grande e potente quello che era un insediamento di pastori. Da questi dipinti possiamo osservare le molteplici attività che si svolgevano lungo il fiume, la sua importanza nella quotidianità, la presenza viva sulle rive, quasi in contrasto con il suo lento e maestoso fluire nel tempo e nella storia. Il Tevere è stato sempre presente nelle vicende della città, accogliente e fonte di vita e di ricchezza per i romani. Osservare questi dipinti, cogliendone il valore non solo artistico, ma storico e ancor più sentimentale del legame dell'Urbe al suo fiume, può aiutare tutti noi maggiormente a rispettarlo.

Anticamente chiamato Albula per le sue acque chiare, avrebbe preso il nome dal re latino Tiberino, che si suicidò annegandosi nelle sue acque. Tra le più antiche divinità venerate, il dio *Tiberinus* («Tiberine pater te sancte precor», Livio II, 10, 11), fu introdotto a Roma, secondo la tradizione, dallo stesso Romolo, che, infatti, insieme al fratello Remo sarebbe stato abbandonato proprio sulle sue sponde. Secondo la mitologia Tiber era fratello di Fonto, dio delle sorgenti, e figlio di Giano e di Camese, ninfa delle acque. Il giorno dedicato al dio era l'8 dicembre, anniversario del-

la fondazione del tempio a lui dedicato sull'isola Tiberina, dove si svolgeva un rito propiziatorio di purificazione. La costruzione di un ponte era considerata dal dio un atto oltraggioso ed erano tollerati i soli ponti di legno, poiché facilmente eliminabili, tanto che per il ponte Sublicio, fatto costruire dal re Anco Marzio per collegare le due sponde a fini commerciali, furono rispettate alcune condizioni, come fare le impalcature solo di legno e compiere rituali sulle sponde e sul ponte da parte dei pontefici.

Oggi il Tevere viene spesso trascurato fra abbandono e incuria, mentre in passato è stato uno dei protagonisti della storia di Roma e lo troviamo raccontato nelle opere di diverse epoche, insieme alla vita cittadina che lo circondava e rallegrava. Le immagini della sua storia lontana diventano così un ricordo silenzioso, ma efficace, per riscattare il Tevere e conoscere la sua storia millenaria.

Risulta molto interessante osservare le raffigurazioni di alcuni dipinti presenti nelle Collezioni della Fondazione Sorgente Group e di Valter e Paola Mainetti, che presentano di fronte ai nostri occhi, come se compissimo un salto nel passato, vedute romane con protagonista il fiume Tevere nel suo perenne fluire costeggiando le rive ricche di monumenti e scorci ormai scomparsi della città. È possibile ricostruire anche abitudini, usanze, scene di vita quotidiana e di attività economiche e commerciali.

Il nostro percorso ideale inizia nei pressi di ponte Cavour con l'opera di Anesi che raffigura, *Il porto di Ripetta*, (fig.1) dove possiamo ammirare l'aspetto edilizio del porto inaugurato il 16 agosto 1704 sotto Clemente XI, di cui oggi non abbiamo più traccia.

Il dipinto, quindi, risulta un'importante testimonianza storica e, come se si trattasse di una fotografia, ci offre un'istantanea del suo aspetto architettonico e anche di utilizzo. Disegnato dall'architetto Alessandro Specchi (1668-1729) con la collaborazione di Carlo Fontana (1634-1714), fu costruito su approvazione di papa Clemente XI e per questo chiamato anche porto Clementino,



Fig. 1 - Paolo ANESI, *Il porto di Ripetta*, 1740 ca. Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti.

utilizzando materiali di spoglio provenienti dal Colosseo: furono utilizzate circa 180 “carrettate” di travertino cadute a seguito del terremoto nel gennaio del 1703.

Anesi disegna con grande dettaglio tutto il complesso portuale funzionale all’approdo dei navigli provenienti dall’Umbria e dalla Sabina e organizzato su diversi livelli, esempio di architettura tardobarocca: due ampie scalinate curvilinee collegavano le banchine di approdo al piano del livello stradale e al centro dell’emiciclo terrazzato si scorge la fontana, detta del Navigatore, realizzata nel 1704 sempre dall’architetto Alessandro Specchi, per dare ristoro ai facchini addetti allo scarico e agli animali da soma impiegati nel trasporto delle mercanzie, mentre ai due lati si ergono le due colonne che segnalavano il livello del fiume durante le alluvioni. Il punto di vista centrale della scena consente all’osservatore di

riconoscere la facciata della chiesa di San Girolamo degli Schiavi, oggi San Girolamo dei Croati, a sinistra la Dogana di Ripetta, che fu demolita nel 1942 per la costruzione della teca dell'Ara Pacis, mentre a destra i due edifici demoliti per aprire via Tomacelli, a seguire il palazzetto ancora esistente e poi Palazzo Borghese con annesso l'ingresso laterale terrazzato, già allora soprannominato il "cembalo Borghese". All'inizio del Seicento, Paolo V Borghese (1605-1621) aveva già fatto sistemare l'area tra la chiesa di S. Girolamo degli Schiavoni e il fiume, facendo costruire un porto dedicato allo stoccaggio della legna.

Per facilitare l'approdo notturno delle imbarcazioni alcuni decenni più tardi fu aggiunta alla fontana una lanterna in ferro con una stella, uno degli emblemi araldici degli Albani, mentre il loro stemma era visibile sul lato posteriore della fontana. Al centro si trova uno scoglio informe sul quale c'è una valva di conchiglia che raccoglie l'acqua proveniente dalla bocca e dalla sommità delle code di due delfini. La fontana è ancora presente e visibile, leggermente spostata dal suo posto originario, in piazza del porto di Ripetta.

Come si vede nel dipinto, presso il porto di Ripetta attraccavano imbarcazioni di piccola e media portata, che scaricavano merci di ogni genere provenienti dall'Alto Lazio e dalla Sabina, soprattutto legna e vino, e che potevano agevolmente superare le arcate di ponte Milvio. Diversamente nel porto di Ripa Grande approdavano velieri anche di grandi dimensioni che erano, invece, provenienti dal mare, facilitati dal fatto che non esistevano ponti ad ostacolare il passaggio tra Ostia e Porta Portese

Dopo la piena del 1840 il porto, ormai in stato di degrado, fu distrutto per consentire la costruzione dei muraglioni. L'unico idrometro dei cinque, collocati nel porto di Ripetta e sulla parete dell'edificio della Dogana, oggi è ricollocato sul fianco sud della chiesa di San Rocco.

Infine, qui negli anni '30 avverrà lo sventramento per la sistemazione dell'area intorno al Mausoleo di Augusto e la costruzione della teca per il monumento dell'Ara Pacis su progetto dell'architetto Vittorio Ballio Morpurgo, oggi Museo dell'ara Pacis Augustae ricostruito dall'Architetto Richard Meier e inaugurato nel 2006.

Seguendo il corso del Tevere verso la foce, ci viene in aiuto il dipinto di Adrea Locatelli della Fondazione Sorgente Group con la *Veduta del Tevere presso Castel Sant'Angelo* (fig. 2). Per realizzare il dipinto, il pittore ha posizionato il suo cavalletto sulla sponda sinistra, subito a valle del ponte Sant'Angelo, di fronte al tratto di riva dove si affacciano i Borghi e dove, al tempo di Paolo V, erano stati allestiti gli attracchi per le chiatte per scaricare il travertino che era destinato alla costruzione della Basilica di San Pietro.



Fig. 2 - Andrea LOCATELLI, *Veduta del Tevere presso Castel Sant'Angelo*, 1730-40. Roma, Fondazione Sorgente Group.

L'antico Mausoleo di Adriano, divenuto successivamente fortezza papale e dove erano state collocate anche le famigerate carceri pontificie, viene ripreso da un punto di vista del tutto inusuale, dal basso verso l'alto, con un accorgimento che ne aumenta la maestosità. Si scorge il ponte che taglia in diagonale la prospettiva, già decorato con gli Angeli della Passione, che furono commissionati nel numero di dieci a Gian Lorenzo Bernini da papa Clemente IX nel 1667, poi affidati a suoi allievi e solamente due furono scolpiti dal maestro: l'angelo col cartiglio e quello con la corona, talmente belli che furono sostituiti da due copie e affidati ad un cardinale, oggi si trovano nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte.

Nel dipinto sono ritratti pastori e pescatori, che trascorrono la giornata, affacciati sulle rive del fiume con le barche e il bestiame, mentre il Tevere scorre placidamente in un'atmosfera onirica e arcadica.

La stessa veduta viene ripresa anche dal coevo pittore Paolo Anesi, *Veduta del Tevere presso Castel Sant'Angelo* (fig. 3), della Collezione Valter e Paola Mainetti che aggiunge un interessante

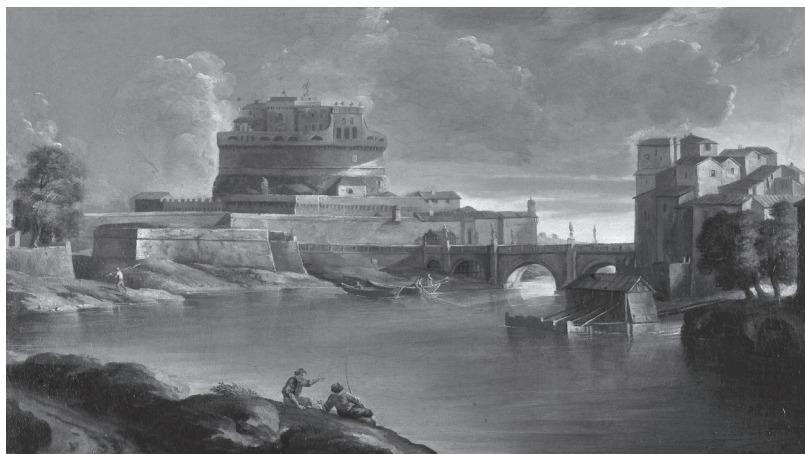


Fig. 3 - PAOLO ANESI, *Veduta del Tevere presso Castel Sant'Angelo*, 1715. Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti.

dettaglio, poiché vicino alla riva sinistra vediamo un molino da macina del grano, che, come molti, erano distribuiti nel corso del Tevere.

Infatti, abbiamo conoscenza dei mulini per il grano fin dal II secolo d.C., come i così detti Mulini Gianicolensi, collocati lungo la dorsale del colle Gianicolo realizzati verso il XVI secolo e, solo più tardi, vennero costruiti numerosi mulini galleggianti. Verso l'Ottocento si potevano contare 11 mulini nelle due varianti di terra e galleggianti, come quello rappresentato nel dipinto, da cui ben si comprende come fossero costruiti: sulla zattera più vicino alla riva era posizionata la macina all'interno della caratteristica "casetta" a tetto spiovente, mentre le zattere erano ancorate alle rive con lunghe catene e una rampa in muratura con una passerella di legno permettevano l'accesso dalla riva.

Ma la loro presenza ostacolava il regolare flusso del Tevere, aumentando il rischio di esondazioni, fino a quando nel 1870 la commissione ministeriale dei Lavori Pubblici considerò la presenza dei molini galleggianti tra le cause delle inondazioni del Tevere e con la piena del dicembre 1870 e la costruzione dei muraglioni, tutti i molini furono demoliti e scomparvero definitivamente.

Proseguendo lungo il fiume attraverso le due sponde delimitate da via Giulia da un lato (che Giulio II fece aprire per migliorare il collegamento tra il borgo di Trastevere e San Pietro), e via della Lungara dall'altro, il dipinto di van Lint, *Veduta del Tevere presso San Giovanni dei Fiorentini* (fig. 4), presenta una visuale del Tevere da Borgo Santo Spirito con protagonista la chiesa, prima del rifacimento in travertino della nuova facciata (1734-1738), concepita da Alessandro Galilei, così come si può vedere ancora oggi: nel dipinto si presenta ancora spoglia con i mattoni ben delineati.

La comunità fiorentina presente a Roma nella zona di Via Giulia si adoperò per far demolire la chiesetta di *S. Pantaleone* e sostituirla con la costruzione di una chiesa più grande da dedicare



Fig. 4 - Hendrik Frans VAN LINT, *Veduta del Tevere presso San Giovanni dei Fiorentini*, 1717-20. Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti.

al patrono di Firenze, S. Giovanni Battista. Fra i disegni presentati da celebri artisti come Michelangelo, Raffaello e Baldassarre Peruzzi, il pontefice Leone X della famiglia Medici scelse quello di Jacopo Sansovino, che iniziò la costruzione nel 1519 all'estremità di Via Giulia, tra Piazza dell'Oro e Lungotevere dei Fiorentini, e che proseguì con il sostegno di papa Clemente VII, sempre toscano e appartenente alla famiglia Medici.

I lavori furono lunghissimi concludendosi dopo due secoli e includendo il rifacimento della facciata nel 1733 ad opera di Alessandro Galilei nel corso del pontificato di Clemente XII Corsini. Si avvicendarono come architetti dopo Antonio da Sangallo il Giovane, Giacomo Della Porta e, infine Carlo Maderno, che realizzò la cupola di forma allungata chiamata dai romani “il confetto succhiato”.

La cupola e l'abside verso il Tevere al centro del dipinto sono resi con estrema attenzione dall'artista: si riconosce il tamburo

ottagonale sul quale si imposta la cupola scandita in sezioni ogivali, che si conclude con una graziosa lanterna barocca finestrata, mentre al di sotto si aprono quattro finestre rettangolari, con eleganti cornici, ed altrettante nicchie ad arco. Nel campanile venne posta un'antica campana con la scritta in inglese «Maria is my name» che si vuole provenga dalla Cattedrale di S. Paolo di Londra. All'interno la Basilica custodisce la sepoltura di Francesco Borromini e Carlo Maderno.

Sull'altro lato della riva vediamo l'imponente palazzo Salviati alla Lungara, già celebre nel Settecento per il suo meraviglioso giardino dove il duca Don Antonio Maria Salviati fece costruire un teatro di forma ovale con tre ordini di sedili in pietra e nel 1820 papa Pio VII trasferì qui l'Orto Botanico dal colle Gianicolo, esattamente dove ancora oggi si trova.

Nel dipinto ovviamente non è disegnato il ponte detto dei Fiorentini, costruito in ferro nel 1863 per collegare la chiesa San Giovanni dei Fiorentini con l'altra sponda, nel punto in cui inizia via della Lungara, per creare un collegamento tra il nuovo quartiere di Prati di Castello con il centro storico. Chiamato dai romani "ponte del soldino" poiché si pagava il pedaggio di 1 soldo, fu poi demolito nel 1941 per la costruzione poco più indietro del ponte Principe Amedeo Savoia d'Aosta.

Inoltre, ben evidenti sono i resti emergenti dalle acque dell'antico ponte Triumphalis o Neroniano, che venne costruito probabilmente al tempo di Caligola, tra il 37 e il 41 d.C., e collegava il Campo Marzio al Vaticano, immettendosi direttamente sulla antica Via Cornelia, che iniziava alla fine del ponte. I resti del ponte, già in rovina nel V d.C. e definitivamente distrutto con l'assalto dei Goti nel 546, è ancora oggi visibile nei periodi di siccità nei pressi di ponte Sant'Angelo. Infine, nel dipinto si nota la presenza di un altro mulino come già descritto nel precedente dipinto e di una palizzata.

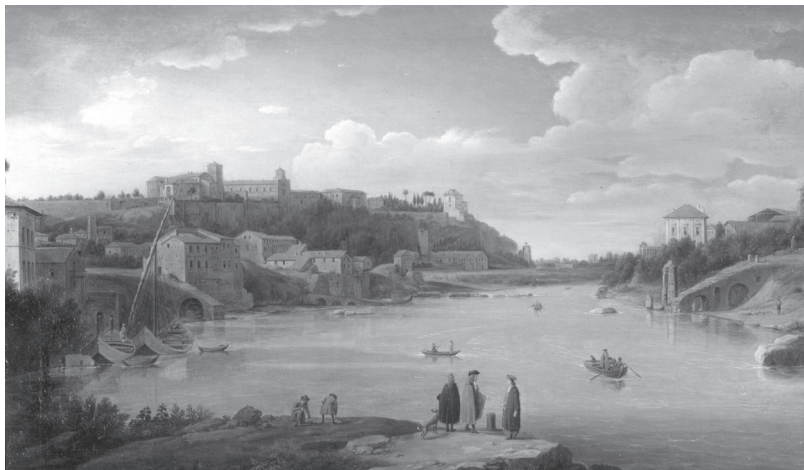


Fig. 5 - Hendrik Frans VAN LINT, *Veduta del Tevere presso il colle Aventino*, 1711. Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti.

Superando poi l'ansa del Tevere e ponendosi sulla sponda in prossimità dell'isola Tiberina ecco dinanzi a noi un panorama di edifici di piccole dimensioni, il ponte Emilio o ponte Rotto e troneggia con le sue Basiliche e edifici medievali il Colle Aventino, come si può ammirare nel dipinto di Hendrik Frans Van Lint, *Veduta del Tevere presso il colle Aventino*, presente nella Collezione Valter e Paola Mainetti (fig.5)

Sulle sponde destra e sinistra rimangono le tracce dei basamenti e delle prime arcate del ponte Emilio, chiamato anche ponte Rotto. Secondo le fonti antiche il ponte sarebbe stato realizzato nel 241 a.C. per volere di Manlio Emilio Lepido, quando fu realizzata la via Aurelia, oggi corrispondente a via della Lungaretta. Molte furono le frane del ponte a causa delle piene del Tevere e altrettanti i tentativi di ricostruzione, tra cui la più celebre quella voluta da papa Giulio III nel 1552 su progetto di Michelangelo, che scontento per la realizzazione da parte di Nanni di Baccio Bigio esortava così Giorgio Vasari durante una cavalcata: «Gior-

gio, questo ponte ci trema sotto; sollecitiamo il cavalcare, che non ci rovini in mentre ci siam su». Cinque anni dopo, il 14 settembre del 1557, il ponte crollò a seguito di una delle più violente alluvioni del Tevere. Nel 1853 si decise di rimettere in funzione il ponte con delle passerelle metalliche sorrette da funi, che collegavano il troncone di ponte alla riva sinistra del fiume, in seguito eliminate, e le due arcate più vicine alla riva vennero distrutte in occasione della costruzione dei moderni argini del fiume. Nel 1887 il ponte fu completamente sostituito dal poco distante ponte Palatino, mantenendo, così come la vediamo oggi, una sola delle tre arcate cinquecentesche superstiti, che poggia sugli originali piloni del II secolo a.C.

Ritornando al nostro dipinto, si scorge sulla riva destra, per le dimensioni e il color avorio, il casino Pamphili, fatto costruire da uno dei personaggi più influenti del XVII secolo a Roma, ossia Donna Olimpia, sposa nel 1612 di Pamphilio Pamphilj, fratello maggiore di papa Innocenzo X.

La principessa Pamphili, infatti, acquistò i terreni vicini alla chiesa dedicata a S. Maria in Cappella, con case, granai e luoghi dove si svolgeva la pesca e volle che fosse realizzato un Casino sulla riva destra del fiume chiamato Casino Belvedere e poi conosciuto anche come Bagni di Donna Olimpia, di cui nel nostro dipinto scorgiamo solo il fianco. L'edificio a più piani si mostra lateralmente semplice, mentre sulla fronte (non visibile) presentava un portico aperto a tre archi con un'ampia scalinata che conduceva al piano nobile, come mostrano alcune immagini fotografiche più tarde; inoltre, aveva uno splendido giardino chiamato, appunto Giardino delle Delizie, ancora oggi esistente, che custodiva piante da frutto, viti ed essenze. In seguito, il principe Filippo Andrea V Doria Pamphilj nel 1860 lo trasformò in Ospedale dei Cronici affidando il progetto di ristrutturazione all'architetto Andrea Busiri Vici. Alla fine dell'Ottocento la struttura del Casino fu demolita

per permettere la costruzione delle opere di contenimento delle piene del Tevere e l'apertura di Lungotevere Ripa e fu sostituita da un edificio di cinque piani, l'ultimo con loggia. Infine, nel 1917 l'Ospedale fu rinominato Ospizio di Santa Francesca Romana e oggi è la Casa di Riposo Santa Francesca Romana.

Proprio frontalmente al Casino di Donna Olimpia si innalza il colle Aventino con i suoi complessi architettonici basilicali, Santa Sabina all'Aventino con il suo convento e chiostro, Santi Alessio e Bonifacio con convento e chiostro, la fortificazione della Rocca Savella con le sue mura perimetrali e le torri, dove oggi si custodisce il Parco Savello, meglio conosciuto come Giardino degli Aranci e proseguendo sull'estremità dello sperone, troviamo la villa dei Cavalieri di Malta.

In prossimità della riva si scorgono una serie di costruzioni sovrapposte che si affacciavano sull'antica via Salara, non più esistenti: numerosi capannoni, magazzini del sale, ma anche le costruzioni della Reverenda Camera Apostolica. Più avanti sull'approssimarsi del declivio del colle, al termine del Clivo di Rocca Savella, l'antica via tutt'oggi pedonale che dal colle scendeva fino al Tevere, si intravede la chiesetta di Sant'Anna de' Calzettari, abbandonata definitivamente da parte dei Padri Mercedari nel 1939 con suo conseguente acquisto da parte dei conti Manzolini con tutte le pertinenze e inglobamento all'interno della villa, poi passata in eredità ai Travaglini di Santa Rita, oggi proprietà della famiglia Mainetti.

In questo nostro ricco percorso non poteva mancare lo scorcio con *La Cloaca Massima* di Ettore Roesler Franz (1845-1907) (fig.6), che vede protagonista l'antico sbocco della Cloaca Massima, situato sotto la chiesa di Santa Maria in Cosmedin, di cui si riconosce il campanile, e il Tempio circolare di Ercole vincitore. La Cloaca Maxima è la più antica fogna ancora funzionante, il cui tragitto è stato indagato a partire dal foro di Nerva. In antico era

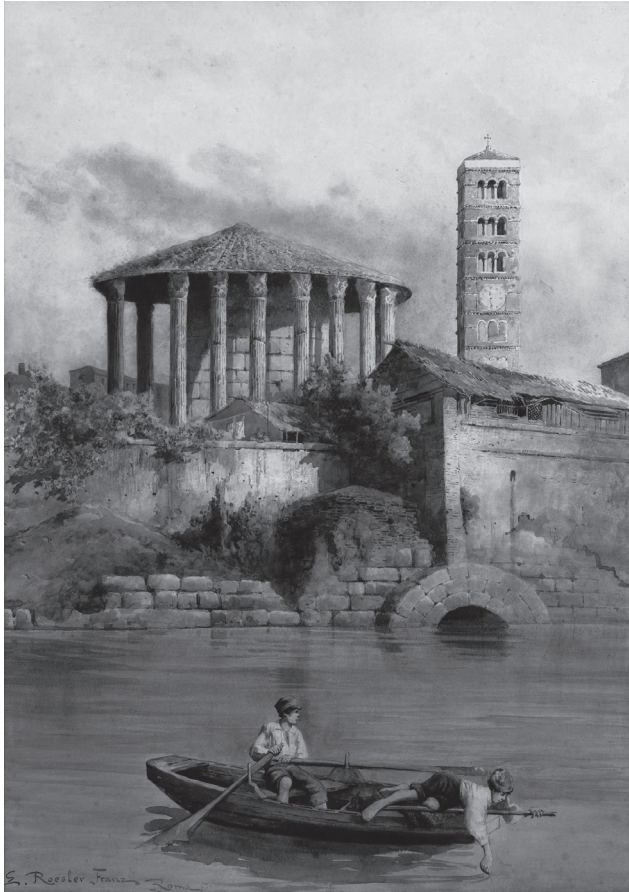


Fig. 6 - Ettore ROESLER FRANZ, *La Cloaca Massima*, 1880. Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti.

un canale a cielo aperto con la funzione di raccogliere le acque dei corsi d'acqua e quella piovana, drenando la pianura del Foro romano e del Velabro, soggetti ad allagamenti e spesso acquitrinosi, e riversando, quindi, le acque nel Tevere. Lo sbocco è ancora visibile ed è stato salvaguardato con la costruzione dei muraglioni e anche nei recenti restauri.



Fig. 7 - Paolo ANESI, *Il porto di Ripa Grande*, 1740. Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti.

Spostandoci ora sull'altra sponda del Tevere, ecco il sorprendente scorcio del *Porto di Ripa Grande* dipinto da Paolo Anesi della Collezione Valter e Paola Mainetti (fig.7), raffigurato in un momento di intensa attività con le imbarcazioni che ormeggiano e il brulicare delle persone. In coppia con l'altro dipinto, già descritto, raffigurante porto di Ripetta, costituiscono una testimonianza delle capacità pittoriche di Paolo Anesi nel rappresentare in forma bilanciata l'oggettività realistica in un'armoniosa ambientazione con i suoi tipici personaggi semplici, ma incisivi, accennati a punta di pennello.

Il porto di Ripa Grande è caratterizzato dalla presenza imponente sullo sfondo, quasi a voler essere protagonista, del

Complesso di San Michele, un edificio di grandi dimensioni su progetto di Mattia De Rossi e Carlo Fontana, voluto da Innocenzo XI Odescalchi, che volle concedere le sue proprietà edilizie a scopi sociali. Così inizialmente il palazzo con al centro il cortile denominato “dei ragazzi” fu destinato ad accogliere orfani e vagabondi, a seguire Innocenzo XII estese l’ospitalità anche agli anziani, come Ospizio Apostolico di S. Michele, e alla preparazione lavorativa dei giovani con la creazione di botteghe e di un lanificio interno. In seguito, vennero istituite una scuola di belle arti e una scuola-officina di arazzi, che ha continuato a produrre fino al 1926.

La struttura continuò ad ampliarsi nel 1704 con papa Clemente XI, che introdusse anche un carcere per i minorenni, in seguito furono realizzati due ospizi per donne e uomini anziani, un cortile destinato a servizi e una grande chiesa. La facciata attuale sul Lungotevere fu realizzata dall’architetto Nicola Michetti e al progetto di Ferdinando Fuga si deve la costruzione del carcere femminile per Clemente XII, magazzini e caserme per la dogana. Nel 1735 il complesso del San Michele era concluso con i suoi 25mila metri quadri di superficie e una lunghezza complessiva, lungo il margine del Tevere, di oltre 300 metri. Dopo un periodo di profondo declino con l’Unità d’Italia, l’immobile ha ripreso vita nel 1969 quando fu acquistato dallo Stato e all’interno furono organizzati i poli direzionali e gli uffici del Ministero per i Beni culturali.

Nel dipinto sul lato sinistro si riconosce un’altra importante struttura, che invece oggi non esiste più: la Dogana Marittima, o Dogana Grande, voluta da Innocenzo XII Pignatelli, e portata a termine nel 1697 su progetto sempre prima di De Rossi e poi di Fontana, posizionata accanto all’arco della porta Portese, con il suo bastione, ancora esistente e visibile, così come le due grandi scalinate, che portavano alle sponde del fiume, dove attraccavano le imbarcazioni provenienti dal mare.



Fig. 8 - Paolo ANESI, *Veduta del Tevere presso il Colle Aventino e San Michele a Ripa*, 1740. Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti.

Questo nostro viaggio si chiude con un altro dipinto di Paolo Anesi, *Veduta del Tevere presso il Colle Aventino e San Michele a Ripa*, (fig.8) che con sapiente visione prospettica abbraccia entrambe le sponde permeando il paesaggio di una rara emotività arcadica. La scenografia, infatti, se pur rispettosa della realtà, è arricchita da elementi atmosferici, trasfigurando la veduta e connaturandola in sembianze idilliache, con grande impatto scenografico.

Questo nostro viaggio lungo il Tevere ci ha riportato romanticamente indietro nel tempo, scoprendo storie e vicende che non possono essere dimenticate per conservare la nostra identità di cittadini e ricordare l'importanza di tutelare il nostro fiume.

Eugenio Montale e Roma

MARCO ONOFRIO

Montale non ha avuto un rapporto facile e tanto meno felice con Roma. A tutta prima questo rapporto, peraltro sporadico e discontinuo, fatica anche a raggiungere i termini di una qualche significatività sul piano artistico e biografico. Il poeta, nato a Genova il 12 ottobre 1896, ha sviluppato la sua parabola umana e artistica essenzialmente a Firenze e a Milano. Roma resta sempre esterna, per non dire estranea, ai suoi spostamenti e ai suoi soggiorni. Questione di “occasioni”, certo, ma anche di spontanea idiosincrasia. Aveva la tipica diffidenza del settentrionale verso la capitale, sia perché centro di potere e di giochi imperscrutabili, sia perché lontana dalla sua etica e, più in genere, dal suo modo rigoroso e tendenzialmente negativo di vedere l’esistenza. Eppure, se si ha la pazienza di oltrepassare queste “secche” preliminari in cui il discorso rischia di arenarsi ancor prima di cominciare, si scopre che Roma lascia molte più tracce di quel che penseremmo nell’opera, più che nella vita, dell’autore degli *Ossi di seppia*. Fin dal primo viaggio, datato autunno 1922. Lo rievoca nel 1978, dedicandogli due poesie raccolte di seguito negli *Altri versi*:

Una visita
Roma 1922

Quasi a volo trovai una vettura
lasciando l’hôtel Dragoni.
Ci volle non poco tempo per giungere al cancello
dove lei mi attendeva. Dentro erano i parenti

e gl'invitati. Le signore in lungo
gli uomini in nero o nerofumo
io solo in grigio. C'erano due ammiragli
omonimi. Il prefetto, due ex ministri
molto loquaci. Si parlò di tutto,
con preferenza per guerre da fare o prendere.
Io e lei quasi muti.
Venne servito il tè coi buccellati
di Cerasomma. E noi sempre meno loquaci.
Dopodiché allegai che fosse per me tempo
“di togliere il disturbo” e non trovai obiezioni.
Permetti
che ti accompagni disse lei uscendo dal suo mutismo.
Ma era ormai per poco, col cancello vicino.
Sulla ghiaia il suo passo pareva più leggero.
Non tardò una vettura.

Hasta la vista dissi
facendomi coraggio. La sua risposta si fuse
con uno schiocco di frusta.

Postilla a 'Una visita'

Certo non fu un evento degno di storia
quel mio primo viaggio a Roma. Ma la storia
anche la privatissima storia di Everyman
registra ben altre sciocchezze. Non sa che farsene
di due cuori neppure infranti (e se anche
lo fossero o lo furono?). La storia è disumana
anche se qualche sciocco cerca di darle un senso.

Cronaca, sensazioni e interpretazioni – dopo ben 56 anni! – di
un ricevimento altolocato, un primo assaggio del jet set capitolino

che però, come si è appena letto, naufragò in un disastro di mutismi ed imbarazzi per costitutiva incapacità di dialogare con quell'ambiente e, direi anche, per incompatibilità di codici sociali. Montale era e si sentiva un "everyman borghese", sestultimo figlio di un importatore di prodotti chimici, titolare di relativa ditta, e dunque, già timido e impacciato di suo, benché silenziosamente ambizioso¹, non aveva la fiducia necessaria per tentare la "conquista di Roma". Sconfitto in partenza, il poeta disoccupato non recede però dall'idea di collocarsi, anche a Roma se necessario: ha bisogno urgente di un lavoro.

Nell'ottobre 1924 Alfredo Gargiulo gli parla di un possibile impiego romano presso la biblioteca dell'Istituto Internazionale d'Agricoltura, in cui egli stesso lavora, ma non se ne fa nulla. A fine 1925 si reca di nuovo a Roma per ringraziare di persona Emilio Cecchi che il 31 ottobre ha recensito *Ossi di seppia* su *Il Secolo*. Il primo libro, pubblicato da Pietro Gobetti, lo impone presto come una figura influente e autorevole della poesia contemporanea. Montale collabora già con varie riviste letterarie e intrattiene rapporti, epistolari o di persona, con scrittori e critici che lo aiutano ad emergere e che lui stesso aiuta (come nel caso di Italo Svevo, segnalatogli da Bobi Bazlen, cui dedica su *L'Esame* un decisivo *Omaggio*). Questa fitta rete di mani che si tengono il sacco, per imporsi con l'arma del riconoscimento reciproco, gli risulta peraltro indigesta o comunque poco nelle corde. Lui si sente un «pezzo fuori dell'ingranaggio», anche per-

¹ Significativo, a tal proposito, il passaggio di un'intervista del 1966, a cura di Paolo BERNOBINI, in cui Montale confessa: «Qualche volta ho sognato di vincere una maratona così: partendo e mantenendomi in ultima posizione fino agli ultimi chilometri, dopo, sospinto da una forza soprannaturale, scattare come una freccia e giungere primo al traguardo» (Eugenio MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. ZAMPA, Milano 1996, p. 1655).

ché la «stretta fascista» è diventata forte, «e chi non è dei loro non può vivere»².

All'inizio del 1927 si trasferisce a Firenze con la promessa di un impiego presso la casa editrice Bemporad e collabora a varie riviste letterarie, tra cui *Solaria* e *La Fiera Letteraria* ma, nonostante gli impegni, riesce con estrema fatica a sbarcare il lunario. Il 1929 segna la prima, sospirata svolta economica: Montale viene nominato direttore del Gabinetto Viesseux. L'incarico dura 9 anni, Montale lo perde nel dicembre 1938 perché non è iscritto al Partito Nazionale Fascista. Concepisce allora un progetto di emigrare in America, che però naufraga sul nascere mentre torna la tentazione romana. E invece il miraggio capitolino è destinato a rimanere tale, anche per il caos determinato dalla guerra. La fine della quale, anche grazie alla sicura negazione del fascismo dimostrata negli anni da Montale, segna la sospirata svolta definitiva della sua vita: la chiamata dal *Corriere della Sera*. Inizia così, con il primo articolo datato 2 gennaio 1946, una collaborazione storica che durerà, con oltre 1500 pezzi, fin quasi alla morte del poeta.

L'assunzione come redattore ordinario avviene il 29 gennaio 1948: la necessità di recarsi ogni giorno alla sede milanese di via Solferino per condividere il tavolo di lavoro, al primo piano, con Indro Montanelli, lo costringe a lasciare Firenze. La nuova condizione di sicurezza e prestigio gli consente di tornare sull'argomento romano, attraverso occasioni offerte dagli articoli più disparati, per mettere ogni volta a fuoco i propri reali sentimenti verso la Città Eterna, maturati anche alla luce della propria (soprattutto mancata) esperienza. Già in un articolo del 19 maggio 1945, raccolto poi in *Auto da fé*, dal titolo *L'Italia*

² E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, Milano 1990, p. LXIII.

rinunzia, Montale spara una prima “bordata” contro certi vizi atavici della capitale, per cui «difficilmente si potrà ascrivere a congiure nordiste la tipica atmosfera balcanica, levantina, che si è sempre respirata a Roma, col fascismo o senza fascismo. Purtroppo molti giovani italiani, anche oggi, dopo avere scritto e messo alla posta un loro bravo articolo sulle autonomie regionali, si recano poi in fretta al PWB per chiedere se c’è un prossimo imbarco per Roma. Tutto come prima, peggio di prima»³. Ma è in un articolo del 1956, dal titolo *Né in Dio né in Marx*, che il problema viene centrato, in prospettiva storica e generazionale:

Il fatto che più tipicamente caratterizzò il primo dopoguerra è quel “viaggio a Roma” che i nostri vecchi ignoravano e che dopo il ‘22 si rese periodicamente indispensabile a chiunque esercitasse un’attività economica non semplicemente subalterna o artigiana. I nuovi Romei, se erano padri, si recavano a Roma non già per ammirare le bellezze dell’Urbe o per umiliare i loro omaggi ai piedi del Santo Padre, ma per ungere le ruote là dove fosse necessario farlo ai fini dei loro affari leciti o illeciti [...] I figli, invece, andavano a Roma anche standosene a casa; ma in sostanza attendevano l’imbeccata dall’alto e chiedevano riconoscimenti e carriere (che poi ottennero) solo per il fatto che obbedivano a una parola d’ordine e accettavano di non dar fastidi.

Il nuovo dopoguerra – iniziatosi nel 1945 – non sembra, per qualche aspetto, molto diverso dal precedente. I padri vanno a Roma come prima e più di prima, e la periferia, anche quella che paga le tasse per tutti, ha rinunciato, dopo una platonica alzata di scudi, alla velleità di farsi sentire; ma di diverso c’è questo, che i figli sono delusi e amareggiati di esser lasciati soli⁴.

³ Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 40-41.

⁴ Ivi, pp. 58-59

Questa tetra capitale della politica e della burocrazia, a cui si ricorre per “ungere le ruote”, non gli impedisce però di riconoscere la bellezza dell’Urbe storica e metastorica: per esempio in un articolo del 1949, parlando di Torino, nota che la cornice esterna della città sabauda non risulta schiacciante di bellezza come a Roma⁵. La percezione oggettivamente culturale della Città emerge ogni volta che, scrivendo articoli per il *Corriere*, si trova ad incontrarla senza neppure proporselo.

Alcuni esempi:

- in un articolo del 1947 redige la cronaca del viaggio di T. S. Eliot a Roma: «Sere fa, a palazzo Borghese, a Roma [...] io ero in procinto di scambiare il primo *shake hand* della mia vita con T. S. Eliot». Lo rivede il giorno dopo «in una trattoria suburbana. [...] Giunse in ritardo perché Mattioli lo aveva condotto in giro per Roma, scegliendo per lui una piccola ma preziosa antologia di “antichità romane”. Il paesaggio che si scorgeva intorno – palme, pini, la tomba di Cecilia Metella – era illustre senza essere oppressivo e l’umidità rilevava fortemente i suoi colori. La trattoria ha anche una torre da cui si sperava di poter dominare un bel colpo d’occhio, ma la torre risultò quel giorno inaccessibile. [...] Il mattino dopo il poeta si trasferì nella villa Caetani, a Ninfa, e una delle mattine successive spiccò il volo per l’Inghilterra, non prima di essere ricevuto dal Pontefice»⁶;
- in un articolo del 1953, scrivendo dell’antologia *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Pasolini e Dell’Arco, nota che «a Roma è studiato il passaggio dal Belli “plebeo” alla poe-

⁵ Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Tomo I, a cura di G. ZAMPA, Milano 1996, p. 798.

⁶ Ivi, pp. 719-721.

sia borghese di Pascarella e Trilussa ed altri, sino al raffinato Dell'Arco in cui un immaginismo tutt'altro che popolare, che fa ricordare insieme Govoni e Sinisgalli, tenta di rifarsi, almeno nei particolari, al barocco belliano»⁷;

- in un articolo del 1958, in occasione della morte di Pietro Paolo Trompeo, scrive un mirabile ritratto di intonazione profondamente romana: «Professore di letteratura francese all'Università di Roma Trompeo era anche un romanista appassionato, non nel senso ch'egli si fosse particolarmente dedicato a studi di filologia romanza, ma perché nulla gli era ignoto della storia, del costume e dell'aneddotica della vita romana. [...] Maestro vero dalla cattedra, Trompeo, che passò gran parte della sua vita nel cuore della vecchia Roma, in quella sua casa di piazza Paganica colma di libri, da vero "romano de Roma", fu anche maestro dei molti che non seguirono le sue lezioni, ma che con lui ebbero dimestichezza o semplici rapporti da studioso a studioso. Tra i cultori della Roma cristiana e dannunziana e tra i romanisti di cultura spicciola e aneddotica il posto di Trompeo, che fu amico dell'Amadei, del Ceccarelli e del Ceroni, da poco scomparso, era eminente, ma più largo il vuoto ch'egli lascia tra coloro che in lui ammiravano un superstite esemplare di umanista di vecchio stampo, alieno da borie professorali, instancabilmente curioso, aperto a tutte le forme dell'arte e della vita»⁸;
- in un articolo del 1964, in occasione degli ottant'anni di Emilio Cecchi, ha modo di infilare un suo primordiale ricordo romano: «Oggi 14 luglio 1964 Emilio Cecchi compirà i suoi

⁷ Ivi, p. 1498.

⁸ ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Tomo II, a cura di G. ZAMPÀ, Milano 1996, pp. 2142-2144.

ottant'anni in quel raccolto, simmetrico e luminoso appartamento di corso d'Italia, a Roma, ch'egli è sempre riuscito a tenere in perfetto ordine, tanto da dissimulare del tutto, agli occhi distratti dei visitatori, l'arsenale dei preziosi libri e delle schede che formano i ferri del suo mestiere di scrittore e di critico. [...] Entrai in questa casa la prima volta nel 1923, quando Cecchi per me era soltanto l'autore dei "tarli" della *Tribuna*, della *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* e dei *Pesci rossi* usciti da poco. Cecchi aveva allora trentanove anni, io ventisette e mi parve di essere dinanzi a un Baudelaire, un poeta che, anche indirettamente, gli ha insegnato qualcosa»⁹;

- in un articolo del 1970, in occasione della morte di Giuseppe Ungaretti, ricorda l'occasione romana fornita dall'ottantesimo compleanno del poeta dell'*Allegria*, invero non troppo amato da Montale: «Nel '68, celebrandosi in Campidoglio i suoi ottant'anni, io fui tra gli oratori designati a presentargli quei doverosi auguri di lunga vita e buon lavoro che certo interpretavano il sentimento di tutti i presenti: ministri, parlamentari, uomini di cultura»¹⁰.

Ma è in un articolo del 1954, *Panorama con interno della Roma letteraria*, che Montale traccia un importante bilancio del proprio rapporto con Roma, oltre che della contemporaneità culturale della Città, affrontando direttamente il tema che qui interessa. Così comincia l'articolo: «Non ventun anni, come a Firenze, ma forse ventun giorni sparsi in una lunga serie d'anni ho passati a Roma; troppo pochi per presumere di sapere se esi-

⁹ Ivi, pp. 2633-2634.

¹⁰ Ivi, p. 2959. Sugli ottant'anni di Ungaretti in Campidoglio cfr. anche Marco ONOFRIO, *Ungaretti e Roma*, Roma 2008, pp. 125-128.

ste ancora, nel mondo delle lettere, e in che modi si compia quella che la Serao, zolianamente, chiamò la “conquista di Roma”. Suppongo che, in ogni modo, tale conquista riguardi oggi politicanti, uomini d'affari, cineasti, non letterati veri e propri», sicché Roma «è più propizia alle complicità che alle amicizie». Ecco riemergere il pregiudizio ma anche il giudizio oggettivo della Città vischiosa e tentacolare, dove trionfano i faccendieri, i maneggioni e gli arrivisti, non i sacerdoti delle lettere e gli ingenui poeti. Eppure «Roma è tanto stratificata che dalle sue chiaviche non mancheremo mai di udire un ribollito, un rigurgito di uomini di penna; e credo sarebbe lungo l'elenco delle riviste, delle iniziative più o meno culturali sorte nel ventennio fascista». Montale giunge così al cuore di una interpretazione generale dell'Urbe, sintetizzabile nella formula del “provvisorio eterno” e particolarmente significativa dello sguardo che aveva col tempo maturato su di essa: «in complesso la città ha un suo ritmo nato nel contrasto fra l'eternità delle sue pietre e il senso effimero delle sue cose presenti, ha una sua dialettica (quella del provvisorio eterno) che non favorisce sodalizi spirituali lunghi e fruttuosi. [...] Non credo che a Roma l'uomo si senta isolato perché qui la vita è un perenne spettacolo; eppure se mi volgo indietro e cerco di stuzzicare i miei ricordi di amici romani o viventi a Roma non trovo che figure staccate da un ambiente, uomini in fuga o uomini sulla difensiva». L'eternità coincide con il tempo stesso che scorre, e la vita è un “perenne spettacolo” perché Roma mette continuamente in scena lo spettacolo della vita. Qualcosa di enorme e di incomprensibile, che schiaccia chi lo prova mettendolo “in fuga” o “sulla difensiva” così come era accaduto a lui, fin dal primo soggiorno. Poi, come promesso nel titolo dell'articolo, Montale parla di un “interno” romano. «La casa di Alberto Moravia, per esempio. [...] quella sera erano invitati anche Balbo, Natalia Ginzburg e Gabriele Baldini». Con-

versazioni brillanti di respiro internazionale. «Tutto molto vivo ma posto su un palcoscenico. Ero veramente a Roma e sentivo che una serata simile non avrei potuto passarla altrove». La cultura è ovunque “sovrastruttura”, ma a Roma «il distacco fra l’impalcatura e i suoi rivestimenti è troppo forte. Manca il nesso immediato, manca l’illusione che le idee servano a qualcosa. E forse è solo per la bellezza di questa natura e la dolcezza di questo clima che il romano può sostituire la nordica *Angst* con la bonomia del mediterraneo *laissez-faire*». Aggiunge Montale: «A Roma vivono centinaia di uomini di lettere e di cultura che sono, o credono di essere, a buon titolo, insigni. Debbo scusarmi se non ho potuto ricordare che gente di conoscenza. Ma non posso concludere senza rispondere alla rituale domanda che domani, a Milano, mi si farà al ritorno dal mio breve soggiorno romano: “Vivresti volentieri a Roma?”. Per conto mio, certo che ci vivrei, perché no? Ma vivere a Roma, o anche a Firenze, è un destino che bisogna meritare, una grazia e un peccato, una facilità e un ostacolo di cui si può aver paura. Le città eterne sono divoratrici di uomini: tanto è vero che non si ha memoria di alcuno che, venendoci dal di fuori, vi abbia rimesso le piume perse in gioventù»¹¹.

Naturalmente l’eternità di Firenze è meno schiacciante di Roma, e allora è a Firenze – dove ha trascorso anni difficili ma belli – che il poeta sogna di tornare. Nel 1965 Libero Bigiaretti intervista Montale, in odore di nomina a Senatore, e gli chiede: «che altro farai quando diventerai Senatore? Montale risponde: Firenze. Risponde che gli piacerebbe tornare a vivere a Firenze. Da Firenze a Roma si va in tre ore. A Firenze ha vissuto i suoi anni migliori. Gli anni delle Giubbe rosse, il caffè dove lo si trovava ogni sera, silenzioso, tra gli amici, gli anni del Viesseux. [...] Montale rifarà a ritroso la tappa più importante della sua

¹¹ Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Tomo I, cit., pp. 1650-1655, passim.

vita: Milano-Firenze. Secondo logica, da Firenze dovrebbe poter andare a Genova, non a Roma, che difficilmente potrebbe essere la sua città»¹². Eppure lo diventa, quasi *oborto collo*, dopo la nomina a Senatore che in effetti giunge “per altissimi meriti nel campo letterario e artistico”, il 13 giugno 1967. Beninteso, Montale non si trasferisce da Milano a Roma; ma la necessità di frequentare il Senato e di occupare il proprio seggio, lo obbliga a raggiungere l’Urbe molto più che in precedenza. Intervistato nel 1971 da Raffaello Baldini, dichiara che i viaggi a Roma lo stancano molto: «Comunque, quando si tratta di questioni importanti, sono presente al Senato. Per esempio, il governo Leone si salvò con quattro voti. Uno di quei voti era il mio»¹³.

Confida inoltre a Giuliano DeGo:

A Palazzo Madama non trovo mai un posto per appendere il cappotto. Devo sempre cercare un guardaroba che non trovo. Sono il solo a non avere il mio nome sotto l’attaccapanni. Quel che è peggio, non trovo mai un posto a sedere... Quelli della destra siedono a destra, quelli della sinistra siedono a sinistra. Siccome io sono del centro, non so mai dove andare, perché al centro c’è la porta. Così, il più delle volte, sguscio fuori e me ne vado per i fatti miei¹⁴.

E in questo sgusciare fuori e andarsene per i fatti suoi, obbedendo al connaturale «desiderio di fuggire»¹⁵ dinanzi a forme e situazioni ufficiali che impediscano di farlo¹⁶, può essersi presentata al poeta l’occasione di lasciarsi andare al “perenne spettacolo” di Roma, della sua animazione, delle sue vie rumorose,

¹² Libero BIGIARETTI, *Profili al tratto*, Roma 2003, p. 148.

¹³ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1705.

¹⁴ *Montale e il Corriere*, fascicolo de *Il Corriere della Sera*, 1986, p. 59.

¹⁵ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1598.

¹⁶ Ivi, p. 1635: «Ho sempre sfuggito gli ingranaggi, mi son sempre un po’ imboscato».

dei suoi monumenti anneriti dal tempo e dallo smog, impacciato e inopinabile *flâneur* con addosso la gioia ribelle dello studente che ha appena marinato la scuola.

Giorgio Zampa nota che Milano, essendo la città del suo lavoro ordinario di giornalista, non appare mai nella poesia di Montale, a differenza dei paesaggi liguri e toscani: «Le immagini sembrano assorbite e commutate in altro, che non si presenta come specificamente padano»¹⁷. Quanto c'è di romano, invece, negli ultimi libri di Montale? È da supporre parecchio, in termini di humus, nella misura in cui il poeta – sollecitato dall'incarico senatoriale – si lascia “schiudere” alla realtà fattiva e decisiva del divenire storico, abbracciando la dimensione di una scrittura diaristica che in apparenza tende alla prosa ma al tempo stesso le si oppone, poiché inserisce il linguaggio della cronaca nel tessuto connettivo del suo idioletto poetico di sempre, scabro, scettico e misurato. L'ufficialità delle istituzioni gli impone per converso la necessità di mostrare l'*envers du decor*: «Così faceva Fregoli» chiosa lo stesso Montale «quando rivelava ciò che accadeva nel retroscena»¹⁸. Ad esempio in *Nixon a Roma*, in occasione della visita dell'allora presidente americano (27-28 febbraio 1969), dove descrive «il banchetto ufficiale col timore che alla tavola siano seduti dei sosia perché Nixon e il suo seguito sono stati rapiti dai briganti di Offenbach, che musicò, appunto, un'operetta intitolata *I briganti*»¹⁹:

Nixon a Roma

In numero ristretto, setacciati
ma anche esposti a sassaiole e insulti

¹⁷ Montale e il Corriere, cit., p. 45.

¹⁸ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1702.

¹⁹ Ivi, pp. 1728-1729.

siamo invitati al banchetto
per l'Ospite gradito. Cravatta nera e niente
code e decorazioni. Non serve spazzolare
scarpe e ciarpame. Saremo in pochi eletti
sotto i flash, menzionati dai giornali
del pomeriggio che nessuno legge.
Avremo i Corazzieri, un porporato,
le già Eccellenze e i massimi garanti
della Costituzione,
il consommé allo Sherry, il salmone, gli asparagi
da prender con le molle, il Roederer brut,
i discorsi, gli interpreti, l'orchestra
che suonerà la Rapsodia in blu
e per chiudere Jommelli e Boccherini.
Il cuoco è stato assunto per concorso
e per lui solo forse siamo all'Epifania
di un Nuovo Corso.
L'Ospite è giunto; alcuni
negano che sia stato sostituito.
Gli invitati non sembrano gli stessi.
Può darsi che il banchetto sia differito. Ma
ai toast sorgiamo in piedi coi bicchieri
e ci guardiamo in volto. Se i Briganti
di Offenbach non si sono seduti ai nostri posti
tutto sembra normale. Lo dice il direttore
dei servizi speciali.

È una Roma sussiegosa e togata, a cui è chiamato a partecipare
ma a cui assiste in punta di piedi, quasi di contraggenio, e però
gli consente di guardare il meccanismo dall'interno, la scena dal
retroscena, per comprendere meglio certe dinamiche della politica,
mettere più a fuoco le sue meditazioni critiche sulla Storia, riflette-
re con sarcasmo sul degrado umano e sociale dell'Italia post-boom,

dominata dalla «musa del nostro tempo la precarietà»²⁰. Ecco ad esempio, da *Diario del '71*, il *Trionfo della spazzatura*, in conseguenza dello sciopero dei netturbini a Roma, il 24 aprile 1970, evento a cui Pasolini dedicherà un documentario.

Il trionfo della spazzatura

Lo sciopero dei netturbini
può dare all'Urbe il volto che le conviene.
Si procede assai bene tra la lordura
se una Chantal piovuta qui dal nord
vi accoglierà con una sua forbita
grazia più chiara e nitida dei suoi cristalli.
Fuori le vecchie mura ostentano la miseria,
la gloria della loro sopravvivenza.
Lei stessa, la ragazza, difende meglio
la sua identità se per raggiungerla
ha circumnavigato isole e laghi
di vomiticcio e di materie plastiche.
Qui gli ospiti nemmeno si conoscono
tra loro, tutti incuriosi e assenti
da sé. Il trionfo della spazzatura
esalta chi non se ne cura, smussa
angoli e punte. Essere vivi e basta
non è impresa da poco. E lei pure,
lei che ci accoglie l'ha saputo prima
di tutti ed è una sua invenzione
non appresa dai libri ma dal dio senza nome
che dispensa la Grazia, non sa fare altro
ed è già troppo.

²⁰ ID., *Al mare (o quasi)*, v. 26.

Montale forse non ha mai compreso fino in fondo che la sua intelligenza e la sua attitudine istintiva di uomo «lucidissimo, scettico, ironico, caustico»²¹, che lo portavano alla sfiducia universale nei fondamenti di una realtà da lui ritenuta «incredibile e mai creduta»²², si atteggiavano assai allo spirito dissacrante della romanità più autentica, a un certo tipo di umorismo mordace e paradossale. Lo presenti in una “intervista immaginaria” del 1946, dal titolo *Intenzioni*, in cui risponde alle domande non formulate di un interlocutore che chiama Marforio²³. Vi entrò in risonanza solo con una breve, fulminante poesia, da *Diario del '72*:

In hoc signo

A Roma un'agenzia di pompe funebri
si chiama L'AVVENIRE. E poi si dice
che l'umor nero è morto con Jean Paul,
Gionata Swift e Achille Campanile.

Milano, tuttavia, restava la sua città elettiva poiché più congeniale ai suoi lunghi silenzi, e infatti antitetica ai clamori e alla fatua mondanità della Capitale. A Milano «volendo, si poteva diventare invisibili, si passa da un quartiere all'altro e nessuno sa più chi sei»²⁴. Montale tendeva a dissimulare questa scelta, limitandola a fattori casuali e a circostanze dettate dalla necessità, per esempio in un articolo del 1968: «Mi occorreva un mestiere e lo trovai a Firenze senza cercarlo. Lo trovai, lo perdetti per ragioni politiche e infine ne trovai un altro a Milano, città che

²¹ D. PORZIO, *Primi piani*, Milano 1976, p. 65.

²² E. MONTALE, *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, v. 17.

²³ ID., *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1475-1484.

²⁴ *Montale e il Corriere*, cit., p. 45.

preferisco a Roma perché è più facile mimetizzar visi e osservare senza essere osservati. Ecco tutto»²⁵.

Resta solo da chiedersi – ma ovviamente non potremo mai saperlo – quali esiti ulteriori avrebbe determinato nella produzione poetica del Premio Nobel 1975 un abbandono meno prevenuto e più completo alle suggestioni e alle sollecitazioni della Città Eterna.

²⁵ E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Tomo II, cit., p. 2876.

Mario Fagiolo (poi dell'Arco), ovvero il paroliere ritrovato

FRANCO ONORATI

PREMESSA, OVVERO SE SIA LECITO SUPERARE L'ABIURA DELL'AUTORE

Una riflessione sui testi delle oltre 20 canzoni che Mario Fagiolo ha scritto in un periodo compreso tra gli anni Venti e Trenta del Novecento non può prescindere da tre vorrei dire "paletti" fondamentali:

Il primo è quello del rifiuto formale, consegnato ad una sua dichiarazione scritta pubblicata nel numero di marzo del 1946 sulla rivista *Poesia romanesca*, rifiuto con cui egli rinnegava tutta la sua produzione poetica anteriore all'anno 1945 e recante la sua firma anagrafica di Mario Fagiolo.

Il secondo paletto ci riporta ancora una volta ad un dato anagrafico che riguarda l'artista: egli è nato nel marzo 1905 e quindi quando scriveva le sue canzoni egli aveva un'età che oscillava fra i 19 anni per i primi testi e i trent'anni per quelli più tardi.

Il terzo paletto ci porta agli anni Quaranta del secolo e più precisamente al biennio 1945-46 che segna una decisa svolta nella maturazione del poeta: mi riferisco ai testi della sua prima raccolta firmata Mario dell'Arco, testi che già circolavano nel 1945 e che furono pubblicati con il titolo *Taja ch'è rosso* nel 1946.

La conclusione cui si può giungere attraverso queste coordinate temporali è la seguente: l'esperienza di paroliere di Mario Fagiolo appartiene al periodo di formazione del giovane artista che, partendo dal lontano 1923, anno al quale egli attribuisce la

sua prima composizione poetica, approda al traguardo del 1945 che lo consacrerà «il più nuovo, anzi l'innovatore della poesia romanesca» secondo la definizione che ne ha dato Pasolini.

Egli percorre quei vent'anni che lo separano dalla predetta consacrazione provandosi in molteplici esperienze: poesie in dialetto e in lingua, testi per canzoni, articoli, cinque commedie in romanesco: un periodo che Carolina Marconi ha minuziosamente ricostruito, restituendoci molti di quei testi. Anni che mi fanno venire in mente per analogia una celebre frase di Verdi il quale, a proposito della sua produzione giovanile prima del trionfo del *Nabucco*, parlava di «anni di galera».

Anni di formazione, dunque, testimonianza di un travaglio durato fin troppo a lungo, se messo a confronto con quelli di altri poeti. Ma, attenzione, affermare che il suo esordio come grande poeta è tardivo, in quanto avvenuto quando egli aveva quarant'anni, non sminuisce la sua grandezza. Semmai testimonia di un processo intellettuale e autocritico che gli fa onore.

Vogliamo provare a fare un paragone con un altro poeta? Ma sì, scegliamo D'Annunzio, che pubblica il primo volume di versi intitolato *Primo vere* nel 1879, quando ancora, studente di liceo al Collegio Cicognini di Prato, aveva soltanto 17 anni. Quei versi, se paragonati a quelli della sua maturità, risultano ovviamente acerbi, eppure egli non li ha rifiutati. Nel confronto fra i due, è quindi da sottolineare l'onestà intellettuale di dell'Arco.

Ma, dicevo, possiamo accostarci alla sua attività di paroliere superando l'ostacolo rappresentato dalla sua abiura?

Io credo di sì. Gli studiosi possono rivendicare il diritto ad occuparsi di un artista nella sua totalità, nonostante vincoli o divieti frapposti dallo stesso autore. Come dimostra la prassi vigente in letteratura, che consente di analizzare l'intera produzione di un poeta anche da un punto di vista stilistico e linguistico, esaminando – ad esempio – le varianti d'autore oppure le concordanze

presenti nella sua opera. Operazioni generalmente effettuate *post mortem* o, se l'autore è ancora vivo, prescindendo dal suo assenso. Il che si è esattamente verificato nel caso di dell'Arco: mi riferisco alla tesi di laurea discussa nell'anno accademico 2006 da Claudia Pellegrini, relatore Massimiliano Mancini, sul tema *Concordanze della poesia di Mario dell'Arco* e al volume *Per un'analisi del romanesco delle poesie di Mario dell'Arco attraverso le varianti d'autore* di Kevin De Vecchis, (Firenze 2019), volume derivante dalla tesi di laurea magistrale discussa dallo studioso nel 2017, avendo come relatore Paolo D'Achille.

E SE ADOTTASSIMO PER I TESTI DELLE CANZONI I CRITERI CRITICI CHE, AUSPICE GRAMSCI, VALGONO PER I LIBRETTI D'OPERA?

Per troppo tempo i libretti dei melodrammi hanno goduto di pessima fama: versificazione sommaria, trame inverosimili, lessico antiquato e convenzionale; insomma una somma di disvalori che li hanno relegati a semplice traino delle musiche, rispetto alle quali fungevano da servizievole supporto.

C'è voluta una felice intuizione di Gramsci per invertire la rotta. Nella sezione intitolata *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, all'interno dei *Quaderni dal carcere*, (Torino 1950, pp. 69-70), egli si sofferma sul melodramma italiano, per constatare «come in Italia la musica abbia in una certa misura sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare [...] la trama dei libretti non è mai “nazionale”, ma europea in due sensi: o perché l'intrigo del dramma si svolge in tutti i paesi d'Europa o perché i sentimenti e le passioni del dramma riflettono la particolare sensibilità europea settecentesca e romantica, cioè una sensibilità europea, che pertanto coincide con elementi cospicui della sensibilità po-

polare di tutti i paesi.» Con la conseguenza che i protagonisti che agiscono all'interno dei nostri melodrammi, «travolti da passioni elementari, gelosia, amor paterno, vendetta, eccetera, sono essenzialmente popolari in ogni paese.»

Questa riflessione può essere considerata l'*incipit* di un lungo percorso che ha portato alla progressiva rivalutazione dei libretti d'opera, in quanto portatori di una serie di personaggi, eventi, caratteri che ne fanno non solo un documento del costume, ma anche espressione di valori emblematici come l'amor patrio, o quello paterno. L'esito finale di questo itinerario critico si è tradotto in una nuova disciplina, la librettologia, che vanta ormai titoli accademici di tutto rispetto: valga, per tutti, il volume *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, (Milano 1997).

Criterio analogo credo debba accompagnarci nell'investigare il valore intrinseco delle canzoni, soprattutto quando si è in presenza di un paroliere d'eccezione, come un poeta della grandezza di Mario dell'Arco: se pur espressione di una stagione giovanile del poeta, questi testi meritano una riconsiderazione più attenta e rispettosa.

Le canzoni, è vero, appartengono al settore della musica leggera: ma nessuna supponenza critica giustifica una loro totale sottovalutazione se messe in confronto con la musica classica. Valga qui il sostegno di un intellettuale di prima grandezza come Marcel Proust; riflettendo sul binomio "cattiva musica" "buona musica" (equivalente, in altri termini, a quello musica leggera-musica classica), nel suo *Elogio della cattiva musica* (1896) egli scriveva: «Detestate pure la cattiva musica, ma non disprezzatela. Dato che la si suona e la si canta ben di più, e ben più appassionatamente, di quella buona, molto più di quella buona si è a poco a poco impregnata del sogno e delle lacrime degli uomini».

Se pensiamo agli esiti più alti della canzone, soprattutto di quella napoletana – che annovera alcuni capolavori – ma anche in

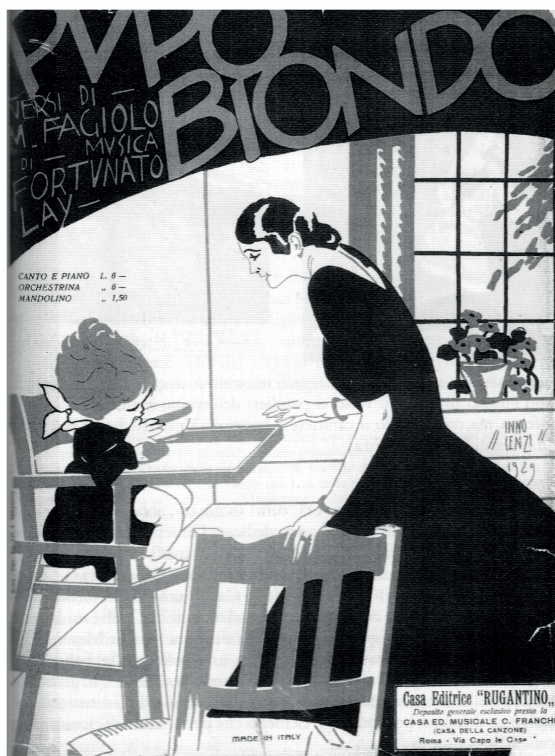
parte di quella romana, non possiamo negare che essa è come un sismografo: uno scandaglio utile a cogliere, registrare e documentare innovazioni e trasformazioni, materiali e culturali, e anche tecniche. Per restare nell'ambito partenopeo. La prima funivia? Funiculì funiculà. Il telefono? «Pronto? Tu sì pronto ed allora simmo pronti tutti e due»

Sono venticinque le canzoni scritte da Fagiolo: per ovvie ragioni, effettuerò una scelta “a campione”, limitandomi a considerare i testi che ritengo più significativi a supporto del mio assunto, dichiarato fin dal titolo di questo scritto, secondo il quale siamo in presenza di una produzione indubbiamente “minore”, ma entro la quale figurano molteplici elementi di novità, tali da legittimare l'opportunità di occuparci di Mario Fagiolo come di un “paroliere ritrovato”.

VARIANTI D'AUTORE

Si deve agli storici della canzone romana, come Giuseppe Micheli e Anton Giulio Perugini, una utile ricognizione di questo genere che dai fasti dei concorsi di San Giovanni fino ai nostri giorni ha salvaguardato la memoria di tanti artisti – cantanti, parolieri, musicisti – che nel tempo hanno interpretato la colonna sonora della romanità. Per quanto riguarda in particolare Micheli, osservo che gran parte del contenuto della sua ormai classica *Storia della canzone romana* (Roma 1989) accompagna l'antologia cronologica delle canzoni romane dal 1200 al 1950, interpretate da Sergio Centi e raccolte in 14 album dalla casa musicale Durium: all'interno di tale raccolta figura, fra le altre, *Pupo biondo* (fig.1) la più famosa canzone di Mario Fagiolo, per la musica di Fortunato Lay.

Parto da una delle prime prove di Fagiolo: *Er mastro muratore*, che risale al 1925, dunque a un paroliere ventenne. Si noti anzi-



1. Spartito musicale e copertina della canzone *Pupo biondo*, 1927, versi di Mario Fagiolo, musica di Fortunato Lay.

tutto la scelta del personaggio, un muratore, un semplice operaio, una figura che nell'esperienza di architetto di Fagiolo doveva diventare familiare. Uno degli ultimi, diremmo oggi, non certo un personaggio di successo, appartenente a una classe sociale popolare che condivide, che so, con il barcarolo dell'omonima canzone di Romolo Balzani. Di qui una prima constatazione: nella ricerca dei suoi personaggi, il poeta si colloca in una prospettiva dal basso. Scorrendo poi i versi della canzone, si può formulare una

seconda constatazione: la maggior parte delle strofe è dedicata al mestiere del muratore, con la citazione di alcuni termini (come *er filo*, *la cucchiara*, *er ponte*) che esprimono anche nel lessico la solida contiguità del poeta con questo protagonista.

Scelta non casuale, questa de *Er mastro muratore*, se è vero che il già citato Micheli, nella appendice alla storia della canzone romana pubblicata nel 1968 con il titolo *Ultime voci della vecchia Roma* (Roma, 1968, p. 201) cita la canzone *Er muratore*, versi di Mario Fagiolo, musica di Romolo Balzani, riportandone i versi. È una sorta di sceneggiata, secondo lo schema de *Er fattaccio* di Americo Giuliani (1888-1922) in cui il protagonista, colpevole di fratricidio, si rivolge al magistrato («sor delegato, io nun sò un boiaccia...») per rievocare le ragioni che l'hanno spinto al delitto. Qui, in Fagiolo, protagonista è un muratore, appunto, che rivendica con orgoglio il suo mestiere, così rivolgendosi al presidente del tribunale che lo sta giudicando per l'omicidio del seduttore di sua figlia: «chi sò? Sò un muratore:/ ciò l'aria da marano, / magno pane e sudore, / però me sento un principe romano.» e più avanti: «eh, già sò muratore, / ciò l'aria da marano/ ma si te do la mano, / drento la stretta mia ce senti er core. / eh, già sò muratore:/ sò povero, ma onesto:/ forse sarà pe' questo/ che m'avete corpito ne l'onore.»

Due anni dopo Fagiolo licenza, per la musica di Fortunato Lay, la canzone *Ninna azzurra*, dedicata alla morte di un eroico aviatore. A parte l'audace accostamento del sostantivo a un aggettivo che evoca l'azzurro del cielo, è da sottolineare che l'epopea della guerra è considerata dalla parte dei perdenti, di chi cioè, come direbbe Goya, ne ha scontato gli orrori. Nella stessa angolazione è concepita due anni dopo, nel 1929, la sua canzone più famosa, rimasta a lungo nel repertorio di Sergio Centi, Claudio Villa e Giorgio Onorato: *Pupo bionno*, sempre per la musica di Lay. Il poeta ritorna su un tema di grande impatto popolare, quello della guerra

in Libia: ma lo fa senza trionfalismi, che pure non mancavano nelle canzoni dell'epoca più sensibili alle direttive del regime fascista; anche in questo caso, come in *Ninna azzurra*, la guerra è vista dalla parte delle nefaste conseguenze che essa comporta. Di qui una vicenda esemplare, protagonisti una coppia di innamorati che nella prima strofa, tra un bacio e un altro, programmano un futuro sereno; nella seconda il giovane va in guerra e la moglie «cià in seno n'antra vita»; nella terza il soldato torna «a tastonni come 'n cieco», sì, perché in guerra ha perso la vista, sicché si rivolge al figlioletto con questi teneri versi: «Pupo, ciai er visetto tonno, / un visetto ch'è un biggiù, / come sei, moretto o bionno, ciai l'occhioni neri o blu? / te lo chiedo 'n'antra vorta, / pupo mio, dimmelo tu / perché mamma nun s'è accorta / che papà nun vede più...»

Si dirà, versi strappa lagrime; sarà pur vero; ma è un fatto, che il poeta si schiera dalla parte degli umili, e se anche in quella guerra, sul campo, l'Italia è vincitrice, la storia è narrata dalla parte di chi quella guerra l'ha persa sulla propria pelle.

Si obietterà: ma accanto ai muratori, al soldato che perde la vista, all'aviatore che «è cascato co' un'ala spezzata», non mancheranno nel giovane paroliere concessioni a temi e personaggi di moda? Certo che non mancano: ma anche in questo caso, spicca l'originalità dell'approccio da parte di Fagiolo. Qualche esempio.

In *Fiorara* (1926) chi canta i versi indirizzati ad una fioraia è uno squattrinato poeta, che le dice «io nun te pòsso arigalà 'no scialle /sò poveta e te canto 'no stornello», e, rassegnato nella sua rinuncia, chiude la serenata con il verso «e io sò er poverello de l'amore».

Nella *Zampognata ar vento* (1929; fig. 2) c'è sì il tema ricorrente dell'amore non corrisposto fra un lui e una lei: ma qui l'esito è tutt'altro che convenzionale, perché la ragazza (la fija der vergaro) andata in sposa ad un altro, provoca il suicidio del pastore «morto de passione».

In queste due canzoni, ma anche in altre, Fagiolo rinuncia cioè alla facile conclusione del lieto fine.

Fra le tante, inevitabili concessioni ai temi ricorrenti nella canzone romana dell'epoca, c'è persino la citazione di Nina, il personaggio femminile titolare per antonomasia di tanti omaggi canori. Lo stesso Fagiolo del resto aveva dedicato il suo primo libretto di sonetti, risalente al 1924, alla solita Nina. Ma nel caso della canzone la Nina titolare di *Sippure nun sei Nina* (1930) non s'affaccia più dal *mignanello* (altra concessione rituale), perché «ha cambiato via». Al suo posto, con un colpo di teatro, il giovane paroliere

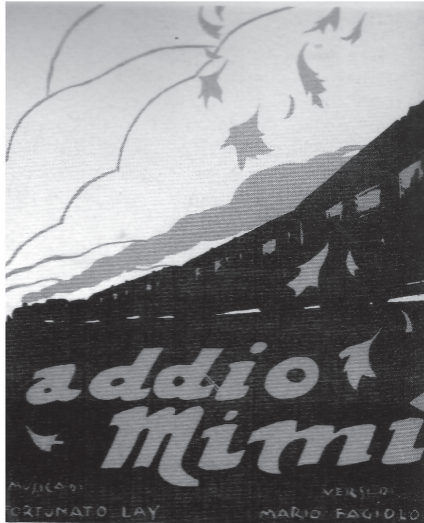


2. Spartito musicale, copertina della canzone *Zampognata ar vento*, 1929, versi di Mario Fagiolo, musica di Fortunato Lay.

fa comparire un'altra bella trasteverina, forse addirittura più bella: ma questo scambio di ruoli suona come un ironico congedo da un personaggio, così invasivo nelle reiterate citazioni che lo riguardano, che il poeta decide di farlo sparire. Voglio azzardare un'interpretazione contro corrente: conoscendo le capacità mimetiche di Fagiolo, non posso cioè escludere una lettura maliziosa di questa variante, per cui Fagiolo sembra dire: dopo tante apparizioni di Nina nel canzoniere romano, non sarà arrivato il momento di farla sparire, una volta per tutte?

Potrei fare altri esempi, lavorando sui testi delle canzoni scritte da Fagiolo, ma per brevità mi fermo qui, per passare ad un altro aspetto della sua esperienza di "paroliere"; se cioè fin qui si è esaminata la sua fortuna nell'ambito della musica leggera, va poi fatto cenno al felice incontro dei suoi versi con la musica classica del Novecento. Nel 1946 cinque delle poesie incluse nella sua prima raccolta furono musicate da Mario Castelnuovo-Tedesco. Vissuto fra il 1884 e il 1968, egli è autore di una cospicua produzione che comprende quattro opere liriche, quattro balletti, le *ouvertures* per quasi tutti i drammi di Shakespeare e una molteplicità di colonne sonore per film, produzione quest'ultima a cui fece ricorso a partire dal 1939, anno cioè in cui a causa delle leggi razziali del regime fascista fu costretto, in quanto ebreo, a trasferirsi negli Stati Uniti, anche grazie all'aiuto di Arturo Toscanini. Una produzione che il lungo esilio all'estero ha fatto dimenticare in patria, anche se di recente, per merito dell'Accademia di Santa Cecilia, alcune sue composizioni sono state eseguite, aprendo la strada ad una sua riscoperta.

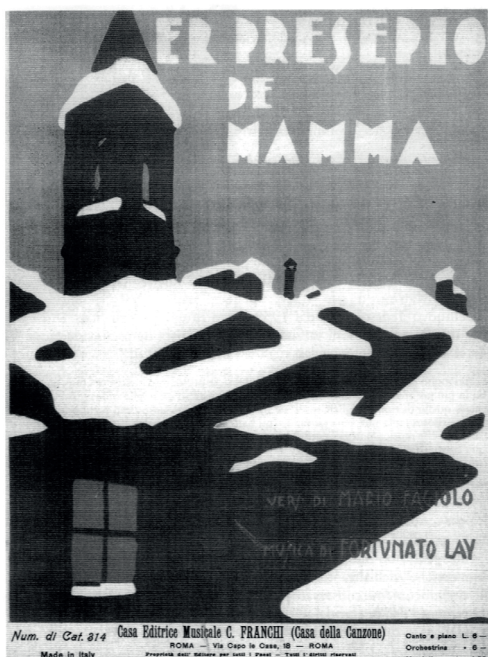
A propiziare l'incontro tra Mario dell'Arco e il musicista fu un interessante personaggio, centrale nella storia della Fondazione Besso. Mi riferisco a Matizia Maroni Lumbroso, nipote di Marco Besso, il fondatore delle due fondazioni (Ernesta e Marco Besso). Vissuta tra il 1897 e il 1977, anno quest'ultimo della sua



3. Spartito musicale, copertina della canzone *Addio Mimi*, 1930, versi di Mario Fagiolo, musica di Fortunato Lay.

scomparsa, fu una donna di cultura, piena di interessi eterogenei, particolarmente impegnata nella riscoperta dell'ambiente romano, minuziosamente indagato, come dimostrano i suoi diversi libri fra cui mi limito a citare *Roma al microscopio* (Roma 1968) che riassume i frutti di una indagine sulle tracce del vecchio arredo urbano della Città, già evidenziati in molteplici articoli e ripresi anche nel volumetto *Roma calpestata* (Roma 1967). Un'altra citazione nell'ambito della sua bibliografia si merita il volume sulle *Confraternite romane nelle loro chiese* (Roma 1963), scritto in collaborazione con Antonio Martini.

Presidente della Fondazione Ernesta Besso dal 1947 al 1977 e consigliere della Fondazione Marco Besso, Matizia conosceva Mario dell'Arco che, come risulta dall'archivio della Fondazione, frequentava questa istituzione dato che spesso vi si presentava-



4. Spartito musicale, copertina della canzone *Er presepio de mamma*, 1930, versi di Mario Fagiolo, musica di Fortunato Lay.

no i poeti romaneschi del momento. La conoscenza reciproca si sviluppò anche in forme di attiva collaborazione, come dimostra il fatto che il poeta organizzò dei corsi ospitati dalla Fondazione.

Ebbene nel luglio 1946 Mario dell'Arco spedì alla Maroni Lumbroso cinque delle poesie facenti parte della sua prima raccolta *Taja ch'è rosso*, e cioè *Sogni*, *Palloncini*, *Piove*, *Grandine* e *Er treno*. A sua volta Matizia inviò quelle cinque poesie al suo amico musicista Castelnuovo-Tedesco che allora, come ho detto, si trovava negli Stati Uniti. Di lì a pochi mesi il compositore musicò le poesie di dell'Arco, inviando lo spartito alla stessa Matizia,

alla quale l'opera è dedicata. Dobbiamo dunque a Matizia se il ritmo poetico di dell'Arco ha trovato una perfetta assonanza con il ritmo musicale della tastiera di Castelnuovo-Tedesco.

Dai successi conseguiti con le canzoni nel clima nazional-popolare dei concorsi di San Giovanni all'approdo alla musica classica, Mario Fagiolo, poi dell'Arco, ha goduto delle grazie delle muse, alternando la frequentazione di Euterpe e di Tersicore con quella di Polimnia e Calliope.



L'ultima ottobrata romana compie cento anni: la Sagra dell'uva di Marino

UGO ONORATI

Fino ai primi decenni dell'Ottocento l'ottobrata era una consuetudine diffusa a Roma fra le classi meno abbienti. Si trattava di una gita fuori porta compiuta per lo più di domenica, oppure il giovedì, essendo anche questo un giorno di riposo settimanale, nei prati della Campagna Romana prossimi ma esterni alle mura Aureliane, come quelli intorno a ponte Milvio o a Testaccio. Altra meta, preferita, erano i vigneti allora presenti a Monteverde, dalle parti del Gianicolo, oppure fuori porta San Pancrazio, porta San Giovanni e porta Pia. Le comitive viaggiavano in carrettella, un carrozino a quattro ruote, trainato da uno o due cavalli addobbati con festose bardature e sonagliere. Sopra viaggiavano sette, otto donne in abito sgargiante, di cui una più piacente, detta la *bellona*, era seduta a cassetta accanto al carrettiere. Gli uomini, mariti, o amici, seguivano a piedi il corteo, vociante per gli stornelli e le canzoni accompagnati da tamburelli e nacchere.

Nei decenni a seguire, soprattutto per le vacanze estive, ma anche soltanto per la scampagnata di ottobre, ci si allontanò sempre più dall'Urbe, soprattutto in direzione dei Castelli Romani, favoriti dai nuovi mezzi di trasporto, come il treno, che per primo giunse a Frascati nel 1856, a Velletri nel 1863, a Marino per Albano nel 1889, il quale piano piano soppiantò l'utilizzo delle carrettelle. Tuttavia fu soltanto con la realizzazione della rete ferrotranviaria della STFER (poi STEFER), nata nel 1899, che i Castelli Romani furono

più agevolmente e rapidamente collegati tra loro e con Roma. Fu così che la gita fuori porta divenne un fenomeno di massa, oltre che di costume. Beninteso non si trattava di una visita ai luoghi archeologici, artistici, paesaggistici sollecitata dal sentimento classico, o romantico dei viaggiatori del *Grand Tour*, né delle villeggiature estive del generone romano, di prelati e aristocratici, protratte fino a ottobre, per lo più trascorse nelle mete preferite di Frascati e Castel Gandolfo, ma anche nelle arieggiate alture di Rocca di Papa, Monte Compatri e Rocca Priora. Si trattò, prima col treno e poi col mezzo del tram, di flussi di visitatori da “petit tour”, di festaioli domenicali, di affezionati frequentatori di fraschette, di umili, ma non sprovvedute famiglie di *fagottari*, che portavano da casa le cibarie (*fagotto*) per consumarle comodamente con il vino del posto sui tavoli di osterie campestri, o nelle cantine (qui dette bettole) sparse numerose nei centri abitati dei Castelli Romani. Di questa usanza, ancora oggi non del tutto scomparsa, è testimone quel grazioso libricino di colore, che è *Il treno tropea*, pubblicato dal giornalista Luigi Palomba nel 1885, dove si descrive il rientro a Roma dei giganti con l'ultimo treno da Frascati, detto “tropea”, il cui significato da “vento di ritorno”, o “breve ma intenso temporale estivo”, traslò a quello di sbornia solenne, attestato in questo senso nel romanesco da Belli a Pasolini. Certamente questo tipo di turismo aveva poco, o nulla di culturale, ma rappresentava una manna dal cielo per i medi e piccoli vignaioli, che dalla coltivazione dell'uva e della sua trasformazione in vino traevano il principale introito economico. Specialmente a ottobre, quando, in vista della nuova vendemmia, conservavano ancora giacenze di vino invendute nelle loro cantine del centro storico a Marino, come altrove.

A seguito di una terribile grandinata, avvenuta nell'estate del 1904, alcuni fra i più intraprendenti e facoltosi membri dei villeggianti presenti a Marino promossero un comitato composto da autorevoli personaggi della politica, dell'arte e dello spettacolo della

Capitale per organizzare una manifestazione di richiamo turistico, tale da soccorrere l'economia locale. Fu redatto un programma di spettacoli, apprestati scenari di cartapesta nelle principali vie del centro storico, organizzate lotterie e concorsi artistici, cortei in maschera, fiaccolate e carri allegorici per tutto il mese di settembre di quell'anno. In cartellone vi fu anche un concerto di Pietro Mascagni nei saloni di palazzo Colonna. Molti vevoli artisti e personaggi si misero a disposizione gratuitamente per far riuscire al meglio le Feste Castromenie, così denominate dal nome antico di Marino (*Castrimoenium*). Da una delle cronache, firmata dal pubblicitista Romeo Marchetti, sappiamo anche che un corteo in costume fu ripreso da Filoteo Alberini, un pioniere della cinematografia, e che il documentario fu poi proiettato al cinema Moderno di Roma. I risultati furono lusinghieri per il commercio di Marino e anche per la promozione dei luoghi valorizzati in quell'occasione, come il Parco Ferentum, i pittoreschi scorci sul bosco e sulle cave di peperino, prospicienti il lago di Castel Gandolfo, le memorie storiche e archeologiche dell'antico sito, l'immagine attrattiva del borgo medievale. C'erano già in queste Feste Castromenie gran parte degli ingredienti, che in seguito riprese e utilizzò il poeta e drammaturgo romanesco Leone Ciprelli nell'ideare la prima Sagra dell'Uva, svoltasi a Marino nella domenica del 4 ottobre 1925. Egli, molto genialmente, innestò questa laica ottobrata su una precedente festa religiosa mai interrotta e molto sentita a Marino: la festa della Madonna del Ss. Rosario, che si teneva e si tiene ancora ogni anno la prima domenica del mese. Tenendo fermo l'obiettivo finale di promuovere il commercio del vino e l'immagine turistica di Marino, l'ideatore volle dare anche un taglio culturale alla manifestazione, tale da diventare la principale nel suo genere tra tutte quelle consimili in Italia e perfino identitaria nella coscienza della comunità marinense. Pertanto Ciprelli si mosse su due direttrici principali:

- 1) la memoria della battaglia di Lepanto, già presente nella tradizione religiosa locale con i festeggiamenti in onore della Madonna del Ss. Rosario, mediante il pomeridiano corteo storico in costume, commemorativo del ritorno di Marcantonio Colonna, principe del castello di Marino, dallo scontro navale vittorioso sulla flotta ottomana intorno alle isole Echinadi, e con il “miracolo” della fontana dei Mori, celebrativa della nobile famiglia romana, la quale, *semel in anno*, getta vino, anziché acqua;
- 2) il folclore proprio dell’ottobrata romana, con la “vignata pubblica” per le vie principali del paese con i balconi enoicamente addobbati, con i carri allegorici in tema vinicolo, le sfilate di concertini e di bande, i cortei di carretti a vino, le macchine da spettacolo, la distribuzione gratuita di uva e di vino, tutti elementi propri di un carnevale d’autunno, che rimandano all’immaginario utopico del Paese di Cuccagna, o di Bengodi.

Né Ciprelli trascurò di collegare idealmente questo contemporaneo baccanale a quelli di epoca romana, alla mitologia delle divinità latine, qui di casa, come Ferentina e Pomona, e alle antiche feste delle *vinalia* e *meditrinalia*. Ma soprattutto Ciprelli strinse ulteriormente Marino a Roma, rafforzando quel legame culturale, presente nell’immaginario dei viaggiatori del *Grand Tour*, che è il pittoresco negli usi e nei costumi romano-laziali, di cui non ultima espressione sono la musica e il canto popolari, il ballo del saltarello, la poesia detta a braccio. In parte conservati, in parte già perduti agli inizi del Novecento, questi elementi delle tradizioni folcloristiche, presenti nella poesia e nella letteratura da Belli a Zanazzo, confluiti nella romana festa di San Giovanni, vennero riproposti da Ciprelli nel festival della canzone romana per la Sagra dell’uva dal 1926 al 1936, che dopo di lui continuò in altre forme dal secondo dopoguerra fino ad oggi. La gara poetica musicale di Marino, vero *pendant* e contraltare autunnale della manifestazione romana di giugno era soprattutto canzone per il popolo e non popo-

lare nel senso etnico del termine, tuttavia tale da coinvolgere larghi strati di popolazione indigena e forestiera, tale da valicare i confini strettamente romani per giungere in ogni parte d'Italia e anche del mondo, come nel caso della canzone *Nanni*, ovvero *'Na gita a li Castelli Romani*, che Petrolini inserì nel suo repertorio, dopo che Romolo Balzani la cantò per la prima volta nel 1928 sulla marinese piazza del Plebiscito con un quartetto di mandolini. Tra l'altro occorre ricordare che Petrolini, comico geniale e rivoluzionario, non solo abitava in un villino, denominato Cleofe, tra Marino e Castel Gandolfo, ma fu in intimità con Ciprelli e fece parte della commissione giudicatrice delle migliori canzoni nel concorso della Sagra dell'Uva insieme a Trilussa, Felice Tonetti (già attivo nelle precedenti Feste Castromenie), Augusto Jandolo, Luciano Folgore e molti altri personaggi di rilievo della Capitale nel periodo compreso tra le due guerre mondiali. All'evento fu data ampia risonanza per un decennio da testate giornalistiche, agenzie di stampa e case editrici musicali dell'epoca, come ad esempio quelle di Oberdan Petrini e di Giuseppe Micheli.

Certamente le masse di operai, artigiani e sottoproletari scaricati dai tram sulla piazza principale del paese, allora come oggi, non vi giungevano per compiere, come si è detto, un'esperienza spirituale (tutt'al più etilica!), ma il fascino del luogo, degli abitanti e degli accadimenti trasmesso dalla Sagra dell'Uva offrì fin dalla prima volta un coinvolgimento simile a quello provato in passato dai solitari visitatori del *Grand Tour*, ma in una suggestione collettiva. Di questa singolare situazione di individuo indistinto fuso nella folla, sballottato in una kermesse parossistica continuamente sospesa tra sacro e profano, fu testimone Carlo Emilio Gadda, che dedicò proprio alla Sagra dell'Uva di Marino un suo ricordo personale nella raccolta di racconti *Il castello di Udine*.

Mutata la società e le condizioni economiche, trasformati i sistemi di produzione e di commercializzazione vitivinicola, anche

la Sagra dell'Uva di Marino, la più antica e caratteristica nel suo genere, esemplata dal regime fascista nel 1930 per diffondere l'autarchica Festa del Vino in tanti comuni della Penisola, compresa Roma, ha cambiato più volte le forme organizzative e di comunicazione nel corso delle generazioni, ma nella sua essenza è rimasta fedele a se stessa nel corso di cento edizioni, che si festeggeranno esattamente il 6 ottobre 2024.

Volendo ancora una volta rammentare le origini e la natura romano latina di questa festa, mi sembra utile riproporre le parole in buona parte attuali di Ettore Veo, pubblicate in *Roma popolaesca* nel 1929, dalla quale sono partito per descrivere l'anniversario:

E alla fine se ci tenete al colore, alla gaiezza diffusa, al movimento vero e proprio del popolo correte a Marino nel dì della Sagra dell'Uva: è una festa quanto mai simpatica e vivace, poiché racchiude in una tutte le ottobrate antiche e recenti. Fu ideata da Leone Ciprelli qualche anno fa ed ottenne, immediatamente, un grandissimo successo. Si vide la graziosa Marino rivestita, come d'incanto, di pampini e di grappoli d'uva e, ad un tratto, la fontana dei Mori invece d'acqua cominciò a versar, dalle sue bocche, del buon vino paesano; unita alla processione della Madonna si svolse il corteggio della Reginetta dell'uva proclamata da una giuria di artisti, e le tramvie dei Castelli lavorarono come non mai a scaricar gente accorsa a Marino dai Castelli vicini e da Roma. La festa anno per anno - ora è curata con amore dall'Opera Nazionale del Dopolavoro dell'Urbe - ha acquistato maggior fascino e nuove attrattive ed è entrata, di subito, nell'ormai breve numero delle superstiti feste popolari della Capitale.

Un organo per la sala accademica di via dei Greci

ANDREA PANFILI

«Nel centro di Roma, nello stesso edificio (ex convento delle Orsoline) dal 1877 assunto a sede dell'Accademia e del Liceo Musicale [...] si apriva finalmente al pubblico romano un'ampia armoniosa sala da concerto, dotata di uno splendido organo, troneggiante oltre il podio sullo sfondo». La citazione è tratta dall'articolo *La musica a Roma. Una data storica: 2 febbraio 1895*, pubblicato sulla *Strenna dei Romanisti* del 1995 dal compianto maestro Rodolfo Caporali, nostro sodale scomparso esattamente venti anni fa. Non l'ho mai conosciuto personalmente, all'epoca infatti ero molto giovane e non facevo ancora parte del Gruppo dei Romanisti, ma lo vedevo spesso presente, seduto nel settore riservato agli accademici, ai concerti che allora si tenevano presso l'auditorium Pio di via della Conciliazione. L'accenno che egli fa all'organo nella sala accademica del conservatorio in via dei Greci mi dà lo spunto per approfondire il discorso su questo interessante strumento, a cui ho recentemente dedicato circostanziate ricerche d'archivio. Tra l'altro, con tale contributo proseguo nell'indagine sugli organi nelle sale da concerto romane, già intrapresa con la pubblicazione sulla *Strenna* del 2016 dell'articolo *L'organo Carlo Vegezzi Bossi della sala concerti Augusteo*.

Nella *Relazione storica sulla costruzione della sala dei concerti*, stilata nel 1895 dal maestro Alessandro Parisotti, si legge:

Fu universale desiderio, da quando la Regia Accademia di Santa Cecilia istituì il Liceo Musicale, che fosse edificata una Sala atta ad adunare gli alunni per gli esercizi d'insieme, pei saggi scolastici

e per l'esecuzione delle composizioni corali e orchestrali. [...] Si lamentava la mancanza d'una Scuola d'organo in Roma, dove questo strumento ha così larga applicazione [...]. A questa lamentata mancanza si aggiungeva quella di un ambiente vasto, in cui l'organo dovesse essere collocato¹.

Fin dal 1881, il cav. Pompeo Coltellacci, architetto della Regia Accademia, aveva elaborato un progetto di una sala da concerti da edificarsi nell'area dell'ex convento adibita a giardino. Il progetto fu sottoposto al parere di un comitato tecnico costituito dai promotori stessi del liceo musicale, ossia i maestri Giovanni Sgambati, Ettore Pinelli, Eugenio Terziani e Cesare De Sanctis, i quali lo approvarono senza riserve. Dopo un lungo iter burocratico, che portò a sostanziali modifiche del progetto originario, nel 1886 i lavori ebbero finalmente inizio ma furono poi più volte interrotti per vari problemi sia di carattere tecnico che finanziario. Nel dicembre 1889 il marchese Emanuele di Villamarina, presidente dell'Accademia, annunciava il completamento dei lavori in opera muraria e di copertura, rimanendo a compiersi i lavori dell'interno e degli ambienti accessori. Nel frattempo era stato ordinato l'organo alla ditta Eberhard Friedrich Walcker di Ludwigsburg. Negli anni seguenti vi furono molte altre interruzioni dovute a problemi di varia natura. La sala fu completata solo nel giugno 1893 ed ebbe un costo complessivo di circa 200.000 lire, esclusi gli accessori quali l'organo, il palco per il coro e l'orchestra, l'illuminazione e il riscaldamento. Alla spesa concorsero il Ministero della Pubblica Istruzione, il Comune di Roma, la Regia Accademia di S. Cecilia e la regina Margherita, che contribuì con una donazione di 10.000 lire.

Realizzata in stile neoclassico rinascimentale, la sala risultò «perfettamente acustica». Larga 14 metri, lunga 27,5 e alta 14, po-

¹ ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA, *Annuario 1895*, p. 35.

teva contenere, seduti ed in piedi, circa 1200 spettatori e con i suoi 385 metri quadrati di superficie era all'epoca la sala più grande esistente in Roma². Nella già citata *Relazione* il Parisotti descrive ampiamente anche l'organo:

In fondo alla Sala trovasi il palco orchestrale per 70 sonatori e il palco corale per 130 cantanti. Dietro ad esso sorge l'organo, per quale l'Architetto accademico ha ideato e diretto la costruzione della mostra a giorno, eseguita qui in Roma in noce scorniciata, intagliata e lussuata ad oro, che, per la geniale composizione, ricorda i migliori tempi dell'arte dell'intaglio in legno.

Al sommo della mostra l'Architetto ha collocato il busto di Santa Cecilia patrona dell'Accademia, modellato dal prof. Cesare Aureli.

L'organo ha 31 registri, 1986 canne, 3 manuali con 56 note, e pedaliera cromatica di 30. Fu costruito dalla ditta E.F. Walcker di Ludwigsburg (Württemberg), che offrì alla Regia Accademia, oltre a considerevoli vantaggi economici, sicura garanzia di ottima costruzione. Infatti la Casa Walcker, fondata nel 1820³, è oggi fra le prime se non la prima d'Europa per l'eccellenza dei suoi strumenti; e fra i moltissimi è da ricordare quello del Duomo di Riga con 124 registri, forse il più grande che si conosca. L'organo della nostra Sala fu montato dal rappresentante della Ditta, Sig. Oscar Walcker, che corrispose pienamente al difficile compito. Pregi principali del nostro strumento sono la dolcezza e la forza di tutte le voci, attraverso grande varietà di colore; la uguaglianza nella distribuzione dell'aria, per la quale è apparecchiato un motore idraulico; la perfezione del meccanismo⁴.

² Quella di palazzo Pamphilj misurava 237 mq, la sala Dante a palazzo Poli 264 mq e la sala degli Specchi al Quirinale 320 mq.

³ In realtà Johann Eberhardt Walcker (1756-1843) iniziò la sua l'attività nel 1780, mentre dal 1820 la ditta si stabilì a Ludwigsburg.

⁴ ANSC, *Annuario* cit., p. 40.



1. Un'immagine storica della sala accademica di via dei Greci con l'organo Walcker del 1894.

La sala accademica di via dei Greci non servì solamente per le esercitazioni d'insieme e per i saggi degli allievi del liceo musicale ma ospitò anche i primi concerti sinfonici e cameristici promossi dalla Regia Accademia di S. Cecilia. Il concerto inaugurale si tenne il 2 febbraio 1895, data storica per l'Accademia, già adeguatamente ricordata e celebrata dall'articolo del maestro Caporali citato in apertura. In tale occasione il coro dell'Accademia diretto dal maestro Raffaele Terziani propose mottetti e madrigali di Giovanni Pierluigi da Palestrina alternati a composizioni per organo di Andrea Gabrieli, Claudio Merulo e Girolamo Frescobaldi eseguite dal maestro Remigio Renzi, titolare della cattedra d'organo da poco istituita nel liceo musicale⁵. Nei 13 anni seguenti, nell'ambito delle

⁵ ARCHIVIO POSTUNITARIO ACCADEMIA NAZIONALE DI S. CECILIA [da ora in poi A.P.A.N.S.C.], *Liceo Musicale*, "Concorso cattedra d'organo", busta

suddette stagioni concertistiche la sala ospitò quindi i più rinomati direttori d'orchestra, quali Gustav Mahler e Richard Strauss, ma anche solisti di eccezione e grandi organisti, quali Charles Marie Widor, Clarence Eddy, Leandre Vilain, Lewis Browne e lo stesso Remigio Renzi; fino al 1908, quando i concerti vennero trasferiti all'Augusteo.

Tornando ora al nostro organo, vorrei illustrare nel dettaglio le varie fasi che hanno portato alla sua realizzazione. Per poter individuare una ditta che garantisse uno strumento di qualità al prezzo più conveniente possibile, il 29 dicembre 1887 il presidente Emanuele di Villamarina pensò bene di inviare a 12 case costruttrici (7 italiane e 5 straniere) il progetto sommario di un organo a 3 tastiere di 56 note, pedaliera di 30 note e 31 registri, specificando che il modello proposto non era vincolante ma suscettibile a qualsiasi genere di modifica si reputasse opportuna. Dopodiché chiedeva di stilare un dettagliato preventivo e di inviarlo all'Accademia entro la fine di gennaio 1888⁶. Le ditte interpellate furono le seguenti: Aristide Cavaillé-Coll di Parigi, Joseph Merklin di Lione, Eberhard Friedrich Walcker di Ludwigsburg, Franz Eggert di Paderborn, Wilhelm Sauer di Francoforte, William George Trice di Genova, Ernesto Lingiardi di Pavia, Tito Tonoli di Brescia, Pietro Bernasconi e Giuseppe Bernasconi di Varese, Zeno Fedeli di Foligno, Pacifico Inzoli di Crema. Nel frattempo, il maestro Remigio Renzi venne incaricato di visitare alcune delle ditte italiane sopra citate per relazionare sulle qualità e le caratteristiche degli strumenti da loro prodotti. Ecco in sintesi quanto riportò in data 13 febbraio 1888:

Dal complesso delle mie visite fatte ai suddetti fabbricanti debbo conscienziosamente dichiarare che nulla ho trovato che potesse fermare la mia attenzione e fornirmi un concetto che da tali fabbricanti si

189, fasc. 14/1.

⁶ A.P.A.N.S.C., *Strumenti*, "Organo Sala", busta 189, fasc. 29/11.

potesse ottenere un tale insieme di perfezione da assicurare all'Accademia un istrumento che corrispondesse alla sua aspettazione ed allo scopo che si è prefissata di avere, cioè un istrumento per quanto possibile perfetto e moderno da soddisfare le esigenze di una scuola e degno del primo Liceo musicale d'Italia.

Concluderò quindi che come fabbrica non dubito di asserire che quella del Trice è la sola che possa dirsi superiore alle altre che ho visitate, ma debbo limitare il mio giudizio a quel poco che ho veduto ed esposto superiormente.

Nella fiducia di aver così corrisposto al delicato incarico affidatomi, ho l'onore di professarmi di V.S. Ill.ma dev.mo servitore, Remigio Renzi⁷.

Nel frattempo, la commissione deputata alla costruzione del nuovo organo⁸ cominciò a prendere in esame i preventivi pervenuti. Buona parte di questi vennero esclusi poiché superavano di molto la somma di cui l'Accademia intendeva disporre⁹. Rimanevano in gara le ditte Walcker di Ludwigsburg e Trice di Genova, che offrivano entrambe prezzi e condizioni assai favorevoli. Nella seduta del 5 marzo 1888 i commissari, dopo lunga e ponderata analisi, decisero di affidare l'incarico alla ditta tedesca di E.F. Walcker, esprimendo però tutto il rammarico per non aver potuto favorire una così rinomata ditta italiana come quella di Trice:

⁷ A.P.A.N.S.C., Ivi, busta 191, fasc. 29/11.

⁸ Marchese Emanuele di Villamarina (presidente), m° comm. Filippo Marchetti, prof. cav. Remigio Renzi, m° cav. Cesare De Sanctis, m° comm. Eugenio Terziani, m° Stanislao Falchi, prof. cav. Ettore Pinelli, prof. comm. Giovanni Sgambati.

⁹ In realtà alcune ditte, per fare bella figura, fecero l'errore di proporre strumenti imponenti e grandiosi, andando ben oltre le richieste dell'Accademia esemplificate dal progetto sommario inviato ai costruttori, con inevitabile innalzamento dei preventivi e conseguente esclusione degli stessi da parte della commissione.

La Commissione aprì lunga discussione sopra i due fabbricanti e considerò riguardo al Trice che la sua fabbricazione per la parte meccanica è eccellente e conforme ai più recenti ritrovati dell'arte; che egli per primo ha tentato in Italia l'impianto di una fabbrica che è consacrata a rialzare il nome dei costruttori di organo; che quindi la Regia Accademia dovrebbe a parità di condizioni incoraggiare l'industria nazionale; che ad ogni guasto dell'istrumento sarebbe più facile avere gli operai da Genova che dall'estero.

Quanto alla ditta Walcker si osserva che la sua fabbrica ha rinomanza europea da oltre un secolo e che questa rinomanza e i molti istrumenti costruiti danno completa garanzia del lavoro che farebbe. Per ciò che riguarda le condizioni finanziarie che offrono i due fabbricanti esse sono dalla Commissione giudicate quasi alla pari.

Infatti il Trice domanda lire 21.000 per un organo a 3 tastiere, 32 registri, 58 note di estensione e 2056 canne. Il Walcker chiede lire 20.000 per un organo a 3 tastiere, 31 registri, 56 note di estensione e 1986 canne. Nel prezzo richiesto dal Trice non è compresa la cassa dell'organo, il trasporto da Genova e tre biglietti ferroviari da Genova a Roma e viceversa in II classe per i collocatori dell'istrumento. Nella somma domandata da Walcker si comprendono tutte le spese di trasporto, accordatura, collocamento, dazio, registro, ecc. meno la cassa dell'organo.

Esaurita la discussione all'unanimità si conviene di indicare come preferibile la ditta Walcker di Ludwigsburg per la rinomanza che gode, sicura garanzia della costruzione da farsi e per la piccola economia che presenta la spesa. La Commissione in par tempo esprime che per mancanza di completi elementi di giudizio non abbia potuto, come avrebbe desiderato, valersi di questa occasione per emettere un parere favorevole che riuscisse d'incoraggiamento all'industria nazionale, indicando la ditta W. Trice per la costruzione dell'organo della sala da concerti della R. Accademia¹⁰.

¹⁰ A.P.A.N.S.C., Ivi, busta 191, fasc. 29/11.

Il Trice, saputo che per poco non aveva ottenuto la commissione, tentò di rilanciare l'offerta con un ulteriore ribasso ma ormai l'Accademia aveva preso accordi con la ditta Walcker, la quale anch'ella, desiderosa di installare un suo organo in Italia e in una sede così prestigiosa come la sala Accademica di via dei Greci, aveva accettato di praticare uno sconto di ben 4.500 lire. Riporto di seguito il contratto, stipulato il 28 luglio 1888:

La ditta E.F. Walcker di Ludwigsburg (Württemberg) rappresentata dal Sig. E. Walcker avendo ricevuto dalla R. Accademia di S. Cecilia di Roma l'incarico di costruire un Organo per la Sala da Concerti dell'Accademia stessa dichiara di obbligarsi a quanto segue:

L'organo da costruirsi dovrà avere n. 31 registri completi distribuiti in tre tastiere di 56 note ciascuna e una pedaliera di 30 note.

I registri dovranno percorrere l'intera tastiera e l'organo dovrà essere fornito di macchina pneumatica e di 12 pedali di accoppiamenti e combinazioni, nonché di un numero di canne non inferiori a 1986. Dovrà avere il buffet dell'organista collocato a distanza dell'istrumento nel luogo che sarà indicato dalla Direzione dell'Accademia stessa e dovrà risultare in tutto e per tutto quale trovasi descritto nella nota della R. Accademia in data 29 Dicembre 1887. Per la costruzione dell'organo saranno adoperate le qualità del legno e quelle leghe che sono indicate nella descrizione inviata alla R. Accademia in data 18 Gennaio 1888, nonché dovranno essere osservate tutte le modalità in esse indicate.

L'eseguimento di detto lavoro è assunto dalla ditta E.F. Walcker per il prezzo di £ 15.500 pagabili come segue:

Un terzo, cioè £ 5.166 all'atto della sottoscrizione del contratto.

Due terzi, cioè £ 10.334 dopo il collaudo dell'istrumento, che sarà fatto da tre artisti: uno scelto dal costruttore, uno dalla R. Accademia e un terzo dai due prescelti. I tre arbitri sentenzieranno inappellabilmente. Nel prezzo di £ 15.500 si intende compresa ogni e qualunque spesa di imballaggio, trasporto, dogana, collocamento al posto, ac-

cordatura, ecc. eccettuato l'importo della Mostra che dovrà convenirsi colla R. Accademia. La ditta si obbliga di consegnare sul posto alla R. Accademia il detto strumento, eseguito a perfetta regola d'arte e completamente finito non più tardi del mese di Maggio 1889 a meno che i muri della Sala da Concerti dove deve essere collocato non fossero ancora asciugati.

A conferma del presente atto di promessa le parti contraenti si sottoscrivono¹¹.

Nei mesi seguenti un fitto carteggio intercorso tra l'Accademia e la ditta Walcker affrontava questioni inerenti al modello della cassa dell'organo e al tipo di motore più adatto per alimentarne i mantici, tutte decisioni che rimasero però in sospeso per il prolungarsi dei lavori di edificazione della sala, a causa dei quali il collocamento dell'organo subì continui e inevitabili rinvii per oltre quattro anni¹². Solo nel giugno 1893, una volta terminati i lavori, si poté riprendere il discorso sull'organo. L'Accademia ne sollecitò la consegna per il mese di ottobre ma la ditta Walcker rispose che, dopo anni di continui rinvii, si era ormai impegnata nella consegna di altri lavori, pertanto non poteva collocare l'organo prima della primavera del 1894. Tra l'altro, la ditta faceva notare che nel suddetto arco di tempo aveva integralmente adottato nei propri strumenti la trasmissione pneumatico-tubolare¹³ e che per tale innovazione si richiedevano 1200 lire in più.

¹¹ *Ibid.*

¹² A.P.A.N.S.C., Ivi, busta 194, fasc. 29/11.

¹³ Fino ad allora, il movimento che partiva dai tasti ed arrivava alle valvole di apertura delle canne e dei registri veniva trasmesso meccanicamente con catenacciature, leve, riduzioni e tiranti in ferro. La trasmissione meccanica, se ben regolata, era pronta, precisa e puntuale e traduceva fedelmente tutte le sfumature del tocco dell'organista. Aveva però dei difetti: poteva essere piuttosto rumorosa e, soprattutto negli organi a più manuali, i tasti risultavano a volte molto duri. Dopo aver adottato per alcuni anni un sistema di trasmissione ibrido meccanico-pneumatico a leva Barker, dal 1889 la ditta Walcker adottò integralmente la trasmissione pneumatico-tubolare,

L'Accademia acconsentì, concordando anche altre piccole modifiche, tra cui il posizionamento della consolle in modo che l'organista avesse il viso rivolto verso il pubblico e l'aggiunta del registro di *Voce umana* alla terza tastiera e del dispositivo di accoppiamento del terzo manuale con il secondo, il tutto per un aumento del prezzo di lire 1647,5 lire. Bisognava poi decidere riguardo alla cassa, alla mostra delle canne e al motore dell'organo. La cassa venne commissionata al falegname e intagliatore romano Luigi Bubù ed ebbe un costo di 2500 lire. Riguardo alla mostra si optò per il modello "a giorno", ossia scoperta e formata di sole canne, la quale, oltre ad essere più consona ad un organo da concerto, permetteva anche una migliore diffusione del suono. Però, per ragioni di economia, si decise di eliminarne le fiancate e di realizzarla solo frontalmente, diradando poi le canne il più possibile. Il prezzo della mostra venne concordato per 1363 lire. Riguardo all'alimentazione dei mantici, si optò per un motore idraulico che sarebbe stato applicato a spese dell'Accademia solo dopo il collaudo dell'organo.

C'era poi un'altra delicata questione da risolvere. La ditta Walker infatti, dato che i lavori di edificazione della sala avevano ritardato notevolmente la collocazione dell'organo, chiedeva a ragione sia il rimborso dell'incremento del dazio doganale, che nell'arco di quattro anni era aumentato da 12 lire a 16 lire per 100 kg, sia l'adeguamento del prezzo dell'organo all'attuale indice di inflazione, pari al 12,25% in più rispetto all'anno 1888. L'Accademia si mostrò inizialmente riluttante verso entrambe le richieste ma alla

dove il movimento dei tasti veniva trasmesso alle valvole mediante getti d'aria compressa in appositi tubi: in questo modo i tasti rimanevano sempre morbidi. La trasmissione pneumatico-tubolare creava però un inevitabile ritardo tra l'azione dei tasti e la produzione del suono e non rendeva adeguatamente le sfumature del tocco dell'organista. In seguito, la trasmissione pneumatico-tubolare venne soppiantata da quella elettrica, dove i tasti fungevano da veri e propri interruttori di circuiti azionanti le valvole di apertura delle canne.

fine, per non creare ulteriore ritardo alla collocazione dell'organo, accettò tutte le condizioni imposte¹⁴.

Lo strumento, dal peso di 8150 kg, parti dalla stazione ferroviaria di Ludwigsburg il 28 aprile 1894 e giunse a Roma il 12 maggio seguente. Il signor Oscar Walcker¹⁵ provvide nell'arco di due mesi al montaggio, all'intonazione e all'accordatura. Lunedì 16 luglio alle ore 10 (in forma privata) e poi alle ore 17 (pubblicamente e ad inviti) i maestri Marco Enrico Bossi, Filippo Capocci e Remigio Renzi effettuarono il collaudo dell'organo¹⁶. L'esito fu il seguente:

I sottoscritti, chiamati a dare giudizio dell'organo costruito dalla Casa E.F. Walcker di Ludwigsburg, nelle loro qualità di arbitri del collaudo, dichiarano quanto d'appresso:

In primo luogo viene constatato che l'istrumento fu fabbricato esattamente secondo le condizioni del contratto firmato in data 28 Luglio 1888, più tutte le modificazioni ed aggiunte in appresso indicate e convenute fra la R. Accademia e la Ditta costruttrice.

La costruzione è sotto ogni aspetto eccellente ed i sottoscritti, esaminatola partitamente e minutamente, dichiarano aver trovato ottima la fabbricazione delle canne, del meccanismo e di tutto il materiale, come anche eccellenti le qualità dei metalli adoperati.

Tutti i singoli registri sono stati trovati ottimi sotto ogni riguardo, salvo le piccole osservazioni che si pongono in fondo.

La perfetta eguaglianza nella distribuzione dell'aria non è fra i meno importanti pregi dell'istrumento, il quale risponde egregiamente alle esigenze dell'Istituto.

¹⁴ A.P.A.N.S.C., Ivi, busta 199, fasc. 29/11.

¹⁵ Oscar Walcker (1869-1948) era il nipote di Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872).

¹⁶ Furono eseguite musiche di J.S. Bach (*Toccata e fuga in do maggiore, Tripla fuga in mi maggiore*), M.E. Bossi (*Studio sinfonico, Corale e Siciliana*), F. Capocci (*Adagio e Finale*), L.N. Clérambault (*Scherzo*), A. Guilmant (*Marcia funebre e canto serafico*), G.F. Händel (*Aria e Finale*), F. Mendelssohn (*Sonata II e Sonata IV*), R. Renzi (*Largo dalla Sonata in mi*).

Nell'esprimere questo giudizio i sottoscritti non tralasciano di esporre alcuni desiderata in proposito alla costruzione e sono i seguenti:

1. Che al registro Flauto armonico (I manuale) sia diminuita alquanto la robustezza.
2. Che nel registro Voce celeste siano resi più sensibili i battimenti.
3. Che la pedaliera sia nuovamente costruita su proporzioni che si avvicinino a quelle stabilite dal Collegio degli organisti di Londra, specialmente per ciò che riguarda la disposizione ad arco e la lunghezza della stecca visibile.
4. Che fra i registri che vengono montati dal secondo pedaletto sia tolto il Bordone di 16' alla III tastiera.
5. Che i tre accoppiamenti del pedale ai manuali siano distribuiti con maggiore comodità, collocando cioè il n. 1 (unione del pedale alla prima tastiera) avanti al n. 2 (unione del pedale alla seconda tastiera).

Notano infine i sottoscritti, che il ritardo che si frappone tra la percussione dei tasti e l'uscita del suono, qualunque sia la causa da cui esso è prodotto, rende di qualche difficoltà le esecuzioni di insieme. Dalla residenza accademica, questo dì 16 Luglio 1894.

Fatto in doppio originale, uno per la Casa Walcker e l'altro per la R. Accademia.

La Commissione: M^o Enrico Bossi, M^o Filippo Capocci, M^o Remigio Renzi¹⁷.

Riguardo ai desiderata espressi nei punti n. 2 e 4, il costruttore si impegnava a provvedervi la prossima volta che sarebbe tornato a Roma per revisionare l'organo e ripassare l'accordatura, mentre per quanto richiesto ai punti n. 1, 3 e 5 nulla si poteva fare, poiché tali modifiche non andavano segnalate ora ma durante la costruzione dello strumento. Riguardo poi al ritardo che intercorreva tra l'azio-

¹⁷ A.P.A.N.S.C., Ivi, busta 201, fasc. 29/11.

ne dei tasti e la produzione del suono, ciò era imputabile alla natura stessa della trasmissione pneumatico-tubolare e alla distanza intercorrente tra il corpo d'organo e la consolle. L'Accademia liquidò quindi in un'unica soluzione a Oscar Walcker sia il saldo stabilito dal contratto che il costo della mostra e delle aggiunte e modifiche concordate in corso d'opera, oltre all'aumento del dazio di dogana, il tutto con la maggiorazione del 12,25% per l'adeguamento al tasso corrente di inflazione. Considerando anche le spese della cassa e del motore idraulico, realizzato poi nel dicembre 1895, lo strumento ebbe un costo complessivo di circa 26.900 lire¹⁸. Il Ministero della Pubblica Istruzione contribuì all'opera elargendo in più rate la somma di 14.730 lire.

Nel gennaio 1895 l'organo fu per l'ultima volta revisionato ed accordato dalla ditta Walcker dietro il pagamento di 200 lire, dopodiché negli anni a venire alla manutenzione ordinaria provvedero gli organari Nicola e Francesco Morettini, Vincenzo Pantanella, Giuseppe Vivenza e poi la ditta Fratelli Migliorini, i quali nel 1923 presentarono anche un preventivo di un intervento di ripulitura e manutenzione straordinaria per la somma di 10.000 lire ma non so dire se tale intervento fu effettivamente svolto¹⁹.

Al 1939 risale anche un anonimo progetto per l'ampliamento dello strumento che, mantenendo quasi tutti i registri originari, estendeva le 3 tastiere da 56 a 61 note con l'aggiunta di ulteriori 28 registri²⁰. Anche in questo caso, per mancanza di documentazione non so dire se l'ampliamento fu realmente effettuato. Ai nostri giorni, il materiale fonico dell'organo Walcker sopravvive inglobato all'interno del grandioso organo a 4 tastiere di 61 note, pedaliera

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A.P.A.N.S.C., Ivi, buste 204, 207, 209, 214, 220, 222, 224, 230, 232, 234 e 273, fasc. 29/11.

²⁰ A.P.A.N.S.C., *Strumenti*, "Nuovo organo Sala", anno 1939, fasc. 29/14.

di 32 note e 83 registri realizzato nel 1966 dalla ditta Tamburini di Crema su progetto del maestro Fernando Germani.



2. La sala accademica di via dei Greci oggi con l'organo Tamburini del 1966.

APPENDICE

Disposizione fonica dell'organo Walcker del 1894 nella sala accademica di via dei Greci.

I tastiera – 56 note (Grand'organo)	II tastiera – 56 note (Organo corale)
1. Principale 16' 2. Principale 8' 3. Bordone 8' 4. Viola da gamba 8' 5. Flauto armonico 8' 6. Ottava 4' 7. Doublette 2' 8. Ripieno 5 file 9. Tromba 8' 10. Clarone 4'	11. Principale 8' 12. Bordone 8' 13. Salicionale 8' 14. Dulciana 8' 15. Flauto dolce 4' 16. Flautino 2' 17. Clarinetto 8'
III tastiera – 56 note (Organo espressivo)	Pedaliera – 30 note
18. Bordone 16' 19. Viola da gamba 8' 20. Flauto traverso 8' 21. Voce celeste 8' 22. Flauto ottavante 4' 23. Ottavino 2' 24. Ripieno 3 file 25. Oboe-Fagotto 8' 26. Tromba armonica 8' 27. Voce umana 8'	28. Contrabbasso 16' 29. Bordone 16' 30. Flauto 8' 31. Violoncello 8' 32. Bombarda 16'



I Ciocchetti.

Storia di una famiglia romana

MARCO RAVAGLIOLI

Salvatello, Pollecello, Liberato, Lucangelo...: nomi bizzarri, che rimandano a tempi remoti. Li ha scoperti, fra quelli dei propri antenati, un romano che, alla ricerca delle radici di famiglia, è risalito nel tempo fino al XV secolo e ricostruendo le vicende dei suoi avi da allora fino ad oggi ha tracciato un suggestivo e particolarissimo spaccato della storia minore di Roma, della vita quotidiana e delle trasformazioni della società cittadina nel corso dei secoli. Il protagonista di questo originale itinerario nel tempo è Paolo Ciocchetti. E la sua non è una famiglia qualunque: oltre quattrocento anni di presenza ininterrotta in città e un momento di particolare rilevanza nella società romana quando Urbano Ciocchetti, il padre di Paolo, arrivò a sedere sulla poltrona di Sindaco fra il 1958 e il 1961, negli anni dorati delle Olimpiadi di Roma.

I risultati della sua ricerca durata decenni Paolo Ciocchetti li ha raccolti in un volume, *La famiglia Ciocchetti. Dall'Umbria al governo di Roma*, che costituisce, tuttavia, qualcosa di più di una mera storia familiare, per quanto suggestiva. Perché la vicenda dei Ciocchetti in qualche modo riguarda tutti i romani: analoga, come essa appare, a quella delle infinite altre famiglie affluite in città nel corso dei secoli, anche quelle di ben più recente insediamento. Famiglie tutte accomunate dalla scelta di venire a Roma attratte dalla suggestione dell'Urbe, dalla prospettiva di una vita migliore offerta dalla grande città, famiglie che della società romana hanno formato il nerbo, in una straordinaria amalgama di culture diverse.

Un percorso, quello di Paolo Ciocetti, compiuto a ritroso. Dapprima negli archivi del Vicariato di Roma dove sono custoditi i registri parrocchiali imposti dal Concilio di Trento per una migliore organizzazione della cura delle anime (decisione provvidenziale per gli storici del futuro). Dal nonno Ezio, su, su, fino all'inizio del Seicento, fino a Girolamo, primo romano della famiglia. Da Girolamo, originario di Amelia, ancora all'indietro nei registri parrocchiali umbri, per approdare all'Archivio storico di Todi dove - per il momento? - la ricerca si è esaurita. È a Todi che Ciocetti trova le tracce più remote dei suoi avi: quelle di un Salvatello, proprietario di terre e bestiame residente alla fine del Quattrocento nella vicina Montecastrilli. Da lui discende, e ci inoltriamo nel XVI secolo, Liberato, padre di Pollecello che a sua volta ha per erede Lucangelo. E Lucangelo verso la fine del Cinquecento sposa ad Amelia Giovanna de Ciuccio (o de Ciuccis) che nel 1588 dà alla luce, appunto, Girolamo.

A questo punto la storia della famiglia Ciocetti incomincia ad intrecciarsi a quella della città di Roma. Girolamo deve essere un tipo intraprendente: ventenne, o poco più, decide di lasciare Amelia per cercare una vita migliore nella Città eterna. Forse lo chiamano lì parenti già urbanizzati che gli promettono lavoro, forse Girolamo conta sulla protezione di una famiglia potente come quella dei Ferratini, nobili di Amelia trasferitisi a Roma (è la famiglia di quel card. Bartolomeo Farrattini da cui prese il nome via Frattina da lui fatta lastricare davanti al suo palazzo). Di sicuro Girolamo entra a far parte di quella schiera numerosissima di migranti che nei secoli discesero dall'Umbria lungo la via Amerina, la via Cassia, la via Flaminia in direzione di Roma. Non a caso, qui, la colonia umbra formò una delle più numerose e attive comunità regionali: si pensi solo al peso rappresentato nell'economia cittadina dagli oriundi di Norcia. Fatto sta che nel 1609 un Gerolamo de Lucangelo di Amelia figura nel registro delle anime della parrocchia di San Lorenzo

in Lucina che lo indica come residente nel rione Colonna, in via Paolina (oggi scomparsa) presso la bottega di tessitore di Andrea de Batta, un suo parente da parte della madre. E nel giro di pochi anni il ragazzo di Amelia deve darsi da fare se neanche un decennio dopo, nel 1618, risulta titolare di una bottega autonoma con tre lavoranti. Un'attività, quella della tessitura, fra le più fiorenti a Roma in quel periodo, nella quale al capostipite dei Ciocchetti di Roma faranno seguito il figlio, Giuseppe (1628-1707), e dopo di lui il nipote Pietro (1663-1736).

La presenza della famiglia si consolida nella città, la cui evoluzione urbanistica, sociale ed economica trova riscontro nelle storie dei Ciocchetti. Pur nella essenzialità dei dati forniti dalle fonti limitate e spesso approssimative o lacunose, la vita di Roma si intravede sullo sfondo delle loro attività, dei luoghi di residenza, delle vicende familiari. Un dato particolarmente – e dolorosamente – appariscente si riferisce alle condizioni sanitarie cittadine, alla mortalità infantile, soprattutto, allora diffusissima: dei numerosi nati dai vari matrimoni della famiglia fra il Seicento e il Settecento ben pochi sopravvivevano agli anni dell'infanzia. E la morte “presunta”, nel 1656, di un figlio di Girolamo, Carlo (che semplicemente scompare da ogni registrazione), rimanda alla epidemia di peste che in quell'anno colpì duramente la città non lasciando il tempo per registrazioni formali (è l'epidemia legata alla devozione di Santa Maria in Campitelli).

Conseguenza delle trasformazioni cittadine appare, in buona misura, la scelta delle residenze dei Ciocchetti. Incominciando dalle prime abitazioni, tutte in quel rione Colonna che nel Seicento era in pieno sviluppo: le grandi famiglie che andavano insediandosi (Aldobrandini, Ludovisi, Chigi), erano certo importanti clienti per produttori - come erano i Ciocchetti - di tappezzerie, tendaggi, corredi, necessari per le loro ricche dimore. E forse dipese dalla evoluzione della economia cittadina, o dei gusti dei ricchi roma-

ni, se Pietro Ciocchetti, nipote di Girolamo, decise di abbandonare l'attività di tessitore di nonno e padre per dedicarsi alla lavorazione dei pellami diventando vaccinaro. Crisi del settore tessile? Desiderio di un guadagno maggiore? Di certo ragioni serie ci dovevano essere per intraprendere un'impresa molto più dura anche fisicamente. Che comportò pure un cambio di quartiere: i Ciocchetti si trasferiscono alla Regola, parrocchia di Santa Maria in Monticelli, dove per la abbondante disponibilità di acqua del vicino fiume, si concentravano le lavorazioni della pelle.

Il lavoro più duro era proporzionato al risultato economico? Deve aver pensato di no il figlio di Pietro, Paolo (1700-1735), se decise - e siamo arrivati all'inizio del Settecento - di cambiare decisamente mestiere: si fece barbiere. Si trattò anche di un salto di categoria sociale per l'intera famiglia: nella rudimentale scienza medica dell'epoca, si sa come al barbiere venissero affidate competenze ben superiori al semplice taglio di capelli e barbe: dalla estrazione dei denti a piccoli interventi chirurgici, ai salassi. Di più: la bottega del barbiere, per la società del tempo, era anche un punto di incontro, un luogo di socializzazione e conversazione e il barbiere era sovente un personaggio di prestigio. Valga l'esempio del mitico barbiere Margut che diede il nome a via Margutta. E così, barbieri furono anche altre due generazioni di Ciocchetti: quelle di Luca (1725-1782) e di Gaetano; mentre dell'accresciuto prestigio sociale potrebbe essere considerata prova la nuova zona di residenza della famiglia, fissata ora nel reputato rione Ponte: in vicolo della Campanella e poi ai Coronari, a Panico, a vicolo Vecchiarelli.

Con Gaetano (vissuto fra il 1754 e il 1829) entriamo nel XIX secolo. Roma è percorsa dai fermenti rivoluzionari della Repubblica e dai sommovimenti degli anni napoleonici. La vita dei cittadini ne risente e anche quella dei Ciocchetti. La città si trasforma, si dota di nuovi servizi: Gaetano si adegua e, abbandonata l'arte del rasoio, si fa piccolo imprenditore diventando "scopatore", che significava,

precisa il suo biografo e discendente Paolo, più che ramazzare le strade, organizzare servizi di pulizia pubblica. Tipo originale Gaetano: rimasto solo in casa dopo la morte della moglie e affidata al figlio Antonio (1794-1856) l'impresa di pulizia decide di andare a vivere in albergo, una cosa piuttosto inusuale, allora, per un piccolo borghese quale ormai è diventato. E nell'albergo Civitavecchia di vicolo dell'Agnello, ai Fiorentini, si trova ad abitare in compagnia di un ortolano, un "fruttarolo", un falegname, un cappellaio, uno scrivano e un doratore.

Ci avviamo verso la fine del secolo XIX. Si conclude l'epoca della Roma papale, la città diventa Capitale d'Italia, centro politico del regno. Folle di nuovi cittadini affluiscono, nascono nuove attività e nuove abitudini, la società si evolve radicalmente, si sviluppa - pur se fra molti contraccolpi - una inedita imprenditoria. Vale anche per la famiglia Ciocchetti. Il figlio di Antonio, Giovanni (1827-1908) dalle pulizie passa alla ferramenta, si dedica alla produzione di serrature di sicurezza, un genere resosi forse più necessario che non in passato, in città, a causa dei meno tranquilli tempi nuovi che incalzano. E poi, di fronte al boom dell'edilizia di fine secolo, avvia un'attività di falegnameria nella quale coinvolge il figlio Ezio.

La storia di Ezio (1874-1935) ci porta nella Roma del primo Novecento, la Roma in bilico fra antiche consuetudini della città papalina e una modernità che sovverte modi di vita ed equilibri sociali. E la figura di Ezio Ciocchetti appare prototipo di una piccola borghesia romana impegnata ad adeguarsi al nuovo, ma che non sa - e non vuole - distaccarsi da una cultura e da uno stile di vita ereditati dai secoli. Abbandonata l'impresa di falegnameria paterna per un incidente sul lavoro, Ezio entra a far parte della nuova burocrazia statale come impiegato al Ministero dei Trasporti. Evidentemente non ne è soddisfatto e torna all'attività privata: apre una piccola impresa di costruzioni con la quale partecipa alla intensa attività edilizia che nei primi decenni del secolo accompagna l'accelerata

crescita di Roma. Ma non rinuncia, intanto, a quella consuetudine di rapporti che da sempre lega la società romana con il mondo curiale vaticano. E, sospinto anche da una convinta fede religiosa, nella forte contrapposizione ideologica e politica di quel periodo fra mondo cattolico e ambienti laici e anticlericali Ezio non esita a schierarsi dalla parte della Chiesa. Per tutta la vita si impegna nell'associazionismo religioso cittadino: è segretario dell'antica confraternita del Suffragio di via Giulia, presiede l'Opera pia di San Michele Arcangelo ai Corridori, è attivo nella congregazione della Madonna dei Cerchi, come pure nel Circolo cattolico Leonino di Borgo Pio. Ma si distingue anche negli ambienti curiali: il cardinale Gaetano de Lai, uno dei prelati più influenti all'inizio del secolo, tenace avversario del Modernismo, lo apprezza e lo prende accanto come Gentiluomo, il papa Pio X lo onora con l'onorificenza della Croce di San Silvestro, l'*Osservatore Romano* parla ripetutamente di lui. Lo fa, fra l'altro, in occasione del suo matrimonio nel 1904 con Ausilia Pagliara dalla quale avrà tre figli: Urbano, Fausto e Emilia. Quell'articolo sull'*Osservatore* riferisce di una solenne cerimonia religiosa nella basilica di San Marco accompagnata dalla musica di tre maestri d'orchestra, con un conte fra i testimoni, descrivendo poi un «suntuoso lunch» al ristorante Valiani della Stazione Termini da cui gli sposi partono per un viaggio di nozze a Napoli. Dettagli che lasciano intendere uno *status* ormai di rilievo dei Ciocchetti. La famiglia è cresciuta, socialmente ed economicamente, ed Ezio si impegna a promuoverla anche dal punto di vista culturale. Il figlio primogenito, Urbano, sarà il primo della famiglia ad andare all'università diventando avvocato, in casa Ciocchetti si riceve e si fa musica, Ezio, con Ausilia, frequenta teatri e sale da concerto. Senza tagliare, tuttavia, le radici con la Roma "di una volta", con una cultura popolare fatta di poesia dialettale e stornelli, di buon cibo e vino dei Castelli, della quale scenario sono le tradizionali osterie. Ezio Ciocchetti è buon improvvisatore

di madrigali nelle cene con gli amici, apprezzato barzellettieri; si lega al mondo della cultura romanistica: al ricevimento per il venticinquesimo anniversario di nozze l'omaggio gli verrà rivolto in versi dal «geniale ed arguto poeta» (stavolta è *Il Messaggero* a dare notizia) Giulio Cesare Santini, uno dei principali esponenti della poesia romanesca.

Le esperienze paterne vengono raccolte dal figlio Urbano (1905-1978). Arriviamo, quasi, ai giorni nostri e si avvia alla fine la storia raccontata da Paolo Ciocchetti: si conclude con il momento più significativo del rapporto fra la famiglia e la Città Eterna, quando Urbano Ciocchetti, oltre tre secoli dopo l'arrivo da Amelia dell'antenato Girolamo, viene eletto Sindaco di Roma. Per lui è il culmine di un lungo percorso di formazione umana, spirituale e politica compiuto fin da giovanissimo, con la discrezione necessaria negli anni del fascismo, tutta all'interno del mondo cattolico e all'ombra del Vaticano. Impegnato professionalmente come amministratore delle grandi proprietà di una casata nobile romana – i del Gallo di Roc-



1. Il Sindaco di Roma avv. Urbano Ciocchetti è entrato a far parte dei «Romanisti» in «Strenna dei Romanisti», 20 (1959), tav. tra le pp. 98-99.

cagiovine – professione frequente nella piccola borghesia cittadina, Urbano, sulle orme del padre, assume un ruolo crescente all'interno dei Sacri Palazzi. Gentiluomo, giovanissimo, del cardinale Ranuzzi de' Bianchi, prima, e poi del cardinale Sbarretti, nel corso degli anni acquisirà alcune delle più rilevanti cariche accessibili a un laico e delle più prestigiose onorificenze vaticane: Cameriere d'onore di spada e cappa con tre papi, Gentiluomo di Sua Santità, Luogotenente per l'Italia centrale dei Cavalieri del Santo Sepolcro, Commissario dell'Ospedale Bambino Gesù (l'"ospedale del Papa", come lo chiamano i romani), presidente della Peregrinatio ad Petri Sedem, presidente del Centro cattolico cinematografico, presidente del Circolo San Pietro ...

Intanto cresce all'interno dell'Azione cattolica, incominciando dall'impegno giovanile nella popolare parrocchia della Traspontina, fra i ragazzi di Borgo, fino a raggiungere nell'immediato dopoguerra la Vicepresidenza nazionale.

Da lì, il passaggio all'impegno politico nella neonata democrazia è quasi automatico: per Ciocetti, come per tanti altri cattolici, significa soprattutto trasferire sul terreno ben più operativo della gestione della cosa pubblica l'attenzione, legata alla fede religiosa, verso i problemi sociali e le necessità della povera gente. Urbano aderisce fin dai tempi della clandestinità alla Democrazia Cristiana di De Gasperi, Spataro e Gonella e ne diventa uno dei principali esponenti cittadini. Consigliere comunale già dal 1946 (quando è il primo degli eletti del partito), assessore comunale al Provveditorato e successivamente al Personale e al Bilancio, Vicesindaco, diventa negli stessi anni presidente dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia. Infine, il 9 gennaio 1958, l'elezione a Sindaco di Roma da parte del Consiglio comunale. Ciocetti occuperà lo scranno più alto dell'aula di Giulio Cesare in Campidoglio fino al 29 aprile 1961 quando, venuta meno la maggioranza che lo sosteneva, si dimise ritirandosi dalla vita politica. Furono anni fervidi di iniziative per la città, chiamata ad affrontare gli enormi problemi della

ricostruzione, aggravati dall'urgenza di presentarsi degnamente sul proscenio internazionale delle Olimpiadi del 1960: una prova, insieme con altre, che Ciocetti seppe vincere brillantemente. Del suo impegno per la città, un riconoscimento giunse a Ciocetti dai Romanisti, che nel 1959 lo chiamarono a far parte del loro Gruppo.

Urbano Ciocetti visse in disparte dalla politica il resto della vita, occupandosi della famiglia (dalla moglie, Andreina Caparroni, sposata nel 1931, ebbe cinque figli: Elvira, Maria Ausilia, Maria Teresa, Francesco e Paolo, il depositario delle memorie di casa), dedicandosi agli impegni vaticani e a quello di presidente di un ente previdenziale, un incarico di rango ben inferiore a quelli cui avrebbe potuto ambire. Ma la passione per la politica e l'attaccamento alla Democrazia Cristiana, Ciocetti li mantenne fortissimi, tanto da morire in circostanze struggenti: stroncato da un infarto il 9 maggio 1978, apprendendo dalla televisione la notizia dell'assassinio del suo amico Aldo Moro.

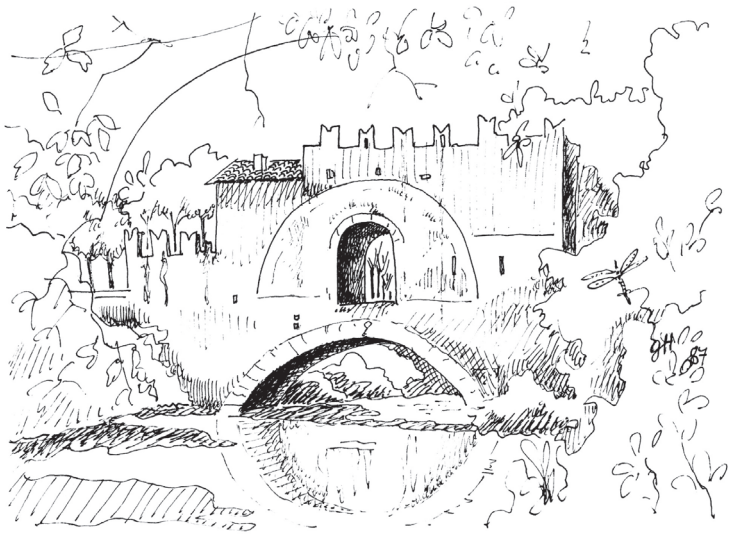
Figura da ripensare, quella di Urbano Ciocetti, per sottrarla a un ingiusto oblio; figura da studiare, per apprezzarne meriti innegabili che le durezze della vita politica hanno offuscato. In realtà nella sua personalità e nella sua vicenda di amministratore pubblico si può riconoscere un mondo politico ormai scomparso che, pur fra inevitabili limiti, ha avuto il merito storico di accompagnare l'Italia dalla miseria del dopoguerra fino ai vertici dell'economia internazionale. Un mondo politico, nel quale i cattolici ebbero un peso fondamentale, appena uscito dal clima di isolamento e di provincialismo dell'Italia fascista e chiamato repentinamente a confrontarsi con gli enormi problemi della costruzione di un Paese moderno, che andava risollevato dai disastri di una guerra devastante dal punto di vista materiale e, forse, ancor più da quello morale. Oggi, depositatasi con gli anni la polvere di polemiche e di accuse dimostrate in gran parte ingiuste, non si può negare a quegli uomini, accanto al riconoscimento degli straordinari risultati comunque conseguiti, un

sostanziale giudizio di onestà, passione, buona fede. È giustificato per quella classe dirigente il rimprovero di non essere sempre stata all'altezza dei problemi? Forse: ma sarebbe servita una generazione di giganti (e molti giganti, peraltro, ci sono stati) per fronteggiare le gigantesche difficoltà di quel momento, rese ancora più ardue dal contesto di tensioni internazionali, dalla debolezza economica, dalla gracilità delle istituzioni, dalle divisioni politiche.

Valga l'esempio di Roma. La città uscita stremata dal conflitto, priva di valide risorse economiche autonome e senza sufficienti infrastrutture né adeguati apparati organizzativi, si trovò ad affrontare nel giro di pochi anni l'immigrazione di centinaia di migliaia di persone: in gran parte povera gente che cercava a Roma casa, lavoro, prospettive di vita. E fu la generazione dei Ciocchetti, pur in quelle difficilissime condizioni, a dover fronteggiare la situazione. La preparazione delle Olimpiadi assicurò l'aiuto dello Stato, fino a quel momento sostanzialmente disinteressato alle sorti della Capitale: vengono tracciate strade (la via Olimpica, in particolare, fondamentale per la mobilità urbana dei decenni successivi), costruiti impianti sportivi (lo Stadio Flaminio, il Palazzo e il Palazzetto dello Sport, lo Stadio del Nuoto ...), realizzato un nuovo quartiere (il Villaggio Olimpico destinato, a Giochi conclusi, a edilizia residenziale). Nei tre anni di Ciocchetti sindaco, inoltre, con le proprie forze il Comune operò interventi determinanti per la circolazione automobilistica (il sistema dei sottovia dei Lungotevere, la sistemazione del Muro Torto), per la illuminazione pubblica, per le scuole (quintuplicata la disponibilità di aule), per il rifornimento idrico di una città che si andava ingigantendo (i grandi impianti di Monte Mario e di Monteverde), per i mercati pubblici il cui numero raddoppiò. Senza parlare dei grandi interventi strategici, fondamentali per il futuro di Roma: l'approvazione in Consiglio comunale del nuovo Piano regolatore che solo anni dopo avrebbe visto la ratifica dello Stato, l'attuazione dei progetti, che Ciocchetti aveva avviato come

assessore, per la riforma della macchina amministrativa comunale, la modernizzazione di servizi, l'impostazione del decentramento amministrativo che anni dopo avrebbe portato alla creazione delle circoscrizioni e poi dei municipi.

Con la morte di Urbano Ciocchetti si conclude la fatica di Paolo indagatore delle memorie avite. Dalla bottega di tessitore di Girolamo de Ciucci all'amministrazione del Comune oltre tre secoli dopo: nelle vicende di una famiglia risuonano quelle di una città e il racconto dei fatti, grandi e piccoli, di uomini e donne che con ruoli diversi sono stati partecipi nel tempo della vita romana offre elementi ulteriori di conoscenza, propone spunti di indagine, aggiunge nuovi tasselli al grande mosaico della storia di Roma.



Belzebù a Roma. Il cristianesimo esoterico di Georges Ivanovic Gurdjieff

OLIVIERO RIPARBELLI

In un anno imprecisato dell'ultima decade dell'Ottocento¹, Belzebù viaggiò per la prima volta a Roma.

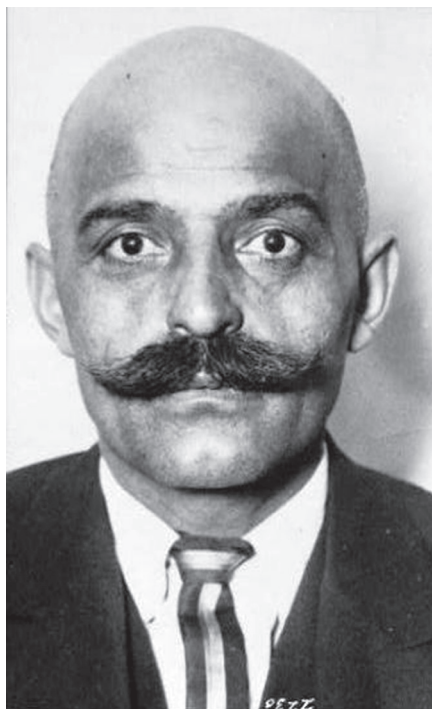
Se non avete già assunto una smorfia d'incredulità, gentili lettori, vi starete sicuramente chiedendo se questo non sia un audace, quanto ridicolo, articolo di fantasia. Vi chiedo di volermi accompagnare oltre le prime righe, perché la coda di Belzebù non può essere liquidata con superficialità, e questo, ve lo assicuro, non è l'inizio di un racconto fantastico.

Quando il Signor Gurdjieff – come rispettosamente lo chiamano coloro che gli sono tutt'oggi grati – o, più semplicemente, il Maestro di Danza – come lui stesso amava firmarsi – si recò per la prima volta a Roma, lo fece da studioso, nel tentativo di raggiungere uno degli scopi del proprio mondo interiore².

A quel tempo, Georges Ivanovic Gurdjieff viaggiava ancora su una strada distante molti incroci da quella che lo avrebbe destinato a diventare, tra gli innumerevoli ruoli rivestiti nel corso della sua esistenza planetaria, uno scrittore, e non uno qualsiasi, ma proprio l'autore de *I Racconti di Belzebù a suo Nipote*. Un libro che, a detta di qualcuno, è buono solo a friggerti il cervello, a detta di altri è il nuovo grande mito dell'umanità contemporanea, e per altri ancora

¹ Georges Ivanovic GURDJIEFF, *La vita è reale solo quando "IO SONO"*, Vicenza 2002, p. 24 e p.40.

² Ivi, p. 40.



1. Georges Ivanovic Gurdjieff (1872 – 1949), fotografia, s.d.

è solo uno scritto stuzzicante da cui trarre spunti per filosofeggiare davanti a uno Spritz.

Una delle strade che G.I. Gurdjieff attraversò, con tutta probabilità, durante il proprio soggiorno romano è via del Corso. Se vi passò, fu per un motivo che a qualcuno potrebbe sembrare tra i più estranei alla sua missione e che, però, è talmente vicino ai tratti più originali, orientali e pragmatici della sua esistenza, da lasciarne un ritratto tanto genuino quanto bizzarro. La missione che Gurdjieff assunse come una delle principali ragioni della propria esistenza, accanto a quella di comprendere lo scopo della vita umana sulla

terra, fu quella di riportare alla luce verità sepolte, per rivitalizzare e rinnovare la religione cristiana che, dopo aver apportato linfa vitale all'Europa per quasi due millenni, sembrava aver perso, per molti contemporanei, il suo spirito originario, nello stesso modo in cui una nave si trova a imbarcare acqua.

Così come un altro grande pensatore dell'epoca, Friedrich Nietzsche, anche Gurdjieff aveva notato la perdita di vigore del linguaggio e della morale cristiani trasmessi dalla Chiesa Cattolica. Chiunque, semplicemente utilizzando la propria materia grigia, può riscontrare da sé l'evidente discontinuità tra le nostre azioni e la condotta di vita predicata da Gesù. Secondo Gurdjieff, un uomo che non metta in pratica gli insegnamenti di Cristo, non può definirsi cristiano; ma, se li ritiene giusti e intende praticarli, dovrebbe essere definito precristiano. Per questa e molte altre ragioni, Gurdjieff ritiene indispensabile, per la salvezza dell'uomo contemporaneo, l'introduzione di un metodo pratico di Lavoro su di sé, che non si limiti alla bieca assimilazione di idee intellettuali, e che coinvolga, invece, l'essere umano nella sua interezza: corpo, sentimento, e pensiero.

Nell'ultima decade dell'Ottocento, Gurdjieff era impegnato in profonde ricerche sulla psicosi di massa e sulla suggestionabilità tipica degli esseri umani in situazioni di violenza collettiva, o guerre. Una delle sue tappe fu Roma. L'umiltà, l'argutezza e l'estremo senso pratico di Gurdjieff - un maestro che mai si fece chiamare tale - lo portarono, all'epoca del suo soggiorno romano, a procurarsi da vivere come lustrascarpe. È lo stesso Gurdjieff a raccontare l'aneddoto nella seconda serie dei suoi racconti, intitolata *Incontri con uomini straordinari*:

Sempre inseguendo il mio scopo, un giorno arrivai a Roma; siccome il mio denaro stava finendo, seguii il consiglio di due giovani aissori di cui avevo fatto la conoscenza, e col loro aiuto mi installai sul marciapiede come lustrascarpe.

All'inizio, bisogna dirlo, i miei affari non furono brillanti. Perciò, per aumentare le mie entrate, decisi di dare a questo mestiere un tocco nuovo, per niente banale.

Ordinai una poltrona speciale, sotto la quale sistemai un fonografo Edison, invisibile ai passanti. Di fuori, si vedeva soltanto un tubo di gomma munito di diffusori disposti in modo tale che, quando una persona si sedeva sulla poltrona, questi erano a portata delle sue orecchie. Non avevo che da avviare discretamente la macchina.

In questo modo, mentre io gli lustravo le scarpe, il mio cliente poteva sentire *La Marsigliese* o la maestosa aria di un'opera. Inoltre, fissai al braccio destro della poltrona una specie di vassoio sul quale posavo un bicchiere, una caraffa d'acqua, del Vermouth e dei giornali illustrati.

Grazie a questi accorgimenti, i miei affari andarono a gonfie vele: questa volta cominciarono a piovere le lire, e non più i centesimi. I turisti giovani e ricchi erano particolarmente generosi.

Intorno a me c'era sempre una quantità di sfaccendati. Essi aspettavano il loro turno per sedersi sulla poltrona dove, mentre io lustravo loro le scarpe, essi si sarebbero dilettrati con qualcosa di inedito, mettendosi nello stesso tempo in mostra davanti agli occhi di altri idioti vanitosi della loro specie, che andavano bighellonando da mane a sera³.

L'attenzione che Gurdjieff metteva nelle piccole cose è uno dei suoi più immediati insegnamenti. Lustrare scarpe è un'attività come un'altra, che di per sé non ha nulla di bene o di male, perché non interseca le strade della morale. Il valore di un'attività non dipende dalle sue caratteristiche esteriori, ma dallo stato interiore di chi la compie. Secondo l'insegnamento di Gurdjieff, ogni azione meccanica, e cioè svolta nel sonno, veicola il male; mentre

³ G.I. GURDJIEFF, *Incontri con uomini straordinari*, Milano 1993, pp. 181-182

ogni azione cosciente, svolta cioè da un essere umano sveglio, e non da una semplice macchina, è espressione del bene. Il demonio s'insinua nell'incoscienza e nelle tenebre, quando le nostre azioni non sono consapevoli, quando siamo addormentati, immagine che ricorre anche nei vangeli cristiani⁴.

Gurdjieff votò la propria esistenza a scoprire e comprendere le leggi fondamentali dell'universo; una tra queste, espressa per mezzo della saggezza popolare – tanto amata da Gurdjieff – dice che «un bastone ha sempre due estremità»⁵.

Anche se i dati storici relativi al suo soggiorno romano sono pressoché nulli, questi aspetti della sua filosofia possono aiutarci a capire perché un uomo che aveva assunto come scopo quello di conferire nuova forza vivificante alla cristianità e ricostruire gli insegnamenti di Gesù Cristo nella loro forma originaria, abbia trascorso a Roma solo un breve periodo. È la saggezza popolare romana a venirci in aiuto, con i suoi proverbi veraci e dissacranti, come ad esempio: «*I diavoli che nun se troveno a l'inferno, sono a Roma* [I diavoli che non si trovano all'inferno, sono a Roma]»⁶

Tra quei diavoli, seppur per un breve periodo, anche Belzebù in persona, con tanto di coda e corna, è passato per Roma! Infatti, le curiose e misteriose vicende che popolano la vita di G.I. Gurdjieff, si confondono a volte con quelle del suo personaggio Belzebù, il quale può essere visto ed interpretato secondo sette chiavi di lettura, come ogni personaggio o testo esoterico. E perché proprio Gurdjieff, il cui insegnamento fu da lui stesso chiamato “cristianesimo esoterico”, sceglie di affidare a un angelo ribelle un compito fondamentale per riavvicinare gli esseri umani all'essenza dell'in-

⁴ *Vangelo secondo Luca* 12, 35-48; *Vangelo secondo Matteo* 24, 42-51; *Ivi*, 26, 36-46.

⁵ G.I. GURDJIEFF, *I racconti di Belzebù a suo nipote*, Vicenza 2009, p. 19.

⁶ G.A. CIBOTTO – G. DEL DRAGO, *Proverbi Romaneschi*, Milano 1968, p. 69.

segnamento di Gesù, e cioè quello di «estirpare dal pensiero e dal sentimento del lettore, spietatamente e senza il minimo compromesso, le credenze e le opinioni, radicate da secoli nello psichismo degli uomini, riguardanti tutto ciò che esiste al mondo?»⁷

Gurdjieff rivolse i propri insegnamenti all'uomo occidentale contemporaneo, cioè a una persona disillusa da ogni credo, e al tempo stesso cresciuta nell'ambiente culturale cristiano-cattolico. Del resto, «ogni bastone ha sempre due estremità», no?

La prima impressione che il nome di Belzebù suscita nell'inconscio di tale lettore medio è un senso di repulsione simile a quello che proverebbe davanti a un serpente. Ma il significato profondo di tale scelta è da ricercarsi anche oltre l'intento di provocare e scuotere dal sonno il lettore.

Torniamo, ora, al cammino di Gurdjieff per le strade romane, che la tradizione popolare vede affollate dai diavoli. Questo non avrà certo impedito a Gurdjieff di rimirare gli angeli, gli arcangeli e i cherubini che pure popolano le vie e le chiese della città, e che avrebbero popolato poi la prima serie dei suoi scritti, accompagnando Belzebù fino all'incoronazione che ne conclude l'epopea, sancendo il suo ritorno alle dimore celesti⁸.

Non disponiamo di fonti certe sul soggiorno romano di Gurdjieff, ma possiamo trovare un valido aiuto nelle fotografie dell'archivio della Fondazione Primoli⁹, che ritraggono i lustrascarpe romani nello stesso periodo in cui Gurdjieff soggiornò nella città.

I lustrascarpe sono fotografati quasi sempre tra l'attuale largo Chigi e Piazza Navona, anche se quelli ritratti a Piazza Navona utilizzano le panchine di marmo per far sedere i clienti, elemento che farebbe escludere che Gurdjieff lavorasse lì.

Le chiese romane straripano di immagini evocative delle gerar-

⁷ G.I. GURDJIEFF, *I racconti di...*, cit., p.3.

⁸ Ivi, cap. 47.

⁹ <https://archivio.fondazioneprimoli.it>, consultato il 26/11/2023.



2. Lustrascarpe nell'odierna Largo Chigi a Roma., fotografia, s.d. (Per gentile concessione della Fondazione Primoli).

chie celesti, che costellano anche l'opera di Gurdjieff. Vi chiedo ora di usare l'immaginazione, cari lettori. Immaginiamo il giovane Gurdjieff, con le mani annerite dal lucido di scarpe, nell'atto di varcare la soglia di una chiesa romana, magari quella di San Carlo al Corso, a pochi passi dall'attuale Largo Chigi.

Lì, ruotando gli occhi verso l'alto, contemplerebbe nell'affresco della volta il momento d'inizio dell'epopea di Belzebù: *La caduta degli angeli ribelli* di Giacinto Brandi. In alto Dio Padre, contornato da cherubini e serafini; alla sua sinistra la Vergine inginocchiata in preghiera, con le mani giunte al petto. Più in basso, l'Arcangelo Gabriele, in volo, sta per scagliare una saetta contro gli angeli cacciati da Dio, che precipitano inesorabilmente verso gli inferi, su di un cielo il cui colore degrada a mano a mano verso il nero dell'oscurità abissale.



3. Giacinto BRANDI (1621 – 1691), *La caduta degli angeli ribelli*, 1677-1679.
Roma, Basilica dei Santi Carlo e Ambrogio al Corso.

Una scena potente, che ha ispirato innumerevoli artisti. Eppure, nessuno, oltre Gurdjieff, ha mai pensato che Belzebù potesse ottenere, un giorno, la grazia divina per il suo peccato di gioventù. Perché affidare a una figura tanto controversa il proprio insegnamento? C'è qualcos'altro a cui Gurdjieff sarebbe stato sensibile, varcando la soglia della chiesa romana. Per comprenderlo, proviamo anche noi ad entrare, cari lettori. Siamo subito di fronte a un insolito contrasto. Entrando nella chiesa, sperimentiamo la stessa sensazione che si ha tuffandosi nel mare. Ci immergiamo, in un attimo, nel silenzio inviolato di questo luogo, più in profondità rispetto al moto caotico della superficie, mentre i grandi portoni aperti lasciano trapelare il rumoroso vespaio delle strade affollate.

Siamo oggetto di una doppia e simultanea attrazione – verso l'interno e verso l'esterno. Siamo tra due forze opposte e, se riusciamo a essere coscienti di noi stessi nel mezzo, per un attimo, assaporiamo una forma unica di libertà. La libertà di essere. È un contrasto davvero particolare. Stridente, quanto ricco di stimoli, di impressioni, e di una gioia incontaminata.

La stessa frizione che c'è tra il silenzio della chiesa e il caos della strada, si genera per contrasto tra i due mondi dell'essere umano – il mondo esteriore e il mondo interiore. Una frizione ritenuta essenziale da Gurdjieff per consentire all'Uomo di costruire di qualcosa di permanente dentro di sé. Egli stesso sfruttò sempre, durante la propria esistenza planetaria, il risultato di tale lotta tra le forze come fattore vivificante del proprio Lavoro interiore, considerandolo elemento fondante per la costruzione del terzo mondo, e cioè il mondo dell'anima, o mondo dell'Uomo.

Una delle tematiche che sono state oggetto delle ricerche e del lavoro di Gurdjieff è quella dell'aldilà.

Oltre a dare un'originale risposta sull'esistenza o meno dell'anima, Gurdjieff si interessa particolarmente ai concetti di Paradiso e Inferno che, secondo lui, sono stati recepiti e tramandati in modo

completamente distorto, sin dai tempi di Babilonia, e passando, poi, per due millenni di religione Cattolica. Ecco cosa ne dice il vecchio Belzebù nei suoi racconti:

Più tardi, nel periodo chiamato “Medio Evo” dagli esseri terrestri contemporanei, i cosiddetti “Padri della Chiesa” hanno inserito nella religione cristiana quasi tutte le fantastiche invenzioni a suo tempo prodotte nella città di Babilonia, come ti ho detto, dagli esseri sapienti del partito dualista. Molto probabilmente, i “Padri della Chiesa” hanno messo nel loro guazzabuglio il “Paradiso” e l’“Inferno” presenti nella dottrina dualista babilonese per facilitare alcuni “piccoli commerci”, sia personali che di qualche loro assistente. Sicché oggi, laggiù, invece dell’insegnamento in cui il Divino Maestro Gesù Cristo ha rivelato la forza d’Amore e la Misericordia Infinita del Nostro Creatore che soffre per tutti gli esseri, si tramanda un insegnamento secondo cui il Nostro Creatore perseguirebbe le anime dei suoi fedeli¹⁰.

Secondo Gurdjieff, nell’essenza originaria dell’insegnamento cristiano, il Paradiso e l’Inferno non si trovano nell’aldilà, ma sono stati dell’animo che ognuno di noi può attraversare qui e ora. Sono come dimensioni a cui possiamo accedere, e in cui possiamo vivere. C’è un continuo richiamo all’esistenza di due forze, due mondi, due condizioni opposte, che l’Uomo può sperimentare contemporaneamente: l’Inferno costituito dal turbinio delle passioni, e dalla sofferenza; e il Paradiso, uno stato di grazia e di libertà nella vicinanza con Dio.

Ancora più interessante è l’introduzione, per parte di Gurdjieff, del concetto di terza forza, la forza che riconcilia i due opposti: trovarsi nel mezzo. Una vera rivoluzione: le forze non sono solo due,

¹⁰ G.I. GURDJIEFF, *I racconti di...*, cit., p. 589.

ma tre. E questo rivoluziona anche l'ordinaria concezione del Purgatorio. Non a caso *il santo pianeta del Purgatorio* è il capitolo centrale dei *Racconti Belzebù a suo nipote*, e contiene la cosmogonia di Gurdjieff. Il Purgatorio è lo stadio che è necessario attraversare per liberarsi gradualmente dalle nefaste conseguenze dell'azione dell'ego. Uno stadio di estrema sofferenza, perché chi lo attraversa sperimenta irrimediabilmente dentro di sé l'inadeguatezza della propria condizione, e un profondo senso di vuoto, causati dalla separazione da Dio. Allo stesso tempo, chi si trova in questo stadio di mezzo, percepisce il mondo esteriore in modo "deliziosamente incantevole"¹¹, perché, avendo rinunciato alle piccole sofferenze causate da fattori esterni per spingersi più a fondo, è cosciente della bellezza della vita che gli è stata donata. Così, il Purgatorio non è più una tappa di passaggio da attraversare nell'aldilà, ma uno stadio in cui l'essere può trovarsi qui e ora.

Può vivere nel purgatorio solo chi ha preso la decisione irrevocabile di non sottoporsi più alle continue ed estenuanti sofferenze della vita esteriore, che aveva tenuto in piedi per tutta la vita, solo per difendere il proprio senso di "io"; e ha accettato senza riserve le uniche sofferenze autentiche, e indispensabili per la trasformazione del proprio essere, quelle della vita interiore. È solo esponendosi ininterrottamente al fuoco di una simile frizione, che ci si può gradualmente liberare dalla tirannia dell'ego.

Il cuore dell'insegnamento di Gurdjieff è racchiuso nel *Santo Pianeta Purgatorio*. Un insegnamento profondamente cristiano, che rimette ogni credente al proprio posto nell'universo, sottoposto all'azione delle leggi cosmiche, e con la possibilità reale di liberarsi attraverso un Lavoro concreto su di sé.

¹¹ Ivi, p. 585.



I 136 anni del periodico Rugantino

GIANNI SALARIS

La popolare maschera romana di Rugantino, il cui nome potrebbe derivare da una variante del verbo latino *rogare* (pretendere, protestare, brontolare) e dal latino medievale *rugulare*, ebbe origine dalla caricatura che, nel secolo XVIII, il popolo era solito fare dei gendarmi agli ordini del Bargello, tracotanti e fanfaroni come pochi, ma che nella realtà non mettevano paura a nessuno. Durante il Carnevale del 6 febbraio del 1779 questa maschera venne indossata per la prima volta dal giovane abate Benedetti per rappresentare la Città Eterna sul carro dei Principi Colonna. Da allora in poi, in tutti i carnevali romani la maschera di Rugantino fu sempre presente sul carro che apriva le sfilate. Ma fu nella Roma papalina del 1810 che la popolarità di Rugantino crebbe in maniera esponenziale, soprattutto per merito del burattinaio Gaetano Santangelo detto Ghetanaccio, che decise di chiamare con questo nome la marionetta protagonista dei suoi spettacoli di piazza. Animato da questo artista di strada, in poco tempo Rugantino si trasformò da oppressore a paladino del popolo e passò automaticamente da personaggio sgradito alla plebe a figura ben accetta, soprattutto quando, dismessa la divisa da gendarme, cominciò a rivolgere i suoi strali velenosi contro le istituzioni e contro coloro che gestivano il potere per arricchirsi a scapito della povera gente.

Sull'onda di questa popolarità il nome di Rugantino fu scelto per essere impresso sulla testata di ben quattro periodici. I primi tre ebbero una durata effimera, penalizzati dalla loro natura rivoluzionaria e progressista, mentre il quarto, fondato nel 1887, esce regolarmente ancora oggi, cercando di mantenere viva la fiaccola del dialetto e dello spirito romano.

Cor cappello a du' pizzi, cor grugno lungo du' parmi, co 'na scucchia rivorta 'nsù a uso de cucchiaro, co 'no spadone che nun ce la pò quello der sor Radeschio e co le cianche come l'Arco de Pantano, se presenta signori mia Rugantino er duro, nato 'nsto piccolo casteluccio e cresciuto a forza de sventole, perché ha avuto 'gnisempre er vizio de rugà e d'arilveacce.

Con queste parole il 13 settembre 1848 vide la luce il primo dei soli tre numeri de *Er Rugantino giornale criticante politico ficcanaso*, diretto dal letterato Odoardo Zuccari e stampato nella Tipografia del Seminario (fig. 1). Accanto alla vistosa immagine del Rugantino, che campeggiava nella testata raffigurato in feluca

ER
RUGANTINO
GIORNALE - CRITICANTE - POLITICONE - FICCANASO

Viè fora quanno se trova de vela

Se pianò a uffa tutte le scritturanze che ce saranno manate pe schiaffalle nsur foio



Ogni foglio costa un chiodo

Nun ce sò associature: chi lo vò crompà lo crompa, chi nò, lo lascia stane.

Die que che volete, sor her ho,
La voia spiferà come la sento;
Largo sangue d'un dua che ce so' io.

Anno primo Giovedì 28 Settembre Num. 5.

CONGREGAZIONE DI S. CARLINO

Giovedì a sera della spirata settimana alle ore due della notte, si adunò nella solita sala del Casino posto in via della Lungara n. 122 l'Eccma Congregazione così detta di s. Carlino, con tutta quella pompa e munificenza ch'è solita d'intervenire.

Fattosi l'appello dal Segretario della medesima per conoscere se il numero era completo dei Consiglieri; passati alle solite pratiche di disciplina osservando se g'intervenuti erano forniti dei necessari corredi di s. Carlino, cioè a

dire saccochie bucate, scarpe rotte, biglietti di citazioni, capelli lucidi di grasso, camicie non cambiate da tre settimane ec. ec. e visto che il tutto era a dovere, il Presidente signor Panerazio scrittore di Piazza Montanara dichiarò aperta la seduta.

Molte furono le cose che vennero discusse tutte riguardanti gli affari attuali d'Italia. Fra le altre, si cominciò a parlare di guerra, dell'urgente necessità di far soldatesche, di fondere cannoni, ed esser d'uopo farne la debita rappresentanza a chi si deve per ottenerne l'effetto: ma osservatosi che questa era una

1. Il *Rugantino* del 28 settembre 1848.

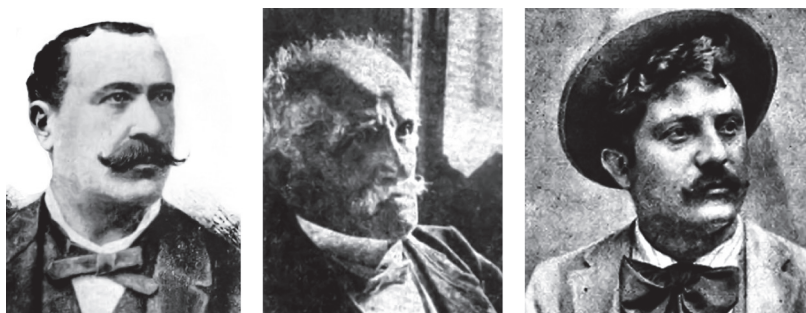
e armato di spadone, spiccavano tre versi di presentazione: «Dite quer che volete, sor ber fio, / la vojo spiferà come la sento, / largo, sangue d'un dua, ché ce sò io». Questa l'indicazione della periodicità: «Viè fora quanno se trova de vela» (esce quando il vento è favorevole). Nel secondo numero datato 16 settembre, in calce ad un salace commento sull'armistizio firmato «tra Radeschio e Carlo Alberto» venne aggiunto: «si prevedono brutte carestie, per la notizia che antri trentamila Todeschi cammineranno giù pe l'Itaja». Come se non bastasse, questo *fojo giacubbino*, pensando speranzoso ad uno spiazzo pieno di forche con appesi i principali esponenti dell'oppressione reazionaria così si esprese: «Fior de limone, li vojo vède tutti a pennolone!».

La concessione da parte di Pio IX dello Statuto Fondamentale, che concedeva per la prima volta uno spazio alla libertà di stampa, permise che, insieme al *Rugantino*, un numero incredibile di altri giornali invadesse Roma. Ettore Veo, nel suo saggio *Roma popolare*, edito nel 1929, ne cita più di trenta, e tra i più battaglieri ricorda: *Il Minimpippo*, *Pasquino*, *Il Pappagallo*, *Cassandrino Vero*, *Il Don Pirlone*. Questi periodici, oltre alla felice intuizione di servirsi del dialetto per diffondere nuovi programmi e nuove idee, ebbero il merito di portare la voce maldicente di Pasquino, e quindi del popolo, sulla carta stampata, facendo decadere l'usanza di apporre foglietti manoscritti a ridosso delle “statue parlanti” della città. Con la caduta della Repubblica Romana, la breve esistenza di gran parte dei giornali romani si spense, e il dialetto che abbondava nei loro articoli tornò clandestino, anche perché considerato elemento di perturbazione popolare e quindi rifiutato dalla borghesia papalina. Neppure il *Rugantino* del 1848, quindi, sfuggì alla triste sorte delle testate nate in quel periodo e dopo pochi numeri fu costretto a sospendere le pubblicazioni, con grande soddisfazione degli ambienti reazionari e del clero, che lo accusavano di essersi apertamente schierato a favore della Repubblica

Romana. Bisogna arrivare all'entrata delle truppe italiane a Roma attraverso la Breccia di Porta Pia ed alla conseguente caduta del potere temporale, per riudire la voce del popolano romano, nel suo dialetto colorito e sonoro, esprimere il proprio pensiero e vederlo pubblicato sulla stampa cittadina. Ed ecco venire alla luce una sessantina di nuovi giornali, molti dei quali fieri di riproporre vecchie testate, per accogliere il libero sfogo di quanti, popolani e borghesi, avessero un pensiero da divulgare. Già nell'ottobre del 1870 uscirono *La nuova Roma* e il *Don Pirlone*, seguiti a ruota da *La Frusta*, tutti impegnati a indirizzare i loro caustici versi romaneschi contro i piemontesi, detti anche "buzzurri", calati a Roma con le truppe italiane. Dal 17 al 26 dicembre 1870 uscirono solo tre numeri de *Il Rugantino*, *giornale umoristico letterario teatrale*, pubblicazione nata da una iniziativa di Pietro Collapaoli, che ne fu gerente responsabile. Riportava la testata del 1848, ma a differenza del precedente, questo foglio, uscito con un programma di «libertà, progresso e sviluppo delle idee liberali», presentava connotazioni politiche piuttosto labili, in quanto il suo unico scopo era quello di dispensare facili risate ai lettori. Il 9 gennaio 1871, sempre ad opera del Collapaoli, venne dato alle stampe un nuovo foglio bisettimanale con la scritta *Rugantino* in evidenza sulla testata, accompagnato dai versi danteschi «Le tenebre fuggian da tutti i lati / e il sonno mio con esse». Purtroppo, dopo l'uscita del quinto numero, anche questa pubblicazione, di tendenza moderatamente liberale e animata da un forte sentimento patriottico e unitario, fu costretta alla chiusura. A riesumare ancora una volta il *Rugantino* provvide, nel settembre del 1887, il tipografo editore Edoardo Perino, vulcanico ed eclettico personaggio, considerato dagli studiosi un pioniere della moderna editoria. Proveniente da Firenze, città in cui aveva affinato il mestiere di tipografo compositore iniziato a Torino, dov'era nato nel 1845, Perino arrivò a Roma nel 1870. Partendo da zero o quasi, con l'apertura di un

chiosco di giornali nei pressi di Piazza Colonna, il geniale imprenditore piemontese riuscì in poco tempo a ritagliarsi uno spazio di tutto rispetto nel panorama editoriale della Città Eterna.

Se lo conquistò dando alle stampe periodici a basso costo come *Rugantino* e *L'Illustrazione per tutti*, giornaletti per bambini, libri tascabili, dispense di cronaca nera e collane pedagogico-didattiche. Furono il poeta Giggi (Luigi) Zanazzo e lo studioso Francesco Sabatini, detto Padron Checco, a proporre al Perino di riportarne in vita la vecchia testata (fig. 2). Quest'ultimo, sia perché entusiasta di Roma e del suo vernacolo, sia perché, con i suoi trascorsi di tipografo conosceva a fondo i gusti del lettore, fiutò



2. L'editore Edoardo Perino, lo storico Francesco Sabatini, il direttore Giggi Zanazzo.

l'affare ed accettò la proposta con entusiasmo. Il programma del periodico che stava per nascere venne presentato dalla rivista *L'illustrazione per tutti* nel numero del 28 agosto 1887:

Da un pezzo in qua succedono un sacco de bojerie e gnisuno se move, gnisuno parla; bisogna che me faccia senti io, me sò detto l'antra sera e mo ecchime qua davanti a voi che me credevo morto. Ma che morto! M'ero addormentato credenno ch'er popolo vejasse: mo che me sò accorto ch'er popolo dorme, me svejo io.

Il 18 settembre 1887 il primo numero del *Rugantino in dialetto romanesco* apparve nelle edicole raggiungendo la ragguardevole cifra di trentamila copie vendute, con grande soddisfazione di Perino e Zanazzo. Sotto la testata (ideata e realizzata dal valente disegnatore piemontese Casimiro Teja) di un settimanale di quattro pagine, venduto al popolarissimo prezzo di cinque centesimi a copia, spiccavano i versi del Belli: «C'è poco da rugà, semo o nun semo?» (fig. 3).



3. Il *Rugantino* del 18 settembre 1887 e l'illustratore, Casimiro Teja.

Come detto in precedenza, in quel periodo Roma respirava a pieni polmoni la libertà di stampa, ma non vi erano nella Capitale giornali satirici che potessero vantare uno spirito autenticamente popolare. Non solo, ma nello stesso tempo Pasquino, Marforio, l'Abate Luigi, il Babuino, il Facchino e Madama Lucrezia, le vecchie “statue parlanti”, assolto il loro compito clandestino con la caduta del potere temporale tacevano avviliti. La rinascita del *Rugantino*, pertanto, incontrò subito il favore dei lettori. «Baccaja 'gni domenica» portava inciso sulla sua testata. E “baccajava” sul serio se, con una tiratura da primato e con l'ausilio delle illustrazioni del piemontese Ottavio Rodella, detto Tavio, questa pubblicazione, divenuta in brevissimo tempo bisettimanale, seppe dare una nuova voce all'antica ma anonima satira popolare. Ad affiancare Zanazzo

nella conduzione del *Rugantino* vennero nominati dal Perino quattro redattori: il giornalista Aldo Chierici, lo scrittore e poeta Nino Ilari, il poeta Adolfo Giaquinto, gastronomo della Casa Reale, e il citato Francesco Sabatini. A questo comitato redazionale si aggregò immediatamente una schiera di illustri e meno illustri collaboratori, spesso nascosti sotto fantasiosi pseudonimi, ma tutti smaniosi di portare il loro contributo ad accompagnare la crescita della giovane capitale italiana. L'unico nome importante che mancò all'appello iniziale fu quello di Pascarella, in aperta (e mai chiusa) polemica con i collaboratori del periodico, che avevano osato giudicare mediocre il valore letterario del suo poemetto *Villa Gloria*. Nel campo delle illustrazioni, oltre al già citato Tavio, il periodico si avvalse nei suoi primi anni di vita della collaborazione di altri affermati disegnatori come Romeo Marchetti, Filiberto Scarpelli e Orazio Marucchi.

L'aspirazione di veder pubblicate sul *Rugantino* le proprie composizioni spinse anche un timido giovanotto, con una raccolta di madrigali e di sonetti sotto il braccio, a presentarsi a Zanazzo dicendo di chiamarsi Carlo Alberto Salustri ma di scrivere sotto lo pseudonimo di Trilussa (fig. 4). Zanazzo, colpito dalla qualità della produzione poetica di quel giovane impacciato, accettò di pubblicargli, sul numero del 30 ottobre 1887, un sonetto piuttosto scolastico sull'invenzione della stampa. Lo stesso giorno che il *Rugantino* uscì coi suoi versi, l'intraprendente Trilussa, che era sempre al verde, decise di raggranellare qualche spicciolo mettendosi a vendere di persona le copie del periodico all'angolo tra il Corso e Piazza Colonna.

La popolarità arrise al giovane poeta quando, nei numeri del periodico usciti dalla primavera all'autunno del 1888, apparve con il titolo di *Stelle de Roma*, una collana di brevi componimenti lirici nella forma del madrigale o dello stornello, in cui Trilussa cantava l'eleganza e l'avvenenza di alcune fanciulle appartenenti all'aristocrazia e alla media borghesia di Roma. Queste poesie, composte



4. Trilussa in una foto giovanile.

in un dialetto romanesco alquanto sfumato, ebbero un immediato successo. Si racconta che l'ansia con la quale le ragazze romane attendevano la pubblicazione del madrigale era fortissima, come numerose erano le lettere che supplicavano l'autore di cantare questa o quella bellezza. Nel vedere le copie del loro periodico andare a ruba grazie all'interesse suscitato da questi versi che esaltavano il fascino femminile, il Perino e lo Zanazzo decisero di collocare la rubrica in uno spazio bene in vista del giornale: «Sto cantoncello se lo semo riservato pe le belle e bone ragazze de Roma sortanto». Trilussa continuò la sua collaborazione al *Rugantino* e il 16 dicembre 1888 vi pubblicò una delle sue prime favole in versi. Ben presto le capacità artistiche e la repentina fama di questo giovanotto arguto e scanzonato suscitarono le invidie degli altri poeti dialettali, che lo accusarono di essersi allontanato dal dialetto belliano per trattare argomenti melensi in un romanesco molto simile all'italiano. Poco tempo dopo, Trilussa abbandonò il suo primo foglio romanesco per

approdare al *Don Chisciotte*, dove venne a contatto con letterati e giornalisti affermati come Luigi Arnaldo Vassallo, Gabriele D'Annunzio e Cesare Pascarella. Al momento di chiudere definitivamente il suo rapporto di collaborazione con il *Rugantino*, che durò dal 1887 al 1889, Trilussa era riuscito a pubblicare sul periodico la bellezza di quarantuno prose e di cinquanta poesie in romanesco.

Nelle pagine del periodico si avvertiva un particolare orgoglio per l'indipendenza dell'Italia, attraverso le numerose tavole sulle vicende e sui martiri del Risorgimento, accompagnate da didascalie in cui compilatori e disegnatori esprimevano in maniera esplicita il loro sentimento patriottico e fortemente anticlericale. Il *Rugantino*, inoltre, fu tra i primi giornali ad appoggiare, anche con l'ausilio di vivaci illustrazioni a colori, Francesco Crispi e le Campagne d'Africa del 1887 e del 1891 da lui patrocinate con la speranza che queste iniziative coloniali avrebbero dato al Paese un maggior prestigio internazionale e ai tanti disoccupati italiani del tempo una possibilità di lavoro in più. Il giornale non esitò a dar voce al loro sentimento, indirizzando senza risparmio pungenti strali alla Giunta Comunale di allora, giudicata troppo vicina al mondo ecclesiastico. Nel 1888, durante la battaglia elettorale per le elezioni municipali, il periodico si schierò apertamente a fianco «de li fratelli liberali». La vittoria dei liberali venne salutata con una serie di numeri speciali, pieni di articoli, vignette e poesie di sapore canzonatorio. I clericali, a cominciare dal Pontefice, non presero bene la cosa e il giornale venne immediatamente colpito, «robba da medioevo», da una sonora scomunica.

Il periodico si fece anche promotore di varie campagne in campo sociale e urbanistico, come quella per incentivare l'edilizia popolare o quella per la collocazione più idonea della nuova stazione ferroviaria di Trastevere. Ma la lotta più accesa avvenne nel 1889 per sollecitare la Giunta Comunale di Roma a rilasciare il permesso per l'erezione di un monumento in bronzo in onore di Giordano

Bruno. Quando la statua venne finalmente collocata al centro di Campo de' Fiori, piazza dove l'Inquisizione aveva bruciato vivo il monaco di Nola, il periodico salutò l'evento con un'edizione speciale e con un numero più che raddoppiato di pagine.

Sempre nel 1887, promosso dal *Rugantino*, si svolse al Teatro Rossini uno dei primi esperimenti di teatro romanesco alla presenza della Regina Margherita. Per l'occasione Zanazzo rivolse dal palcoscenico un sonetto alla sovrana, che considerava i dialetti italiani segni caratteristici della nostra etnia e prediligeva il romanesco, da lei ritenuto il più colorito e robusto dei linguaggi popolari.

Nei primi mesi del 1891 l'editore Pietro Cristiano, un fiammingo romanizzato nello spirito e italianizzato nel cognome, proprietario di un negozio di musica in Piazza Borghese 78, decise di promuovere un Concorso per la canzonetta romanesca da tenersi nella notte tra il 23 e il 24 giugno nell'ambito dei festeggiamenti previsti per la tradizionale festa di San Giovanni (fig. 5). Nella certezza che l'affermazione di alcune melodie avrebbe significato moltiplicare



5. Lo spartito di una delle canzoni di San Giovanni.

le richieste degli spartiti musicali, comunicò che ai finalisti sarebbe stata garantita la pubblicazione delle musiche, mentre all'editore sarebbero andati i proventi della vendita degli spartiti e dei diritti. Pensò, inoltre, di dotare il primo premio della cospicua cifra di 100 lire di allora. L'audizione si tenne la sera del 23 nell'osteria Faccia Fresca appena fuori Porta San Giovanni. Già alle prime note, dal giardino strapieno di spettatori, un centinaio di persone, cercando una posizione migliore, salirono sul piccolo palco che ospitava l'orchestrina, facendolo parzialmente crollare. Solo un miracolo e l'intervento dei carabinieri riuscirono ad evitare una catastrofe. L'audizione venne così rinviata al 27 giugno al Teatro Grande Orfeo, nei pressi del Viminale. La canzone *Le streghe*, musicata dal Maestro Alipio Calzelli su versi di Nino Ilari e interpretata dall'esordiente Leopoldo Fregoli, prevalse sulle altre tredici finaliste e fu premiata alla presenza di un numeroso pubblico. L'anno seguente, Edoardo Perino, che nella prima edizione del concorso si era limitato alla stampa degli spartiti di alcune canzonette e all'offerta di premi simbolici, fece pubblicare sul *Rugantino* il bando per il secondo concorso canoro da tenersi durante la festa di San Giovanni, entrando così nell'organizzazione del festival. Legando il proprio nome ad una delle manifestazioni più popolari di Roma il periodico fece crescere ancor di più il numero dei propri lettori, che all'epoca erano stimati intorno ai cinquantamila. Il 23 giugno 1893 il Perino fece allestire alcuni carri pittoreschi, sui quali presero posto cantanti solisti, musicisti e un coro di tenori, tutti in costume romanesco. I carri sostarono sotto le redazioni del *Messaggero* e della *Tribuna* prima di sfilare, tra le acclamazioni, per le vie del centro ed entrare nel Piazzale di San Giovanni, gremito fino all'inverosimile dalla folla in attesa dell'audizione. Proprio durante lo svolgimento di questa terza edizione la manifestazione canora venne criticata dal già popolarissimo Trilussa, che dalle colonne del *Messaggero*, al quale collaborava in quel tempo, indirizzò un velenoso sonetto

ai musicisti e ai parolieri delle canzoni in concorso, da lui giudicate anacronistiche, sdolcinate e banali. La polemica sollevata da queste rime coinvolse la cittadinanza e la redazione del *Messaggero* fu sommersa da una valanga di lettere. Anche il *Rugantino*, come principale organizzatore della manifestazione, dedicò grande spazio alle repliche dei lettori indignati, che arrivarono al punto di dare al «sapientone» Trilussa la patente di «inesperto musicale».

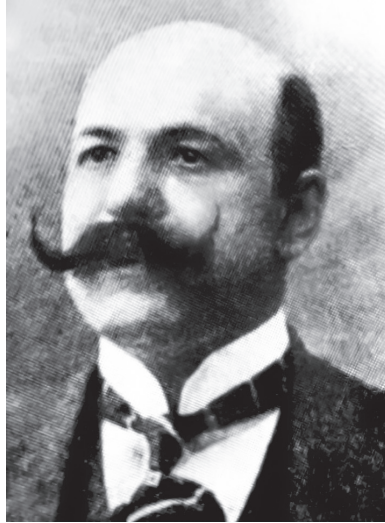
Il 31 agosto 1895 la parabola del “sor Edoardo”, non ancora cinquantenne, si concluse per un improvviso malore. Nella stessa serata la redazione del *Rugantino* (fig. 6) si riunì per escogitare una soluzione anche transitoria, che consentisse al periodico di uscire



6. La redazione del *Rugantino* ai primi del Novecento.

ancora. Il 22 agosto 1897 intervenne la Casa Editrice del Rugantino, società fondata dal conte Leonida Lay e da Augusto Gardini, che pose la testata sotto la sua amministrazione. Il 2 ottobre 1898 Zanazzo lasciò la conduzione del periodico e il giornalismo attivo per dedicarsi allo studio del folclore ed alla stesura di un corposo testo sulle tradizioni popolari romane. A sostituirlo come direttore fu lo stesso Lay, il quale, a partire dal numero 1178 del 30 aprile 1899, decise di restituire alla testata il suo aspetto originale, con le effigi di Rugantino e Nina. Nato a Cagliari da nobile famiglia, Leonida Lay, subito dopo la laurea, si era trasferito a Roma e, ammaliato dal fascino di questa città, non tardò a divenire romano d'adozione. A lui va riconosciuto il merito di aver saputo dare lustro, con elevata professionalità e con apprezzabili iniziative, al *Rugantino*, curandone con ogni mezzo la diffusione. Schieratosi a favore della guerra libica, negli anni 1911 e 1912 il suo periodico aumentò il numero delle pagine, riservando quelle interne alle illustrazioni che rievocavano gli episodi più clamorosi del conflitto. Non diverso fu il suo atteggiamento nei confronti della Prima Guerra Mondiale, quando fece in modo che il *Rugantino* fosse uno dei pochissimi giornali ad arrivare al fronte per portare una parola di conforto e di incoraggiamento ai soldati italiani. Con i suoi editoriali il Lay propose il giornale anche all'attenzione delle autorità; in quegli anni il periodico riportò poesie ricche di satira, brevi scene dialogate, racconti di storia romana ed episodi famosi destinati a colpire la fantasia popolare (fig. 7).

Nel 1922 l'avvento del regime fascista tarpò le ali a molti poeti vernacolari, obbligati a riporre i loro versi nel cassetto in attesa di tempi migliori. Anche il *Rugantino* fu costretto ad attenuare gradatamente i toni della sua satira, ma il suo *spiritaccio* romano non si spense mai del tutto. Nel 1932 la Giunta Comunale di Roma decise di sfruttare la vasta popolarità del concorso canoro per la Festa di San Giovanni, e costrinse il Conte Lay a farlo svolgere sotto l'egida del Dopolavoro dell'Urbe.



7. Il conte Leonida Lay.

Alla morte di Lay, il 16 novembre 1944 la proprietà e la direzione della testata passarono nelle mani del figlio, il maestro Fortunato, affermato compositore e direttore d'orchestra, il quale mantenne il giornale fedele all'impostazione originaria voluta dal padre (fig. 8). Superato il critico periodo del dopoguerra, il *Rugantino* tornò di nuovo nelle edicole e nel 1946 riprese la titolarità del concorso canoro di San Giovanni. Potendo di nuovo contare su qualificate collaborazioni poetiche e letterarie, il periodico fu finalmente in grado di offrire ai suoi lettori una pubblicazione ancora più dignitosa. A partire dagli anni Sessanta ricominciò a circolare favorito dall'entusiasmo di un gruppo di collaboratori guidati dal giovane poeta Giorgio Roberti. Nei primi mesi del 1974, al termine della sua lunga gestione, Fortunato Lay cedette la storica testata a un gruppo di cultori di Roma, tra i quali Lillo Salvatore Bruccoleri. Nell'ottobre dello stesso anno, il periodico passò nelle mani di Paolo Emilio Nistri, il quale, agli inizi del 1975, fece uscire, a cura di Giorgio Roberti, un solo numero. Da allora, dopo

tanti anni di ininterrotta presenza nelle edicole, le pubblicazioni vennero purtroppo sospese. Il silenzio del *Rugantino* fu comunque di breve durata: il giornale tornò a nuova vita nel giugno del 1980 grazie all'iniziativa dell'editore e tipografo Achille Marozzi, che con il valido aiuto del direttore editoriale Alberto Eucalipto e del direttore responsabile Giorgio Carpaneto, riuscì a riportare la testata, divenuta quindicinale, alle fortune di un tempo, dando vita a un comitato redazionale valido e propositivo e aprì le porte del periodico alle nuove leve della poesia dialettale, pronte a ereditare i valori più elevati della romanità ed a tramandarli a loro volta.

Dal 1981 al 1987 il periodico promosse un concorso annuale di poesia romanesca, invitando i maggiori esponenti del mondo letterario e artistico romano a far parte delle giurie e ottenendo che la premiazione dei vincitori del Trofeo Rugantino si svolgesse presso la Sala della Protomoteca in Campidoglio. Tra il 15 giugno 1980 ed il 15 marzo 1994, nel comitato di redazione del periodico si avvicendarono noti esponenti del mondo romano e romanesco come



8. Il maestro Fortunato Lay.

Vincenzo Galli, Giovanni Gigliozzi, Francesco Possenti, Giulio Delle Fratte, Giuliano Malizia, Luciano Luciani, Massimo Grilandi, Gianni Salaris, Augusto Giordano, Fernando Di Stefano e Aristide Bruni.

Nel 1984, ad affiancare le iniziative promosse dal periodico, venne fondato l'Istituto Dialettale Culturale Rugantino. Fiore all'occhiello delle numerose manifestazioni realizzate da questo sodalizio nei suoi dieci anni di vita furono i salotti mensili tenuti a Palazzo Torlonia, che videro l'intervento di molti rappresentanti del mondo letterario e artistico. Tra i tanti: Ettore Paratore, Gaetanina Scano, Luigi De Nardis, Francesco Sabatini, Elio Filippo Accrocca e Mario Verdone. Tra le decine di penne illustri che collaborarono al periodico spicca il nome di Mario dell'Arco, che fin dagli anni Venti arricchì le pagine del giornale con prose, poesie e canzoni di grande suggestione. Nel 1994, a pochi mesi dal ritiro dell'editore Marozzi dall'attività, la proprietà della testata ritornò nelle mani di Bruccoleri, (con Tullio De Mauro consulente editoriale), il quale ne cura ancor oggi la diffusione, anche attraverso un apposito sito informatico, permettendo al *Rugantino* di compiere i 136 anni di vita e di superare i 13.500 numeri. E così, nelle sue molteplici forme, da maschera carnevalesca a burattino, da personaggio teatrale e cinematografico a periodico dialettale, Rugantino è più vivo che mai e rappresenta, da oltre tre secoli, uno dei simboli più popolari e caratteristici della romanità.

La Roma umoristica di Lucio Trojano

STEFANIA SEVERI

L'immagine di Roma è per lo più aulica, si pensi alla sua raffigurazione come donna in peplo e corona turrata. Di Roma si celebrano la storia, le bellezze architettoniche, le opere d'arte celate o esposte ovunque, gli uomini illustri, i pini (Ottorino Respighi *docet*) ... *Urbs fatalis* perché centro dell'Impero e centro della Chiesa Cattolica.

Ma c'è qualche altro modo per parlare di Roma? Intendiamoci, sempre in eleganza, ma in modo scherzoso, piacevole, ironico, acuto, non banale, che suscita il sorriso, talvolta anche un po' malinconico ma pur sempre un sorriso. A parlare di Roma con *humour* è Lucio Trojano. Ho usato sempre il termine assolutamente inadeguato di "parlare" perché Lucio non parla e tantomeno scrive, lui disegna. È una vita che disegna e, considerando che è arrivato alla bella età di 89 anni, ha disegnato veramente molto e i suoi disegni umoristici non sono mai passati di moda tanto che, nel secondo numero del 2023 del trimestrale *L'Informazione del Collezionista*, è stata pubblicata una sua vignetta del 1982, il cui originale è al Museo dell'Umore di Basilea, sul tema pace-guerra: una macchina da scrivere con i bossoli al posto dei tasti ed una canna di fucile per cursore, con nel foglio che esce la scritta «Trattato di pace». Come a dire che tra pace e guerra il legame è ambiguo. Da ultimo la ditta Donum Roma ha ricavato, da alcune sue vignette sulla città eterna, delle calamite da frigorifero.

Su Roma Trojano ha realizzato vari libri, tra cui, premiato all'Internazionale Kartoennale 1990 a Beringen (Belgio), *Humourroma*,

un volumetto, con 70 disegni, che uscì come supplemento al n. 1 di *Clown Humour International*, bimestrale della caricatura e del disegno umoristico fondato e diretto da Luciano Guidobaldi, il quale, nella circostanza, scrisse l'introduzione (Città di Castello PG 1983)¹. Questi disegni ci presentano una Roma assolutamente vera, ma colta con umorismo sottile, mai sguaiato, che talvolta ha bisogno di un momento di riflessione ed anche di conoscenze specifiche prima di suscitare il sorriso.

La pagina 1 ci propone due *topos* della città: la cupola di San Pietro, che un turista apre come fosse un coperchio incernierato per vedere cosa c'è all'interno, ed un dito con la prima falange tagliata e grondante sangue. Chi è stato? A pagina 2 si scopre che la Bocca della Verità, presumibilmente stufa di essere presa in giro, ha deciso di fare il suo lavoro.

Nella pagina 3, il titolo è accompagnato da una porzione di fusto di colonna ionica che prolunga le sue scanalature in una lunga capigliatura che un pettine sapientemente alliscia. Le illustrazioni con le colonne sono una trentina e due, tra le prime, hanno il capitello: su di una è la classica lupa con i due gemelli, la variante è offerta dai seni che sono costituiti dalla cupola di San Pietro con i cupolini simmetrici; sull'altra ad allattare è una scrofa che, per entrare nel personaggio, indossa una maschera di lupa. Il tema del fusto della colonna ionica, spesso con la base, tagliato più o meno, torna nelle prime pagine: in forma ridotta sono tante piantine che un antico romano innaffia (cresceranno?) mentre una colonna tagliata mostra all'interno i cerchi della sua midolla (ricordi di Guido Gozzano!). Il segno delle scanalature diventa quello delle sfaccettature di una matita, delle stecche di un ombrello, degli spaghetti che una for-

¹ Di *Humourroma* è in corso una ristampa col titolo *Roma vista da un Trojano*. Per alcuni libri su Roma ha eseguito le illustrazioni: *Roma Romita* di Romarin (Roma 1974) e *ROMA gatto* di Cesare Veschi (Roma 1987).



1. Lucio Trojano, senza titolo, disegno, in Id., da *Humourroma*, Città di Castello PG 1983.

chetta arrotola in un piatto, dei chiodi infilzati col martello, del filo che si avvolge in un gomitollo, della bava di una lumaca, del filo elettrico terminante con la spina, del rubinetto di un nasone con tanto di goccia. E le scanalature possono aprirsi davanti grazie ad una chiusura lampo, possono mettere radici nel terreno, innalzarsi a sostegno di un'antenna televisiva e tramutarsi in rami d'albero. Ci sono i tristi casi di una colonna rotta che presenta sul davanti un vistoso cerotto, di una mano sacrilega che a forza di tirare il filo

della scanalatura riduce la colonna in tanti frammenti e della colonna con le scanalature in filo spinato che al posto del capitello ha un cannone. Le varianti non terminano qui: ci sono anche un povero con la colonna al posto della gamba di legno e un violoncellista che suona con entusiasmo una colonna. Le scanalature aprendosi in alto sono le traiettorie di altrettanti aerei, chiudendosi in alto diventano la piccola gabbia per un uccello o il grande “gabbio” per un uomo. E possono essere leggere, come altrettanti fili di palloncini che fanno volare in cielo la colonna con tutta la base, o pesanti, così da costituire, con tanto di catena attaccata, la palla al piede di uno scolaro. Le ultime vignette dedicate alle colonne sono tutte tragiche e riflettono sulla situazione odierna: un uomo in tuba con una mannaia le taglia facendo uscire da ognuna sangue copioso; fugge in macchina l’assalitore che ha pugnalato una colonna. Vano è lo sforzo dell’antico romano che si erge contro i grattacieli, il suo sasso-colonna non giungerà neppure a colpirli. E le colonne compaiono anche in una vignetta dedicata ai turisti che, salendo in aereo, portano un bagaglio a mano a forma di colonna. La romanità, in effetti, entra nell’individuo e non lo abbandona mai, continuando ad alimentarlo, infatti due scanalature vanno a costituire un cordone ombelicale: è questa l’ultima pagina del libro, che si apre e si chiude con una colonna.

La Roma antica incontra il presente, potrebbe essere il titolo che raccoglie una serie di vignette sugli antichi romani. Quello che guida la biga può imbattersi, sull’Appia, in un vigile che gli chiede «*Quo vadis?*», oppure sostituire il cavallo con un centauro o con un ciclista. Il centurione può farsi pareggiare dal barbiere il taglio delle piume sull’elmo. Ma certo il più simpatico è il romano dedito ai sollazzi che, disteso sul triclinio, mangia spaghetti, beve coca cola (con il porta bottiglie a forma di colonna!) e guarda la TV e, quando si esibisce, il suo strumento è una lira “elettrica”, ben attaccata alla spina!

C'è poi la Roma cristiana: un prete giocondo, usando il colonnato di San Pietro come una tenaglia, riesce a bloccare un diavoletto per la coda. Che le guardie del papa siano svizzere non ci sono dubbi: nell'alabarda è infilzato un bel pezzo di formaggio coi buchi. Sopra la cupola di San Pietro prima della croce c'è il mondo e per evitare che l'Angelo di Castello voli via gli è stata messa sopra una gabbia.

Si passa a vari luoghi della città. I turisti guardano sconcertati la scalinata dell'Ara Coeli sognando una scala mobile (ma perché non metterne una in modo discreto?). A piazza Navona un uomo fa la carità ad un figlio dei fiori mettendo nel cappello una siringa. A Fontana di Trevi l'emiro, unitamente a tutte le sue mogli, getta l'immancabile monetina. A via Margutta le finestre sono appese ai palazzi come fossero quadri. Al Quirinale fotografare un corazziere è sempre stato un problema di altezza: meglio salire sulle spalle di un altro visitatore per trovarsi allineati. Alla Scalinata della Trinità dei Monti l'antico romano con la lira suona con un chitarrista di oggi. Sul Campidoglio, Marco Aurelio sogna di cavalcare una rombante motocicletta. Alle Terme di Caracalla gli spettatori assistono alla rappresentazione dell'*Aida* immersi ciascuno in una bella vasca da bagno. Via Veneto, con le sue donnine procaci, è il regno dei crapuloni. Nelle catacombe tra i turisti che entrano c'è anche un archeologo con gli attrezzi di scavo. Il Vittoriano è una macchina da scrivere con i tasti sulle scalinate e il foglio che ne esce presenta raffigurati tanti soldati. A Cinecittà l'omaggio è al film *Roma* di Federico Fellini. Ai Castelli la visione è unitaria: tre colline su ognuna delle quali è un grosso tino. Non poteva mancare il Colosseo che è sullo sfondo della vignetta in cui un leone mette in fuga i turisti ma soprattutto è in copertina dove, a colori, si presenta come un catino pieno di fiori sul quale volteggiano tanti turisti-farfalle, con ali che riprendono i colori e i disegni di una bandiera: USA, Francia, Giappone, Italia, Regno Unito ed altri ancora. Nota dolente è la vignetta

che denuncia l'inquinamento ambientale: sotto l'Arco di Costantino ci sono il Sindaco e la Giunta che osservano le figure nei rilievi, tutte dotate di maschere anti gas, gentilmente fornite dal Comune come è scritto sul camioncino che le ha distribuite.

Non mancano gli animali. Ci sono: il gattone del Pantheon che se la gode; il topo del Tevere che emerge sulla testa di un bagnante; la lupa con i gemelli la cui vista sconcerta Cappuccetto Rosso; un branco di lupi che sciamano dal palazzo sul cui frontone sono la scritta SPQR e l'immagine della lupa (vorrà dire qualcosa?).

Tutto il libretto, di 62 pagine non numerate, è dunque articolato in vari temi, ad iniziare con quello dei turisti che vengono in Italia preceduti dal pifferaio magico e tutti procedono inalberando cucchiari, coltelli, forchette e bicchieri, sedotti da un sogno comune fatto di salame, fettuccine, carne, pesce, pane, vino, frutta, gelato e caffè, come a dire un ricco e completo pasto. Ed eccoli ancora i turisti, tutti felici volano trattenuti in vita dagli spaghetti che fuoriescono dal piatto colmo.

Ma tutto finisce, anche e soprattutto le belle vacanze, e gli spaghetti si tramutano inizialmente nel pentagramma, con le note di «arrivederci Roma, *good bye au revoir*», poi nella scia di un aereo.

Scene di ieri ma assolutamente contemporanee. Elemento onnipresente è la macchina fotografica, accessorio che Trojano assegna a quasi tutti i turisti, che oggi ha solo cambiato forma sostituita dal più piccolo e piatto cellulare.

Come sono questi disegni? Sono essenziali, per lo più costituiti da un tratto unitario, rigorosamente realizzati con inchiostro e pennino. Sono privi di didascalie se non per qualche iscrizione inserita nel disegno. Sono in bianco e nero, salvo la copertina, dove tra l'altro il colore era d'obbligo per la buona resa delle bandiere,

Chi è Lucio Trojano? Nato a Lanciano nel 1934, si è laureato in giurisprudenza all'Università di Camerino e dal 1962 si è trasferito a Roma; impiego, moglie e due figli. Ma la sua vera vita è stata ed è il disegno umoristico, il primo pubblicato nel 1954.

È autore di circa 40 libri ed ha collaborato negli anni a vari periodici e giornali italiani e stranieri, tra i quali: *Il Travaso*, *Paese Sera*, *Marc'Aurelio*, *Il Tempo*, *Eulenspiegel* (Germania), *Kayhan-Caricature* (Iran), *Jez* (Iugoslavia), *Carsaf* (Turchia).

Come illustratore, sempre in chiave umoristica, ha arricchito molti libri tra i quali: *Lo sbarco sulla luna*, sui sonetti romaneschi di Massimo Grillandi (Roma 1980); *S. Francesco seconno noantri* di Bartolomeo Rossetti (-1994); *Santi chi può* di Dante Fasciolo (- 2018)².

I suoi disegni hanno partecipato a numerose mostre. Citiamo per tutte “Tre civette sul comò” alla Casina delle Civette di Villa Torlonia a Roma (2017) per la quale ha realizzato l’immagine guida.

È presente in vari Musei tra cui: Tolentino, Gabrovo (Bulgaria), Istanbul e Smirne (Turchia), Basilea (Svizzera) e Montreal (Canada).

Ha eseguito lavori pubblicitari per ACI, British Layland, Citibank, CONI, Ford, SIAE, Spigadoro, Villa Banfi ed ha realizzato immagini per vari programmi Rai-TV.

Racconto la sua biografia (molto parzialmente perché dire tutto è praticamente impossibile) attraverso la descrizione sommaria della sua casa studio che si affaccia sul parco della Caffarella.

Fin dall’ingresso, che si apre in un salone, con arredo tipico del salotto-pranzo, colpiscono le pareti, tutte completamente tappezzate di quadri, disegni e manifesti. Ad attirare lo sguardo sono anche oggetti, spesso piccoli, distribuiti un po’ ovunque e accompagnati da biglietti-didascalie: in una ciotola ci sono dei tarallucci ed un

² Ha illustrato anche, tra l’altro: *Compagni di caccia* di Arturo Bavarelli (Roma 1965); *Il Salvaserata - il mio libro delle barzellette* di Delfina Metz (Milano 1987); *Un tappeto come vela - autobiografia di una nevrosi* di Gianfranco Pacchiani (Bagno a Ripoli FI 1997); *San Francesco e altro* di Gian Maria Polidoro (Gorle BG 2019); *Santi chi può* di Dante Fasciolo (Canterano RM 2018); *C’era una volta Olimpia* di Livio Toschi (Roma 2020).

flacone di vinavil, con la scritta «rotta un'amicizia si finisce a taralucci e vinavil»; in un bel piatto sono numerosi occhiali e il cartellino «Occhio non vede...» (e le due "o" di occhio hanno nere pupille ammiccanti!); un piccolo microscopio ha accanto l'etichetta «chi ricerca trova»... Sono 50 le mini installazioni sparse nella casa e tutte, proprio come le vignette, suscitano il sorriso mai la risata, per quel fondo di aderenza al reale che non consente gioie sfrenate. I disegni sono per lo più dei suoi amici celebri umoristi (Jacovitti, Altan, Quino il disegnatore di Mafalda, Mordillo, De Angelis...) ma ci sono anche un dipinto della mamma ed uno di Sergio Fuselli, il grafico che ha impaginato quasi tutti i suoi libri, conosciuto quando entrambi collaboravano a *Tuttomotori*. Venuto a sapere che Sergio, il grafico del giornale, viveva non lontano da casa sua, l'aveva contattato: la loro collaborazione, divenuta amicizia, è durata decenni. Oggi ad "assistere" Lucio c'è il gallerista e fotografo Angelo Paionni che d'ultimo ha realizzato, in una serie di album, un archivio di tutta la sua produzione.

Dal salone, che una targhetta indica come «La camera dei sorrisi», proprio per la presenza di tante firme dell'umorismo, si passa ne «La camera dei sogni», la camera da letto, dove, sull'armadio, spicca una targhetta colla dicitura «Quando un amico mi incontra, mi dice ti trovo in forma» ed una freccia verso il basso invita lo sguardo ad osservare due forme lignee per scarpe, che devono stare proprio lì e possono essere spostate solo per permettere la pulizia.

Vicino è «La camera dei sapori», la cucina, che era il regno di Marcella, sua moglie, che l'ha sempre seguito nel suo lavoro tanto che insieme hanno pubblicato il libro *I Frentani* (Rocca San Giovanni CH 1989)³. Marcella era una grande cuoca e soprattutto era

³ Il libro *I Frentani*, scritto con la moglie Marcella, ha ricevuto la Palma d'oro per la letteratura illustrata al Salone Internazionale dell'Umorismo di Bordighera (1990). *I Frentani* è il primo di una serie di libri sulle popolazioni italice dell'Abruzzo pre-romano. Seguiranno: *I Marrucini* (1990);

sempre pronta all'ospitalità, e quando il marito tornava a casa, dopo qualche evento, accompagnato dai suoi amici, imbandiva un piatto di spaghetti aglio, olio e peperoncino. Lucio, infatti, da buon abruzzese, ama moltissimo il peperoncino e lo mette su quasi tutti i piatti ed anche nelle illustrazioni. Nel volume *La Cucina Abruzzese* (Roma 2000) l'immagine di un joker ridanciano con sul cappello tre vistosi peperoncini suggerisce che il peperoncino, proprio come il joker, sta bene ovunque. In cucina sono appesi un cavalluccio ed una pupa di latta, due antichi stampi per i Castelli di Pasqua, tipici dolci abruzzesi che si portavano a benedire per la Pasqua e che, per i bambini, erano fatti in varie fogge; questi li usava la sua mamma.

A fronte è il bagno, «La camera dell'atleta», perché, spiega Lucio, è l'unica camera in cui si “corre”.

Ne «La camera delle emozioni» sono i premi ed il pianoforte che Lucio suona perché “Ha orecchio”, infatti un orecchio di plastica fa bella mostra proprio sul pianoforte. Qui le emozioni non sono solo musicali, sono soprattutto quelle prodotte dai tanti premi ricevuti, documentati da una sfilata di coppe e targhe e da tanti riconoscimenti e foto appesi. Tra i tanti premi spiccano: il Premio Nazionale Umore e Satira conferito a Dolo nel 2004 per la sua brillante carriera; il Frentano d'Oro, premio annuale assegnato a Lanciano ad una personalità distintasi nella valorizzazione della terra d'origine (2008); il Premio Presidente della Repubblica (2011)⁴.

I Vestini (1993); *I Peligni* (1995); *I Pretuzi* (1997); *I Marsi* (2000). Questi volumi affrontano in modo umoristico la storia, le tradizioni, il folklore, gli uomini illustri di ieri e di oggi e i monumenti dei comuni dell'Abruzzo.

⁴ Tra i numerosi premi e riconoscimenti non citati nel testo ricordiamo: Palma d'oro per il disegno al Salone Internazionale dell'Umore e Satira di Bordighera (1979); Premio San Valentino d'oro (Terni 1980); 1° Premio all'Esposizione Mondiale della caricatura di Berlino (1980); 1° Premio per la satira politica G. Scalinari (1982); Premio Maiella 1999 conferito a Rho dall'Associazione abruzzese della Lombardia. La motivazione del premio di Dolo era stata: «Illustratore di vari volumi sui popoli italici, umorista di

Tra le foto incuriosisce quella con tre uomini ripresi fino al busto: Lucio, sulla destra, è giovane, ha una bella capigliatura nera (oggi ha una bella capigliatura bianca!) e ride di gran gusto a bocca aperta; a sinistra, di profilo, è un personaggio indimenticabile, Giulio Andreotti, che sorride in modo discreto; al centro, più arretrato, è il Ministro di Grazia e Giustizia Guido Gonella. Era il 1973 e Andreotti era Presidente del Consiglio dei Ministri. La foto è stata scattata a Strasburgo, al Consiglio d'Europa, dove era allestita la mostra che l'anno prima era stata al Salone dell'Umore di Bordighera dove Lucio aveva vinto il primo premio. Il tema era: *Venezia è da salvare*. Lucio aveva presentato una carta bollata nella quale una gondola affonda. Per lui Venezia moriva di burocrazia! Era il primo anno che il Consiglio d'Europa aveva attivato un partenariato col Salone di Bordighera, considerando l'umorismo espressione degli ideali di libertà d'opinione di cui l'Europa si fa portabandiera⁵. Tutti lieti a Strasburgo, dunque, dove Lucio aveva ricevuto un ulteriore premio, quando, in piena manifestazione, Gonella aveva pronunciato la frase «Trojano lei rischia Regina Coeli perché ha fatto un uso illegale, perseguibile a termini di legge, dei valori dello Stato». Trojano era scoppiato a ridere (è l'attimo che il

fama internazionale, ha saputo sviluppare, in oltre 35 anni di lavoro una riflessione sulle nostre debolezze e sulle nostre follie, con linguaggio semplice ed efficacemente allusivo, rigorosamente senza parole». Il premio Frentano d'oro, era stato istituito nel 1991 da Ennio De Benedictis, per anni presidente del Collegio dei Ragionieri Commercialisti di Lanciano, e destinato annualmente ad una personalità della Frentania benemerita in campo nazionale o internazionale per la valorizzazione del territorio.

⁵ Il Salone Internazionale dell'Umore di Bordighera, nato nel 1947, era ed è una delle più importanti manifestazioni umoristiche d'Europa. Nell'estate del 2023 si è tenuta la 53a edizione e Trojano era in giuria. Il premio era cresciuto da un'idea di Cesare Perfetto che, "romano de Roma", si era trasferito a Bordighera dove, con la moglie Adele, aveva aperto in Corso Italia una libreria. Dapprima furono giornate dedicate all'umorismo poi convegni fino alla definizione di un concorso a premi con esposizione.

fotografo aveva immortalato) ma ben presto su tutti era calato un silenzio carico di imbarazzo. Era intervenuto allora Andreotti: «Se tutti gli artisti usassero per i loro lavori la carta bollata ci sarebbe un notevole incremento nelle casse dello Stato» e il clima si era subito rilassato.

Altra foto che attira l'attenzione è quella in cui Lucio compare in costume rinascimentale. Era il 2014 e, come personalità di Lanciano, era stato invitato a ricoprire il ruolo di Mastrogiurato nell'annuale ricostruzione storica della grandissima fiera che si svolgeva un tempo nella città ed alla quale accorrevano da numerosi luoghi. Nella circostanza veniva nominata una persona che fosse arbitro di qualsiasi controversia e vigilasse sul buon esito dell'evento, il Mastrogiurato. Era stato un giorno di grandi festeggiamenti che lo aveva profondamente commosso anche perché, nonostante Lucio si dichiarò romano d'adozione, alla sua terra è rimasto profondamente legato⁶.

La visita termina ne «La camera delle idee». Sotto il cartellino uno dei figli ha collocato una di quelle targhette che una volta si mettevano nelle auto per invitare ad andar piano: «Papà non correre, sii prudente». Certo è un buon consiglio perché l'umorista si deve mantenere sul filo del rasoio per non rischiare incriminazioni di varia natura, anche se Lucio non si è mai occupato di politica ma solo di costume. Librerie, un divanetto, un tavolo di lavoro e

⁶ Tra le altre pubblicazioni "abruzzesi", oltre a quelle citate nel testo si segnalano: *L'Abruzzo, a lapis* quattro volumi editi dal Consiglio Regionale dell'Abruzzo, nella Collana di Studi Abruzzesi, in cui sono illustrate tutte le località della Regione (1997) e *Abruzzo Humor* (Cerchio AQ 2002). Ha inoltre illustrato i volumi: *Punture di ... cactus* del concittadino Emiliano Giancristofaro, scrittore ed esperto di cultura e tradizioni popolari e di emigrazione, edito dalla Rivista Abruzzese di Lanciano (2010); *È Abruzzo... bellezza!* di Dante Fasciolo (Canterano RM 2018).

una vetrina con tante pecore. Qui le pecore sono sparse ovunque, di tutti i materiali e misure; ce n'è una, alta circa cm 60, di cartoni assemblati. Il pensiero corre alla gustosa serie di disegni di pecore che Lucio ha disposto nel corridoio. Quelle pecore sono sostanzialmente uguali ma il loro corpo cambia: la pecora scozzese ha un tartan; la pecora all'amatriciana è di spaghetti; la pecora siciliana con la coppola «più del lupo teme la lupara»; la pecora “verGINE” ha il logo della pura lana vergine... La collezione è nata circa 15 anni fa, quando il fotografo, disegnatore e scultore toscano Paolo Cresci gli ha regalato la scultura di una pecora. Il tema era consono a Lucio che alle pecore ed ai tratturi abruzzesi aveva già dedicato le sue attenzioni disegnative. Poi gli amici hanno cominciato a regalargli pecore. Dal balcone della camera, che affaccia sul parco della Caffarella, fino a non molto tempo fa Lucio poteva veder passare un gregge “vero”, che gli evocava il natio Abruzzo dove, a L'Aquila, vive ancora una sua sorella. Ma certo è che la vita di Lucio è legata a Roma, alla famiglia che si è costruito, ai numerosi amici che ha incontrato nel cammino, ai tanti momenti conviviali ai quali non si è mai sottratto ed è a Roma che si è sviluppata e consolidata la sua “filosofia”, perfettamente illustrata da una foto in cui egli si accinge a tagliare una grossa torta, con la didascalia: bisogna saper prendere il dolce della vita!

Romanità di Alberto Sordi

LUCA VERDONE

La presenza della tipologia caratteriale romanesca nelle numerose interpretazioni cinematografiche di Alberto Sordi è costante ed è visibile anche nei film in cui il grande attore recita in contesti lontani dalla sua città.

I personaggi interpretati da Alberto Sordi nella sua lunga carriera, dal 1940 al 1998, coprono come è ben noto “tipi” del nostro Paese. Questo è il frutto del lavoro di osservazione degli italiani e di riproposizione su se stesso dei loro pregi e difetti che Alberto Sordi non ha mai interrotto nell’arco della carriera. Tuttavia il punto di partenza è il carattere dei romani.

Quando Sordi attese alla stesura e alla realizzazione del suo programma televisivo *Storia di un Italiano* inseguiva tenacemente lo scopo di parlare dei suoi connazionali attraverso il suo *body of evidence*, ovvero il suo volto e il suo corpo che adattava ad ogni singola caratterizzazione in tutti i film interpretati dal dopoguerra agli Anni Novanta. Un’attività incessante, talvolta frenetica, lo portava a lavorare in dieci, undici film all’anno. Pochi conoscono la sua straordinaria generosità che si manifestò in episodi singoli di sostegno ad amici in difficoltà e in programmi ampi di collaborazione con Case di cura e Policlinici come quello del Campus Bio-Medico di Trigoria, a Roma, che ha addirittura una sezione dedicata alle patologie degli anziani privi di mezzi per le cure mediche, creata con il sostegno finanziario di Alberto Sordi e con una donazione di terreni su cui sono stati costruite le palazzine ospedaliere. Sordi vietava agli amici stretti di rivelare le sue elargizioni a famiglie bisognose e quando si accordò con alcune importanti prelati per

contribuire alla fondazione del Campus Bio-Medico evitò ogni pubblicità.

Non solo era un grande artista ma anche un uomo discreto, umile, sebbene fosse acclamato nelle ribalte del cinema internazionale. Tra le mura di casa addirittura manteneva un tenore di vita morigerato. Dall'anno dell'acquisto della magnifica villa che domina una altura che si affaccia su piazzale Numa Pompilio, il 1958, sino al 1972, anno della morte di sua sorella Savina, Sordi era l'anfitrione di feste e party eleganti. Il lutto della sorella mutò radicalmente l'atmosfera della casa. Conosciamo in questa occasione una scissione tra il Sordi pubblico, sempre allegro e disposto allo scherzo, e quello privato che si ritira discretamente all'interno delle mura familiari protetto dalla sorella Aurelia. Ma non si estingue la bonomia del carattere, la buona disposizione d'animo verso il prossimo, che si identifica nei tratti salienti del romano del dopoguerra.

Sordi è un instancabile lavoratore, come la maggioranza della borghesia romana degli anni del "boom". È animato da una grande voglia di trasgredire i compromessi ipocriti della società, interpretando commedie di costume che mettono alla berlina i vizi nazionali, lavorando sulla tavolozza caratteriale romanesca. Alcuni personaggi di avvocati e commercianti provenienti dall'Urbe sono eccezionali ritratti di "tipi" osservati sul posto, che si distinguono per i difetti assai comuni alla cosiddetta "piccola borghesia". In *Brevi amori a Palma di Maiorca* di Giorgio Bianchi, del 1959, interpreta un commerciante in dolci, zoppetto pirotecnico, che intende stringere amicizia con una stella del cinema. L'effetto sullo schermo è esilarante. Gigi Proietti mi confessò di esserne stato incantato in un documentario che dedicai a Sordi. Definì la sua interpretazione una straordinaria riproposizione del carattere del romano invadente ma sostanzialmente buono e innocuo. Accettò di interpretare, nel 1961, un personaggio ambiguo come quello del "mediatore di bambini" in *Il Giudizio Universale* di Vittorio De Sica. Un rischio enorme per



1. Albero Sordi, fotografia b/n, 1959-1963. Roma, Collezione privata.

un attore che a Roma è già nell'immaginario collettivo come il giovane della borghesia media sconsiderato e disinibito di *Un giorno in pretura* o in *Un americano a Roma* ruoli che gli hanno procurato una immensa popolarità. Eppure generosamente si rimise in gioco nel 1961 per Vittorio De Sica e Cesare Zavattini con un personaggio sgradevole interpretandolo in tutte le sfumature del cinismo con ammirabile originalità.

Dal ragazzo romano che diverte il pubblico con le sue stralunate imitazioni degli americani al bieco mediatore di fanciulli da far adottare a famiglie di New York c'è un cambio di tono così profondo la cui spiegazione è solo nella sincerità dell'ispirazione

artistica. E potremmo continuare con un lungo elenco che contiene esempi di personaggi ingenui e furbi (*La Grande Guerra*, *Il Commissario* di Luigi Comencini, *Bello, onesto emigrato in Australia, sposerebbe compaesana illibata* di Luigi Zampa, *Il diavolo* di Gian Luigi Polidoro) e altri amorali (*Fortunella* di Eduardo De Filippo, *Il moralista* di Giorgio Bianchi, *Il Vedovo* di Dino Risi). La varietà dei caratteri fa oscillare Sordi tra la furbizia, e la perfidia. Sono elementi che ha rappresentato in una lunga serie di film e che solo in qualche occasione ha tralasciato come per *Nell'anno del Signore* di Luigi Magni, dove interpreta un fraticello sprovveduto e in *Il comune senso del Pudore* e *Dove vai in vacanza?* in cui appare nelle vesti del marito più comune della società medio-borghese romana, quello incolto e perbenista sposato a una donna proveniente dalla fascia popolare. I personaggi che hanno un riscatto morale sono un numero esiguo, e si restringono a quello di Silvio Magnozzi nel capolavoro di Dino Risi *Una vita difficile* e il tenente Innocenzi di *Tutti a casa*.



2. *Un americano a Roma*, film 1954, fotogramma. Roma, Collezione privata.



3. *Il giovane leone*, film, 1959, fotogramma. Roma, Collezione privata.

Tutti questi personaggi nascono a Roma. I tratti salienti delle sue interpretazioni toccano in prevalenza queste sfumature e queste componenti psicologiche. Sordi ha dichiarato in molte occasioni che gli interessava mettere in evidenza una realtà della vita in cui qualcuno un po' si riconosca. Parlando di se stesso in una intervista concessa a Marina Pertile nel 1990 a *Il Tempo* Sordi rivela di aver preso dal padre Pietro, suonatore di tuba al teatro Costanzi, un grande spirito di adattamento e dalla mamma, Maria, insegnante alle scuole elementari, un carattere combattivo. A differenza del padre, che non era interessato a emergere nel suo lavoro, Sordi voleva diventare una voce solista nel cinema italiano, e aveva raggiunto l'obiettivo.

Era consapevole delle voci sulla presunta avarizia che si diffondevano perché non aveva tempo di frequentare gli amici o le riunioni mondane lavorando in dieci o undici film all'anno. Appena

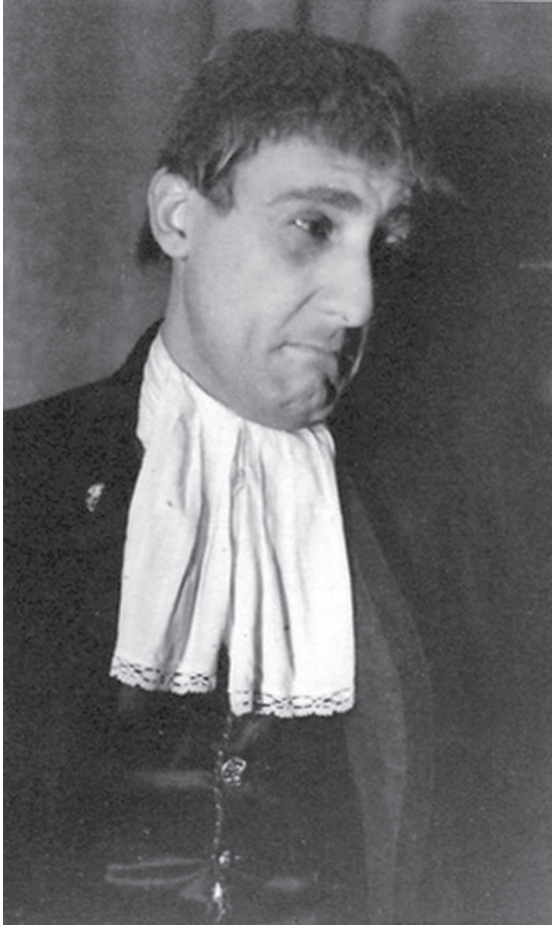
potava andava a riposarsi e dunque, non vedendolo in giro, qualcuno diceva che era avaro.

Quando uno l'esibizionismo l'esercita già con la sua professione, nella vita meno si vede meglio è. Sono un borghese metodico e ordinato che sa di possedere 10 e riesce a vivere con 5. Non ho fatto nulla per aumentare il capitale: ho rifiutato miliardi di pubblicità perché non mi serviva. L'avarò vero ama accumulare, io mi compiaccio solo di aver denaro per la mia tranquillità.

Questa dichiarazione rilasciata in occasione dell'uscita del film *L'avarò* di Tonino Cervi, il 22 marzo del 1990, spiega molto bene il rapporto di Sordi con il denaro. Ma è un fatto che tale oculatèzza ha avuto conseguenze decisive nella costituzione di tre Fondazioni romane intitolate al suo nome: la prima con sede al Campus Bio-Medico di Trìgoria per la cura e la ricerca sulle malattie della terza età, la seconda, la Fondazione Alberto Sordi per i Giovani, dedicata al sostegno e all'avviamento dei giovani nelle attività professionali, la terza per la conservazione e la fruizione della sua casa ai visitatori di ogni latitudine, allo scopo di tenere viva la sua memoria per tutti i giovani che non hanno avuto modo di conoscere a fondo la sua opera, nonché per l'esposizione di mostre e rassegne cinematografiche. Quest'ultima, la Fondazione Museo Alberto Sodi, è nata per espressa volontà di sua sorella Aurelia, scomparsa il 12 ottobre del 2014, che con un legato specifico ha voluto onorare la memoria di suo fratello.

La Fondazione Museo Alberto Sordi è impegnata in questo importante compito e nel 2020 ha celebrato il centenario con l'allestimento di una Mostra rievocativa della carriera di Alberto Sordi all'interno dei magnifici spazi della Villa di via Claudio Marcello, curata da Alessandro Nicosia che ha avuto uno straordinario successo di pubblico. Nel 2023 ha allestito una nuova splendida mo-

stra multimediale, curata da Alessandra Sette, *Alberto Sordi e il suo tempo*. La villa conserva tutto l'ingente archivio del grande attore romano, un patrimonio che offrirà un contributo di rilievo anche al cinema italiano.



4. Alberto Sordi in una “macchietta” dello spettacolo di rivista *Soffia So*, in scena per la prima volta a Roma, Teatro Quattro Fontane, 13 gennaio 1945. Roma Collezione privata.

Nel lontano 1995 Alberto Sordi mi confidò di essere stato colpito dal fatto che il suo amico Mario Bonnard, regista famoso già all'epoca del cinema muto, fosse amareggiato per non aver conservato quasi nulla degli anni in cui la sua attività cinematografica era intensa. Aveva trovato solo poche fotografie e neppure in buono stato. Sordi, preoccupato dalla rivelazione, maturò nel corso di quel colloquio la decisione di catalogare e conservare tutto il materiale cartaceo, le fotografie, i ritagli di giornale, le pellicole positive in 35 millimetri e i relativi negativi, perché non si disperdessero tutti i documenti della sua carriera. Una straordinaria lungimiranza di cui oggi il pubblico potrà ampiamente godere.

La romanità di Alberto Sordi dunque si nutre di “humanitas”, e di rispetto per la Storia di Roma e del suo Paese.

«Spero lucem». Ernesto Monaci nel ricordo di Giulio Salvadori

PAOLO VIAN

A Roma, nel decennio che precedette Porta Pia, un giovane cerca la luce rivoltandosi contro il mondo che lo circonda e alla fine la trova. Per il resto della vita, divenuto un insigne studioso, ne seguirà le tracce. Sono trascorsi sei anni dal centenario della morte di Ernesto Monaci, nel 2018, e il suo nome, spentesi le celebrazioni, sembra tornato nel silenzio. Rimane nella memoria dei pochi che ancora lo ricordano come il principe della filologia romanza italiana fra Ottocento e Novecento e come uno degli esponenti più eminenti della cultura romana fra i due secoli, di cui rappresentò e visse i tormenti, il travaglio e le speranze. Per tornare a scrivere di Monaci – è lui il protagonista della sintetica sceneggiatura iniziale – può essere utile chiedere aiuto a uno dei suoi primi alunni, che lo commemorò a un anno dalla morte con uno scritto di straordinaria finezza e di acuta interpretazione. Uno scritto che rivela molto di Monaci ma almeno altrettanto del suo allievo: entrambi rappresentanti di un'Italia che pare scomparsa nella volgarità e nella beccheraggine contemporanee.

IL PRIMO INCONTRO E IL «SEGRETO DELLA SUA VITA»

La prima impressione di Monaci che fece intendere al giovanissimo Giulio Salvadori «un segreto della sua vita» risale alla primavera del 1879. Diciassettenne studente di liceo, Salvadori fu inviato a lui da Francesco Zambaldi per apprendere il modo di studiare certe storie popolari toscane che aveva raccolto. Verso le 8 di un mat-

tino Salvadori suonò alla porta di Monaci, nella sua casa in piazza della Chiesa Nuova, scusandosi per il disturbo in quelle prime ore del giorno. Con naturalezza Monaci rispose che a quell'ora la sua giornata di lavoro era finita. Secondo l'abitudine degli avvocati romani che conservò sino alla fine, si alzava prestissimo per svolgere il lavoro quotidiano. La giornata era rigorosamente suddivisa per i diversi impegni: per sé, come scienziato e insegnante; per i suoi alunni, nella scuola e fuori; come editore di testi, nella revisione degli scritti di altri; negli uffici. Tutto all'insegna della diligenza, dell'esattezza e di un'operosità silenziosa e alacre ereditata dal padre, dal quale mutuò anche l'ordine nelle azioni, la pulizia, una certa eleganza nel vestire. Un'operosità che, ancora giovanetto, gli faceva scrivere: «Non protrarre a dimani ciò che puoi fare oggi; perché dimani forse non potrai più farlo, o almeno avrai certamente perduto quel tempo».

Nel febbraio 1901 alunni e amici celebrarono il venticinquesimo anniversario dell'insegnamento di Monaci, che nel 1875 aveva vinto la cattedra di Storia comparata delle lingue neolatine, appena istituita nella Sapienza romana, e gli offrirono una raccolta di *Scritti vari di filologia*. Per presentarla fu scelto Salvadori come il più anziano degli allievi (aveva incominciato a frequentare la Sapienza nell'autunno 1880, a diciotto anni, un anno e mezzo dopo il primo incontro). Quel giorno pioveva a dirotto e Salvadori riaccompagnò in legno chiuso il maestro a casa, allora a piazza Capranica. Nell'intimità della conversazione l'alunno prese coraggio: «Professore, conoscendo Lei, mi sono accorto che anche nella scienza, quand'è viva, ha gran parte il cuore». Monaci rispose che quello era stato «il segreto della sua vita».

Fu quel «segreto» a fargli sentire il ministero dell'insegnamento, senza retorica, sacro, mirando all'utile vero dei giovani, per educarli all'amore e alla reverenza della verità. Con «amore di padre» Monaci visitava i suoi studenti quando erano malati, li accompagnava nei primi passi della carriera, li consigliava e li difendeva

nella guerra della vita. Questo era lo spirito della Società Filologica Romana, costituita nel 1901 per promuovere studi ed edizioni di testi in ambito mediolatino e romanzo, ma anche degli incontri conviviali nella birreria di Capo le Case, conditi da osservazioni argute di sale romano e da franche e cordiali risate. Varrà la pena di ricordare che fra gli allievi vi furono, in anni diversi, Gabriele D'Annunzio e Luigi Pirandello, ma anche Cesare De Lollis, Pietro Fedele, Vincenzo Federici.

L'AMORE PER ROMA E PER L'ITALIA

Rievocando in quel venticinquesimo anniversario gli inizi del suo insegnamento Monaci ricordò la domanda che allora si era posto, sulla soglia del nuovo impegno, come «potesse essere degno della città di Roma». Theodor Mommsen non aveva forse affermato, in una sera del 1871, che a Roma non si può stare senza un'idea universale? E Quintino Sella non aveva pensato a Roma come una città della scienza? Lo stesso Giuseppe Mazzini, nel 1831, non aveva proclamato l'Urbe centro di civilizzazione nel mondo? Ponendosi, nel 1875, quella domanda Monaci era sulla stessa lunghezza d'onda ma al tempo stesso seguiva una via originale, che nulla ha a che fare con un sovranismo da quattro soldi.

Tutta la vita e l'attività scientifica di Monaci appaiono a Salvadori come segnati dall'amore per la madre Roma, di cui aveva instancabilmente cercato l'immagine nelle memorie, nelle tradizioni, nelle letterature romanze, ma anche nei dialetti e nei vernacoli di tutta Italia, specialmente in quella di mezzo che Foscolo riteneva «più sacra» e che Monaci aveva conosciuto da bambino nelle sue peregrinazioni al seguito della famiglia. «Antiquam exquirite matrem» (*Aen.* III, 96), recitava il motto della Società Filologica Romana, con le parole rivolte a Enea dall'oracolo di Apollo a Delo, che ancora si leggono nei soffitti delle sale dell'Istituto Storico Ita-

liano per il Medio Evo a piazza dell'Orologio. Tale predilezione si esprime nell'amore per la nazione italiana e per la sua voce, che è la lingua. Una lingua che non disprezza le voci dei singoli popoli che la formarono. Ad apprendere la lingua si deve infatti muovere dal dialetto locale così come «al concetto della grande patria non si giunge che dalla piccola. È la riunione delle piccole patrie che forma la grande patria, la nazione, e la saldezza di questa riposa nella tenacità de' vincoli che stringono fra loro le piccole». Di qui l'attenzione di Monaci per le tradizioni, i canti, le leggende, i proverbi, dal vernacolo nativo proiettati in un orizzonte di nazione per «sentire che la nostra fratellanza non è una menzogna».

LE TAPPE DEL PERCORSO: DA SORIANO NEL CIMINO A ROMA

Nato a Soriano del Cimino nel 1844, Monaci era figlio di padre romano e di madre cimina. Dal padre, Anacleto, caratterizzato da un forte dominio di sé, con gravità romana e una severità quasi stoica, incapace di operare per suo interesse, Ernesto ereditò l'idea del dovere, del sacrificio per l'adempimento dei suoi compiti. Figlio di un medico romano, Anacleto fu dottore nelle leggi civili, avvocato, e ancora giovane fu chiamato in paesi di provincia con incarichi di magistrato e di governo: «retto, serio, equanime, energico, immobile nelle sue risoluzioni, senza paura, fedele fino alla morte: era tempra di romano antico». La madre di Ernesto, Rosa Panunzi, nelle memorie di Anacleto appare gentile, delicata, pia, amante del marito e di un affetto straordinario e più che materno per i figli. In questa famiglia Monaci apprese il valore della «pietra del focolare ferma, col fuoco e l'acqua, secondo l'antica mente italica simboli dell'amore e del pudore, con l'anello della fede e il giogo delle leggi domestiche soave all'amore, custoditi fedelmente, nella luce d'una Verità immutabile, che in pratica è il principio della libertà e dell'ordine, di tutte le virtù sociali».

Dopo essere stato «governatore» della tenuta Chigi a Soriano, nel 1848 Anacleto era passato al servizio dello Stato pontificio e portò con sé la famiglia nelle diverse sedi alle quali fu assegnato: prima nelle Marche, a Pennabilli (1848-1853) e a Sarnano (1853-1854); poi nel Bolognese, a Loiano (1854-1855) e a Castel San Pietro (1855-1859). In queste peregrinazioni il piccolo Ernesto scoprì la ricchezza dialettale dell'Italia centro-settentrionale, che in seguito avrebbe tanto attirato le sue attenzioni di studioso, ma venne a contatto anche con i diversi luoghi dell'esperienza francescana, come la Verna visitata nel 1850, che suscitavano in lui l'interesse per la poesia religiosa e per le laudi umbre. A Castel San Pietro ebbe per insegnante Paolo Pultrini, «uno di quegli umili operai della scuola» che, insegnando la lingua, instillavano l'amore per la patria. Trasferitosi in seguito a Roma come redattore de *L'osservatore romano*, Pultrini insegnò a Monaci il francese e l'inglese.

In seguito all'annessione di Bologna e dei suoi territori al Regno sabauda, nel 1859 Anacleto fu trasferito a Priverno, poi ad Alatri, ove non volle andare per stare accanto alla famiglia. Accettò poi la più vicina sede di Frascati, mentre Ernesto proseguiva i suoi studi a Roma con le migliori opportunità. Frequentato il liceo nel Collegio Romano guidato dai Gesuiti, nel 1861, seguendo le orme paterne, si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza dell'ateneo romano laureandosi nel giugno 1865 e intraprendendo la pratica forense nello Studio Bartoccini. I suoi interessi reali erano però altrove e lo spingevano verso la cultura letteraria, coltivata con gli amici Pietro Codronchi, di Imola, compagno nella formazione giuridica, e Luigi Manzoni, di Lugo, figlio del conte Giacomo, partecipe dei primi studi storici e filologici ma soprattutto «amico del cuore e quasi fratello d'armi». I tre giovani frequentavano il Caffè Nuovo, luogo d'incontro dei poeti della «Scuola Romana» animata da Luigi Maria Rezzi, ove Monaci confermò e consolidò il patriottismo e la concezione di Roma come capitale anche ideale d'Italia.

La netta preferenza per questi soggetti, l'insoddisfazione per una via forse scelta più per continuità con la professione paterna che per intima convinzione, la delusione per le prime esperienze forensi spinsero Monaci ad abbandonare l'avvocatura per dedicarsi esclusivamente agli studi filologici e linguistici. Da questo momento, che sostanzialmente coincide con la fine del potere temporale dei papi e l'avvento della terza Roma, Monaci fu attivissimo nella promozione di periodici, nei rapporti con linguisti e filologi romanzi italiani e stranieri, nell'organizzazione della ricerca e nell'istituzione di centri che la promuovessero. Fu tra i promotori, nel 1876, della Società Romana di Storia Patria e nel 1883 dell'Istituto Storico Italiano. Per un biennio (1885-1886) fu anche rettore dell'Università di Roma, mentre fra il 1895 e il 1902 fu consigliere comunale. Cercò spazio per discipline accademicamente nuove, come la paleografia e la filologia romanza; curò la didattica e i suoi strumenti, anche ricorrendo a tecniche nuove come la fotografia per la riproduzione e la diffusione delle immagini dei manoscritti.

Non è questa la sede per ripercorrere iniziative e pubblicazioni di Monaci nei tre ambiti prediletti: l'antica lirica portoghese (con l'edizione del Canzoniere portoghese del manoscritto *Vat. lat.* 4803); l'origine delle sacre rappresentazioni e degli uffici drammatici; gli antichi testi italiani (celebre la sua *Crestomazia italiana dei primi secoli*, 1889-1912). Non lo fece neanche Salvadori nel 1919, mostrando invece, come vedremo, maggiore interesse per le ascendenze intellettuali, culturali e spirituali del filologo romano.

DALLA *PROCELLA TENEBRARUM* ALLA SPERANZA: UNA GIOVINEZZA TORMENTATA

Salvadori prediligeva le analisi delle giovinezze, come fasi germinali e determinanti della vita nelle quali si gioca il destino

dell'uomo. Con sapienza e finezza ricostruì quelle di Dante nel 1901, di Antoine-Frédéric Ozanam nel 1907, di Niccolò Tommaseo nel 1909, di Girolamo Emiliani nel 1921. La rievocazione di quella di Monaci costituisce una delle parti più belle della commemorazione, che quasi si potrebbe intitolare «La giovinezza di Ernesto Monaci e il suo dramma». Salvadori ricorda, iniziando, le parole con cui si chiudeva un'epigrafe per la stele sepolcrale di Margherita Mengarini Traube, fra le prime donne "italiane" (era in realtà tedesca di nascita ma innamorata di Roma e della cultura classica) a laurearsi in scienze naturali nel 1883: «Spero lucem». Sono tratte dal libro di Giobbe (17, 11-12: «Dies mei transierunt, cogitationes meae dissipatae sunt torquentes cor meum. Noctem verterunt in diem et rursus post tenebras spero lucem») ed esprimono bene la sofferenza del giovane Monaci, il suo dolore nell'anima tormentata, divorata dall'ira alfieriana contro la tirannide e dai furori leopardiani contro il fato. Era un atteggiamento condiviso da molti leopardiani ribelli della «Scuola Romana». Nel giovane Monaci questi indizi di rivolta travalicarono l'ambito politico e invasero «col dubbio la regione più sacra dell'anima; sicché nella mente di lui, per qualche tempo, rispetto alle idee direttrici della vita, si fece bujo; e a ritrovare la Luce che gli insegnasse la via, o piuttosto a chiederla a Chi *novit interpellationes tacentium*, furono nel suo segreto consacrati gli studi, le fatiche di tutta vita, l'operosità in bene». Il «dubbio intorno alle verità che costituiscono il tesoro della coscienza morale» fu superato dalla «fede coniugale, dalla pietra del focolare domestico» e dall'approdo alla «"Fede de' suoi padri" tornata».

Il percorso di liberazione da questo «male interno», che lo stesso Monaci definì col nome di «dubbio», fu però lungo e sofferto. Questo «male interno» prese possesso di lui poco dopo i vent'anni, per gli abusi dell'autorità politica «che in Roma si confondeva allora con la religiosa, ai quali gli uomini che ne venivano al go-

verno eran portati dalla necessità di sostenere quel regime quando crollava». Il giovane Monaci, italiano e cristiano, era soprattutto ferito dal «mantenimento di forze straniere stipendiate a difesa dello Stato» e dalle «condanne, i supplizi, che inaridivano, proprio là dove più deve abbondare, la fonte del perdono». Leggeva allora, quasi per reazione, Beccaria, Rousseau e vestiva nel suo intimo «l'abito di mente che produsse gli eccessi della Rivoluzione francese». Così nel cuore degli anni Sessanta, nel tempo delle ultime resistenze dell'agonizzante Stato pontificio, si addensarono tenebre, dubbio, errori. Un esponente della «Scuola Romana», Paolo Emilio Castagnola, che pure aborrisce gli abusi provocati dalla confusione dei due reggimenti, divenne in quel momento la guida di Monaci. In una sua preghiera, Castagnola cercava la luce, «vivissima Luce della Verità», il fondamento incrollabile per dare alla vita un solido fondamento, un Principio di verità non mutabile come le opinioni umane, un Sole «sereno» e «lieto» che mostri la via e non venga meno, come «il filosofare» degli uomini «proprio quando ne abbiamo bisogno».

A salvare Monaci dalla *procella tenebrarum*, con l'amicizia di Castagnola, fu l'amore della moglie, Emilia Guarnieri, sposata negli anni Settanta. Nella famiglia ritrovò la serenità e la pace, «quasi la pietra del focolare domestico chiudesse in sé le prime verità salutari come certezze della coscienza, e custodisse sani gli affetti primi della natura che ne sono le fonti». Monaci sentì allora il desiderio nuovo di una luce di speranza, di una luce di Resurrezione potente oltre la morte, a dare il palpito della seconda vita, «senza la quale la luce umana della ragione e dell'esperienza, combattuta dalle passioni e dai sofismi, a poco a poco s'offusca e si spegne».

Nel 1867, proprio nell'anno del cruento attentato di Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti alla caserma Serristori degli zuavi pontifici e di Mentana, in una raccolta di versi di poeti della «Scuola romana», Monaci pubblicò una poesia, *A Nostra Signora del Buon*

Consiglio, che segnò il ritorno alla speranza della mente offuscata, con Leopardi e con Foscolo, dalla filosofia della materia. Da dove giunse quella luce, si domanda Salvadori? E risponde con onestà, senza volontà di stravolgimenti apologetici e irrispettosi: «In una vita quale fu quella d'Ernesto Monaci, che il segreto del cuore custodì gelosamente da ogni sguardo indiscreto o profano, è bene lasciare la questione e limitarsi a registrare i fatti». E tra i fatti vi è un appunto dello stesso Monaci, del 25 gennaio 1903: «Ho trascurato l'osservanza delle pratiche religiose, ma non ho mai rinnegato la fede dei padri miei; voglio morire in essa, e spero che Dio abbia pietà della tormentata anima mia. Non voglio funerali, altro che una messa bassa presente cadavere. Prego gli amici di non pensare per me, né a condoglianze né a fiori, e voglio che mi si porti alla mia tomba nel Verano, senza nessuna pompa, come si porta l'ultimo dei poveri».

Dalla filosofia razionalista e sensista Monaci fu liberato anche dall'amore per Dante, nonostante il pesante silenzio che a Roma accompagnò il centenario del 1865. Tra i personaggi più amati vi era Sordello, «il difensore della patria libertà», e il problema che più lo tormentò fu capire come lo stesso Sordello sia poi stato «il seguace di Carlo d'Anjou in Italia», che lo compensò «con castelli feudali nella terra d'Abruzzo male acquistata». Di qui, dall'interesse per Sordello e dagli interrogativi sul singolare sdoppiamento, presero origine gli studi sulla lingua e sulla letteratura provenzale.

LE (INSOSPETTABILI) ASCENDENZE INTELLETTUALI

Le pagine più belle e più dense della rievocazione salvadoriana del 1919 sono, accanto a quelle sulla giovinezza, quelle dedicate alla ricostruzione delle ascendenze intellettuali, culturali e spirituali del filologo romano. Salvadori non si accontenta di ricollegare

Monaci ai filologi romanzi dell'Ottocento e a Ozanam, le cui opere sui poeti francescani e sulle fonti poetiche della *Commedia* dantesca segnarono profondamente il giovane filologo. Alcune delle idee care a Monaci, attraverso Ozanam e i filologi romanzi, risalgono a Giovanni Battista Vico. Dare forma di scienza allo studio delle letterature, importanti in tutte le loro espressioni, delle lingue e dei parlari volgari, testimoni degli antichi costumi dei popoli e delle tradizioni di una nazione e del genere umano, significava ricercare le manifestazioni del vero per cogliere la legge generale della storia e il consiglio della Provvidenza che la governa; significava ricostituire quel patrimonio di verità che è l'eredità della sapienza poetica e della prudenza familiare e civile che i popoli si trasmettono. Congiungere queste testimonianze con la storia degli avvenimenti pubblici voleva dire ritrovare il nesso fra storia letteraria e civile. Di qui l'attenzione all'età delle origini, al medioevo in cui alla decomposizione dell'antico si intrecciò il germinare del nuovo. Così, attraverso Ozanam e Vico, Monaci riscoprì il principio d'autorità che una falsa ragione in lui aveva distrutto. L'Italia appariva il luogo ideale per queste ricerche, perché luogo di transizioni e di continuità. Attraverso la filologia e la storia moderna Monaci fu ricondotto all'Italia, focolare della civiltà mai spento, luogo dove si custodi la tradizione: e dall'Italia a Roma.

Salvadori notò però anche un altro ascendente. Attraverso il *Vat. lat.* 4803, testimone del Canzoniere portoghese, Monaci risalì ai manoscritti di Angelo Colocci, preziosa eredità lasciata alla Biblioteca Vaticana da Fulvio Orsini. Monaci comprese di essere l'ultimo anello di una catena che lo riconduceva a Colocci, al suo triplice progetto di una storia della lingua «comune» (la lingua prevalente nella corte di Roma sotto Leone X e Clemente VII), di una storia dell'antica poesia italiana, di una storia della poesia latina cristiana e popolare nel Medioevo. Tutta la vita dell'erudito di Jesi fu spesa nella raccolta di documenti per questo triplice obiettivo, che nello

studio delle lingue recava la comparazione e la storia, «cioè le due novità che si credono venute a noi dalla Germania tre secoli dopo». Con Colocci, con la sua raccolta di canzonieri italiani, provenzali, francesi, spagnoli e portoghesi incominciò veramente la filologia moderna e il testimone della tradizione filologica romana passò da lui a Crescimbeni, Gravina e Vico.

Il seme di questo impegno, secondo Salvadori, non andava però cercato negli Orti colocciani, situati fra il Quirinale e il Pincio, non lontani dalla fontana di Trevi e da S. Andrea delle Fratte, ma piuttosto alla Vallicella. Nella sede della Biblioteca Vallicelliana, per opera di Monaci, ebbero sede la Società Romana di Storia Patria e in seguito l'Istituto Storico Italiano. In quei luoghi aleggiava lo spirito della Riforma italiana, nato nella Roma della Compagnia del Divino Amore e di Gaetano da Thiene, nella cerchia in cui si educò Colocci, continuato nell'Oratorio di Filippo Neri. Secondo Salvadori lì, non altrove, incomincia la nuova storia, fondata sui monumenti e sui documenti, sulla narrazione dei fatti criticamente accertati. Giovanni Battista Modio, che rimise in luce con religiosa fedeltà le Laudi di Jacopone (1558); Cesare Baronio e i suoi *Annales Ecclesiastici* (1588-1607); Antonio Bosio, che riscoprì la *Roma sotterranea* (1632), lontano precursore di Giovanni Battista De Rossi seguito e apprezzato da Monaci: tutti ebbero in quell'ambiente filippino ispirazione e impulso.

Furono queste le ascendenze intellettuali di Monaci nel quale lo «scrittore artista, il filologo, il cittadino, l'uomo» si fondevano in unità. Si prescrisse e osservò limiti alla sua attività di filologo e di storico: «non volle entrare come critico nell'intimo, dove le parole e comuni e singolari si formano». Fu cautissimo nel risalire dai fatti particolari ai generali, agli universali e non volle tentare le alte regioni della scienza e della filosofia. Ma anche in questo fu fedele alla coscienza, alla conoscenza di sé, all'amore del vero che gli vietarono di arrischiare sé e i giovani che lo seguivano nell'alto mare pericoloso, senza carta e senza bussola.

Quasi quarant'anni dopo il primo incontro della primavera 1879, Salvadori vide per l'ultima volta Monaci alla vigilia del Natale di Roma del 1918 (il filologo sarebbe morto qualche giorno dopo, il 1° maggio di quell'anno). Monaci era ai piedi del letto e, a capo, sedeva il suo amico Francesco D'Ovidio. «Nel volto affilato dalla malattia, che però di nulla ne aveva alterato la senile bellezza, era un raggio di vita che luceva dall'anima, e a chi non avesse l'occhio per vedere oltre la faccia delle cose, poteva dar speranza di guarigione». Il colloquio fu «cordialissimo» e, prima di congedarsi, Salvadori quasi a incoraggiare disse: «Domani è il 21 aprile, Professore; e speriamo che domani cominci a risalire Lei, che è stato il custode delle memorie di Roma». Scherzosamente D'Ovidio postillò: «Anzi, uno dei *Mirabilia Urbis Romae*». Monaci non disse parola ma rispose con un sorriso con cui «pareva che abbracciasse nel cuore tutte le cose che gli erano state più care, gli Amici, gli Alunni, gli studi prediletti, la Famiglia, la Città di Roma, l'Italia. Alla fine della sua vita sembrava sentire «che essa non era stata inutile in bene». Perché, conclude Salvadori, fu «Custode vivo e fedele di cose vive, e insegnante e scrittore simile al Padre di famiglia che trae dal suo tesoro le cose nuove e le antiche» (Mt 13, 52).

La «cara e buona imagine paterna» del maestro continuò a essere presente nella memoria di Salvadori, sino alla fine. Da Livorno, il 2 novembre 1918, a Manfredi Porena, genero di D'Ovidio, scrisse di aver pensato a D'Ovidio in quei giorni «e l'ho riveduto, come lo vidi a Roma il 20 aprile, accanto al nostro prof. Monaci, a cui nel viso affilato traspariva ormai senza ombre la bontà affettuosa del cuore che era sotto il carattere severo. Ti chiedo dirgli [*scil.* a D'Ovidio] che quella visita mi lasciò nel cuore qualche cosa di nuovo per Lui, che dev'essere cosa viva perché mi torna anche quando non ci penso». Ancora da Livorno, il 31 agosto 1923, Salvadori

scrisse ad Augusto Sterlini, dopo aver letto *Altri tempi*. Nella composizione, che non risulta stampata, l'autore aveva colto il dramma dell'abuso di autorità, in particolare di quella paterna, nella Roma prima del 1870: «Ci ritrovo la travagliata gioventù di E. Monaci». Ma il racconto più impressionante, in una lettera da Roma del 16 maggio 1925 all'epigrafista Angelo Silvagni, anche lui allievo di Monaci, è quello di un misterioso sogno, avvenuto due o tre anni prima. Salvadori chiese a Silvagni di non parlarne con nessuno, se non col figlio di Monaci, Giuseppe (Beppino). Nel sogno diverse persone si incontravano per una messa, forse in suffragio dell'anima di Monaci, in una «chiesa nuova». Chi poteva all'elevazione offriva pane, frutta e un «mezzo agnello svenato». Fra i partecipanti circolava un giornale dov'era un ricordo di Monaci scritto proprio da Silvagni che terminava con consigli dell'antico maestro a proposito dell'ufficio d'insegnante o di scrittore (fra altri, quello che «le parabole in modo nuovo si potevano ancora adoperare»). Improvvisamente, fra i presenti, comparve Monaci, «come vivo, sereno, ringraziando tutti cordialmente». Salvadori si alzò, andò verso di lui, gli prese la mano e la baciò, ricambiato da uno sguardo «come amico». Monaci allora disse: «Se il Silvagni o altri di voi desidera qualche cosa, lo dica». Anche la sorella di Salvadori, Giuseppina, si avvicinò per parlare con Monaci e mentre il filologo romano sorridente parlava con lei si trasformò, tornando giovane, senza barba. L'ultima, definitiva immagine di Monaci, per Salvadori, è ancora quella del giovane che nella Roma degli anni Sessanta cercava e sperava nella luce.

NOTA BIBLIOGRAFICA

L'articolo è fondato su G. SALVADORI, *Ernesto Monaci. Ricordi*, in *Ernesto Monaci. L'uomo, il maestro, il filologo*, Roma 1920, pp. 1-46; ripubblicato in G. SALVADORI, *Liriche e saggi*, a cura di Carlo CALCATERRA,

III, «*In fide et veritate*». *Saggi e memorie dell'ultima milizia*, Milano 1933 (Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, ser. IV: Scienze filologiche, 16), pp. 186-221. Accanto alla rievocazione di Salvadori, cfr. Pio RAJNA, *In memoria di Ernesto Monaci*, in «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», 41 (1918), pp. 307-352. Altra commemorazione di Ernesto Monaci in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei», ser. V, 27 (1918), pp. 177-189. Il centenario della morte ha dato origine a incontri, convegni e quindi pubblicazioni. Cfr. in particolare: *Omaggio a Ernesto Monaci, 1918-2018*, Soriano nel Cimino 2018; *Ernesto Monaci, 1918-2018. La fondazione della filologia romanza e della paleografia in Italia*, a cura di Roberto ANTONELLI – Arianna PUNZI, in «Studi romanzi», n.s., 15 (2019); *Ernesto Monaci e l'Istituto Storico Italiano. Catalogo della mostra (Roma, 31 gennaio-1° marzo 2019)*, a cura di Marzia AZZOLINI – Antonella DEJURE, con il coordinamento di M. MIGLIO, Roma 2019 (Nuovi studi storici, 113); *Ernesto Monaci, 1918-2018. Lo studioso nel tempo (Roma, 30-31 gennaio 2019)*, Roma 2020 (Atti dei convegni lincei, 339). Per le carte di Monaci (parte delle quali furono utilizzate, col consenso dei figli Giuseppe e Maria Monaci in Gallenga, da Salvadori e sono ora conservate nel Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali della Sapienza Università di Roma): *Il fondo archivistico Ernesto Monaci (1839-1918) e l'Archivio storico della Società Filologica Romana (1901-1959)*, a cura di Monica CALZOLARI, Roma 2005 (Supplementi a «Studi romanzi», 1). Eccellente la voce dedicata a Monaci da Domenico PROIETTI, *Monaci, Ernesto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 505-509. Per gli accenni a Monaci citati dall'epistolario di Salvadori cfr. G. SALVADORI, *Lettere*, I (1878-1906) – II (1907-1928), a cura di Nello VIAN, Roma 1976: II, pp. 792, 906, 959-960 (ma cfr. anche s.v. in indice: II, p. 1060). Può essere utile leggere, sempre di Salvadori, *La giovinezza di Ozanam*, premessa di N. VIAN, Brescia 1956 (I fuochi), che ha molti tratti simili allo scritto su Monaci: anche Ozanam, mancato avvocato, supera la prova del dubbio.

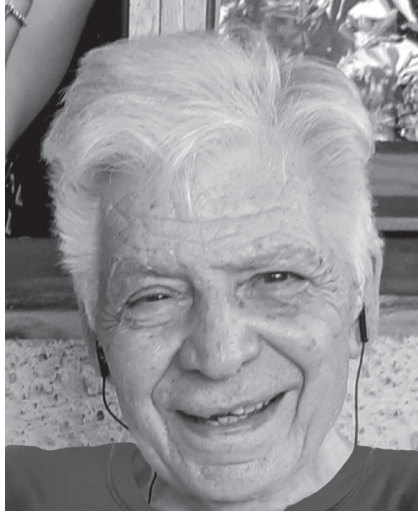
Girolamo Digilio: rinnovamento di una tradizione familiare

Il dono dell'incontro con Girolamo Digilio è strettamente legato ai Romanisti. Infatti, se pure noto per chiara fama è stato sempre il suo nome nell'ambiente romano, le ragioni di questa conoscenza sono sbocciate del tutto al di fuori dell'ambito medico ospedaliero. E nel momento in cui questo incontro, per la prima volta, ha avuto luogo, ho capito immediatamente che con la persona che mi era venuta a trovare in ufficio sarebbe nata un'amicizia.

È stato nel momento in cui ricoprivo la carica di Presidente del Gruppo.

Il Professore, nel ricordo della lontana presenza di suo Padre nel nostro sodalizio, allora ancora agli albori, e al quale aveva avuto modo di partecipare da bambino, veniva a propormi l'ipotesi di una iniziativa finalizzata a rivisitare criticamente il ruolo rivestito dai Romanisti nel periodo fascista, alla luce non solo della documentazione personale accuratamente conservata, ma anche di quella contenuta nei primi numeri della Strenna sotto forma di immagini e contributi, del genitore e dei suoi amici. Con essi aveva infatti condiviso, fin da piccolo, le idealità di una cultura che, nel nome di Roma, aveva individuato il faro di riferimento per la riscoperta dell'umanesimo teso alla crescita del singolo individuo e della sua comunità di riferimento.

Quella ipotesi sul momento dovette essere rinviata, ma fu l'inizio di un dialogo che fece crescere la nostra conoscenza, subito estesa anche a sua moglie Luciana, e, sia pure indirettamente, al resto della famiglia, che sarebbe cresciuta con l'arrivo dei nipotini, uno dei quali, in una bellissima foto che mi aveva mostrato, repli-



Girolamo Digilio in una recente foto scattata da sua moglie Luciana.

cava in modo impressionante la fisionomia del suo nonno materno non solo nella folta chioma, ma, forse, anche nel carattere, come Girolamo stesso mi avrebbe raccontato.

Il passo successivo fu il suo ingresso nel nostro Sodalizio nella primavera del 2014. Di quel giorno, come se fosse adesso, ricordo bene due cose. La prima: avrebbe avuto piacere di avere accanto a sé, in quella occasione, al Caffè Greco, sua moglie e mi chiese se fosse consuetudine, per i nuovi sodali, essere accompagnati.

In un certo senso, questo è sempre avvenuto per tutti noi, al momento, un po' emozionante, in cui siamo entrati a far parte a pieno titolo di una nuova e diversa realtà sociale e culturale. La domanda mi ha fatto riflettere perché sottintende la partecipazione dell'intera famiglia alla nuova avventura di uno dei suoi componenti. Gli ho risposto che, nella mia esperienza questo ruolo è stato prevalentemente affidato al proprio mentore, che ci presenta e ci introduce agli altri. E in cuor suo Girolamo, che non ha ritenuto opportuno

dare seguito a questo desiderio, deve avere pensato che tale ruolo, in realtà, apparteneva a suo Padre da lui ricordato e reso presente fin da questa prima occasione condivisa.

La seconda: tutti noi siamo stati invitati a raccontarci a nostra volta ai presenti nel corso di un brindisi beneaugurante o, per un breve periodo di tempo, nello scambio di un piccolo dono a suggello dell'ingresso in un contesto nuovo. E quando è stato il suo turno, Girolamo ha sottolineato come il suo differente modo di presentarsi, più composto, ma non timido, a fronte della scoppiettante effervescenza degli altri neoromanisti, fosse dovuto all'esperienza totalmente dissimile da lui vissuta nella vita professionale.

È proprio in questo che ho sempre trovato la più grande ricchezza del Gruppo stesso: la diversità che consente, grazie alle idealità condivise, di poter esprimere e rappresentare gli ambiti più eterogenei della società civile, ciascuno dei quali è in grado di dare nuovo vigore alla grandezza della città in continuo rinnovamento.

E a partire da quel momento il dialogo costante ci ha accompagnati entrambi, specie nelle passeggiate al termine delle riunioni, a commento di iniziative e proposte. Non esito a dire, il momento più gradevole dell'intero pomeriggio in cui ciascuno ascoltava e si raccontava: lui la sua Blera, le sue associazioni, i suoi amici, soprattutto uno, fraterno; io gli auspici, le difficoltà, la richiesta di consigli, qualche volta di aiuto.

E poi la *Strenna*. Immediata è stata la sua collaborazione che, se per un verso ha riannodato il suo legame con gli albori del Gruppo, per l'altro lo ha arricchito con il contributo della storia e dell'attività di personaggi a lui noti, rappresentativi di una storia contemporanea, inquadrati in una prospettiva nazionale e internazionale, coinvolgendomi sempre.

Dopo è arrivata la pandemia e da quel momento non ci siamo più incontrati personalmente: la gita a Blera, l'occasione di una cena sempre rimandati; quella di un gelato con la signora Luciana resi possibili solo un paio di volte e prima di questa sciagura. Però

non sono mai andate perdute le occasioni di lunghe conversazioni telefoniche e di una fitta corrispondenza, che ho conservato a testimonianza di una lucidità straordinaria di pensiero e di una visione propositiva dell'azione non solo nella realtà contingente del nostro sodalizio ma anche in quella più ampia della società.

Infine l'iniziativa dell'attuale Presidente Donato Tamblé di coinvolgere i sodali nel ciclo di incontri correlato alla mostra *Il Gruppo dei Romanisti e il futuro della città, fra tradizione e innovazione* nel Museo di Roma in Trastevere. Girolamo ed io ne abbiamo parlato lungamente insieme, consapevoli entrambi che era giunto il momento opportuno per dare forma ed espressione a quel lontano desiderio, fino ad allora rinviato, di raccontare i primi Romanisti da lui conosciuti e le Strenne degli anni 1940-44.

Così è stato. Ed io ho avuto l'onore di prestare la mia voce al suo innovativo contributo, espressione di un'esperienza personalmente vissuta.

Avrei voluto proporgli anche un'altra iniziativa per il prossimo anno, ma quella telefonata pensata e rinviata il giorno stesso della sua morte non c'è stata.

LAURA GIGLI

Lettera aperta a Willy Pocino.

In memoriam

E così, caro Willy, non ti possiamo più toccare. Non vediamo più il lampo dei tuoi occhi sorridenti. Non ascoltiamo più il suono della tua voce. Ma tu davvero te ne sei andato? O non, piuttosto, ti sei semplicemente trasferito nella *stanza accanto*, per cui ora ci vedi, ci ascolti, cammini invisibile in mezzo a noi?

L'estate giocoforza travagliata, la tua condizione sempre più fragile, l'urgenza che, implacabile, bussava sempre più spesso alla porta. Ero partito per una breve tregua, qualche giorno di mare in Calabria, con il conforto di una piccola speranza. La dialisi peritoneale non aveva funzionato, ma l'emodialisi completa ti aveva prontamente ristabilito, sia pure per poche ore. "Finalmente mi sento bene" mi avevi detto in un sospiro l'ultima volta che ci siamo visti, dal letto dove eri ricoverato, all'ospedale S. Giovanni di Roma, più per assicurare me che per esprimere una tua sicura convinzione. Pareva insomma che si fosse imboccata la strada buona... e invece, di lì a poco, l'atroce notizia. Ero in spiaggia quella mattina, stavo facendo il bagno nelle acque blu di Scilla mentre tu nascevi al mondo della Luce che non tramonta mai. 11 agosto 2023. Eri libero dal grumo dolorante della carne, che tanto ti aveva fatto penare nell'ultimo anno della tua lunga vita. Chissà se il tuo spirito, trasumanato dall'immensità della scoperta che ci attende dopo l'ultimo respiro, spinto dalla sapienza inconcepibile della Grazia o guidato dalla voce delle Sirene mediterranee, è venuto a salutarmi subito dopo, nel grido fuggitivo di un gabbiano, nello scroscio di un'onda, nel guizzo lampeggiante di un riflesso.

Che mistero terribile è la morte! La persona cara se ne va e noi, se siamo lontani, in quel momento non ne sappiamo nulla,

restiamo esclusi dal percepire quanto accade o è appena accaduto, immersi nel torrente della nostra esistenza che invece prosegue. E così arriva la “telefonata” che non vorremo mai ricevere: Mariarita, distrutta dal dolore, singhiozza al telefono e io capisco subito. In un attimo, mentre le lacrime scendevano da sole, irrefrenabili, ho rivissuto tutti gli attimi trascorsi insieme a te: i pranzi, le cene, le gite, le vacanze, i discorsi, i ragionamenti, le riflessioni comuni, le storie e le storielle che mi raccontavi e che a un certo punto sapevo e ricordavo meglio di te, quei deliziosi aneddoti con cui, affabulando, sapevi affascinare chiunque ti ascoltasse, anche perfetti sconosciuti, e poi i casi incredibili di cui ancora ti stupivi dopo anni, le barzellette, quelle piccanti e quelle più castigate, e le risate, le risate e le risate... Quante me ne avevi fatte fare! Con te si stava in semplice armonia, creavi ovunque un clima di festa, di dolcezza, di calda bellezza umana. Mettevi pace, scioglievi le tensioni, rinfancavi i cuori. Era uno dei tuoi carismi. Mi avevi accolto come un figlio, con tenerezza immediata, e poi eravamo diventati complici e confidenti, come amici di vecchia data.

Ah, le estati indimenticabili nelle Marche, a Pievebovigliana, trascorse al fresco di quella casa che il terremoto del 2016, vissuto in diretta proprio lì, ha reso temporaneamente inagibile e dove entrambi ci portavamo per le vacanze catastate di libri da leggere e almeno un'opera da continuare a scrivere nella concentrazione assoluta di un silenzio confortato dalla dolce musica scrosciante della cascata che spumeggia al lato della strada! E poi le bozze infinite da correggere, nelle quali ti vedevo sempre impelagato con la tua penna rossa e i tuoi segni minuscoli, come la grafia con cui scrivevi. E l'impaginazione della tua, della nostra amata rivista, *Lazio ieri e oggi*, la tua primogenita creatura. E gli eventi culturali da organizzare e svolgere, i libri da presentare, e le fatiche della Fiera all'Eur in cui ogni anno a dicembre, fin dalla prima edizione, misuravi con soddisfazione i frutti del lavoro svolto.

Non ti è stato semplice fare l'editore. Gli editori devono avere i peli sul cuore, e infatti sono quasi sempre spietati, opportunisti, indifferenti: l'esatto contrario di te! Edilazio, la casa editrice che hai sviluppato dalla rivista 25 anni fa, ti ha dato forse più dolori che gioie, talvolta esponendoti alla ferocia e alla rapacità di personaggi da dimenticare, e non aggiungo altro... Ma tu molto hai perdonato e capito, fornendomi con l'esempio diretto grandiose lezioni di vita su quella che amavi chiamare "cristiana rassegnazione": la forza umile e gentile che ti faceva superare qualunque ostacolo senza mai perdere il filo della speranza, della fede in un futuro migliore per te e per tutti. Eri un inguaribile ottimista, e questo certe volte finiva per diventare un difetto poiché vedevi cose e persone migliori di quanto lo fossero realmente, e allora ti donavi – inerme di eccessiva fragilità – anche a chi non meritava, anche quando non avresti dovuto...

Sei stato fin troppo generoso, aiutando tutti e spesso avendone in cambio, com'è tipico di questo mondo, solo amarezze, torti e irriconoscenza. "Ci rimasi malissimo", non a caso, è una frase ricorrente nelle memorie autobiografiche che hai scritto qualche anno fa – un libro che letto oggi, dopo la tua scomparsa fisica, ha ancora più valore poiché racchiude tutta la rara preziosità del percorso che hai sviluppato, così amabilmente, nella giungla delle vicende umane. Vorrei sottacere, ma non posso non ricordare, la stretta al cuore da me provata nel vederti più volte tornare a casa come un passerotto arruffato, stanco e deluso dopo lunghissime riunioni inconcludenti con politicanti della Regione Lazio o del Comune di Roma che ti palleggiavano da un ufficio all'altro, senza alcun rispetto per la tua anzianità, per capire se eri davvero ingenuo come sembravi o invece eri disposto, in cambio di qualche sovvenzione, a fare della tua rivista un organo utile alla loro volgare e implacabile ricerca del consenso. Tu venivi da un'altra Italia, quella dove la parola data aveva più valore di una firma scritta: sulla base di quale codice

avresti potuto intenderti con certi squali, privi di ogni scrupolo elementare? E poi, perdonami l'appunto, non avresti dovuto sentirti umiliato, come peraltro accadeva, poiché l'umiliazione – a ben vedere – l'avevi inferta, non patita: non tu ma loro, i cialtroni in doppiopetto, erano stati umiliati dalla tua nobiltà d'animo, dalla tua dignità, dalla tua libertà di piccolo gigante della Cultura, con l'iniziale maiuscola, tutt'altro che presunto galoppino delle cosiddette "politiche culturali". E ciononostante ti rifiutavi di prendere atto della sporcizia del mondo, di capire cioè che prebende e benefici sono decisi a monte per questioni di opportunità e scambio di convenienze, non elargiti per motivi ideali o per la gloria dell'umanità.

Bando alle amarezze, voglio farti sorridere un po'. Provo a raccontarti una storiella, perdona se non so farlo bene come avresti fatto tu. Ascolta dunque. *Un re voleva sapere cosa fosse peggio, l'invidia o la meschinità. Per saperlo fece chiamare l'uomo più invidioso e quello più meschino di tutto il regno. Il re disse loro: "Chiedetemi ciò che volete, ma ad una condizione; darò all'altro il doppio di ciò che ciascuno di voi chiederà per se stesso". L'invidioso e il meschino ebbero un giorno per pensarci e decidere. Entrambi passarono la notte insonne, ad arrovellarsi. L'indomani il meschino decise di non chiedere nulla, pur di lasciare l'invidioso a bocca asciutta. L'invidioso chiese che gli venisse tolto un occhio, pur di accecare il meschino.* E ascolta ora questa battuta fulminante di Bette Midler: "Ora basta parlare di me, parliamo un po' di voi. Cosa ne pensate di me?". Ecco, ti ho appena illustrato il mondo della cultura: egocentrismo patologico, invidia, meschinità.

Ma tu eri altro da tutto questo. Come tutti gli eccellenti eri umile, non sbandieravi mai i tuoi 40 libri su Roma, i tuoi innumerevoli premi, i titoli ufficiali acquisiti per merito (eri Cavaliere della Repubblica e Commendatore, ma nessuno lo sapeva), poiché avevi da sempre consapevolezza che dinanzi alla morte siamo tutti uguali e che quando arriviamo dove tu sei ora non ci portiamo dietro nulla

di nulla, se non l'anima. E quella, tu, l'avevi grande. Infatti non cercavi ossessivamente il tuo tornaconto, non ti anteponevi agli altri, non adoravi il potere per inseguire il successo. Disse un'altra anima grande, Mahatma Gandhi: "Il giorno in cui il potere dell'amore supererà l'amore per il potere, il mondo potrà scoprire la pace".

Direi per concludere che tu eri semplicemente questo: un uomo d'amore. Amavi gli altri, cioè desideravi il loro bene, godevi della loro felicità. Tenevi a farli essere liberi di essere se stessi: se non è amore questo, cos'altro lo è? Hai avuto in sorte un'anima speciale, da mago buono, e il tuo compito terreno era con ogni probabilità: sciogliere i nodi, costruire pace, aiutare gli altri. Ed è ciò che probabilmente continui a fare nella Luce, ora, alle radici eterne dell'invisibile. Noi siamo testimoni e memori del tuo insegnamento di vita e di cultura, e quando dico "noi" penso anzitutto alla tua amata, unica nipote: Valentina. Ti ricorderemo in ogni articolo che scriveremo, in ogni pagina che leggeremo, in ogni sguardo che poseremo sulla tua amata città. E avremo "Roma nel cuore" ogni volta che sarai nelle cose che vivremo. Un grande abbraccio, ovunque tu sia.

MARCO ONOFRIO

Ricordo di Roberto Quintavalle

Pur avendolo visto spesso durante le mie prime riunioni al Caffè Greco, ho conosciuto veramente Roberto soltanto qualche tempo dopo. Era forse ottobre e arrivò nella sala Collezioni speciali della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, dove lavoravo, e con la sua solita delicatezza e discrezione mi chiese qualche consiglio per la sua ricerca concludendo:

– Sa, sto scrivendo il mio articolo per la *Strenna dei Romanisti*.

E io risposi:

– Che bravo! anche io devo assolutamente farlo! Siamo già ad ottobre. (allora si consegnava tassativamente entro la prima riunione di dicembre al Caffè Greco! E io non solo non avevo scritto nulla ma forse non avevo ancora idea di cosa scrivere!)

E lui quasi con un filo di voce, anche un po' imbarazzato, rispose

– Veramente ora sto facendo quello per il prossimo anno, l'altro l'ho già consegnato!

Come al solito avevo arricchito di un altro numero l'ideale *Libro delle belle figurelle*, che faceva mostra di sé sulla scrivania del mio ufficio.

Non sapevo quale titolo premettere al suo nome, finché decisi per un generico professore, e lui non replicò nulla per parecchio tempo finché mi svelò che non era per nulla professore, ma che era stato un magistrato.

Era nato a Roma nel 1929 e già a 25 anni era nella magistratura ordinaria, nel 1957 ebbe anche l'incarico di organizzare e dirigere presso la Presidenza della Repubblica, un ufficio di collegamento con il Ministero di Grazia e Giustizia per l'esercizio

del potere di grazia attribuito dalla Costituzione al Capo dello Stato. Negli anni successivi, fino al 1996, ha seguito anche l'attività legislativa in materia di giustizia per la parte di competenza del Presidente della Repubblica.

Nel 2000 è andato a riposo con il grado onorifico di Presidente aggiunto della Corte Suprema di Cassazione.

Eletto tra i Romanisti nel 2005, scriveva sulle pagine della *Strenna* già da 1984. Abitava in via Alessandro Torlonia, e da lì partivano le sue indagini culturali: la storia di quella importante villa, villa Torlonia, con indagini catastali e documentali che hanno consentito l'identificazione topografica di alcuni monumenti non più esistenti, gli interessi archeologici del suo padrone Alessandro Torlonia, fino al racconto di un mondanesimo evento romano del 1905: una festa principesca nel teatro della villa fuori Porta Pia. Compendio delle ricerche su via Nomentana fino al 2008 è stata infine la pubblicazione *Alessandro Torlonia e Via Nomentana nell'800* (Roma, Edilazio, 2008).

Poi lo sguardo si allarga verso il quartiere ripercorrendo le vicende della sua crescita e del suo rinnovamento, nel bene e nel male, soffermandosi a volte su alcuni edifici, in particolare le chiese, per sottolineare il nuovo aspetto dell'edilizia sacra del Novecento ma non trascura le vecchie osterie e tantomeno gli alberi come quando ricorda la vigna nomentana di mons. Ferrari, Ministro di Pio IX, con il profondo rimpianto per un viale di cipressi scomparso. E non poteva ovviamente mancare nel panorama del quartiere Nomentano l'immagine del suo letterario nume tutelare, Luigi Pirandello che lì ha vissuto ed è morto,

Ma gli interessi non hanno veramente limiti e tra gli articoli di Roberto troviamo insospettati riferimenti al mondo dello spettacolo: ed ecco un articolo sulla breve vita del Teatro Drammatico Nazionale, che sembrava voler iniziare una stagione grandiosa per Roma capitale e non fu così; un ricordo di Eleonora Duse,

grande donna e grande attrice e, per non dimenticare la decima musa, il cinema, una bella descrizione del primo teatro di posa a Roma, quello della Film d'Arte Italiana.

Conserva però tra i suoi scritti un angolo per il centro storico di Roma, occupandosi dell'antica farmacia Pesci e del "casamento" Patrizi poi Castellani in Piazza di Trevi, e anche per la storia della capitale: a questo proposito richiama l'attenzione del lettore su un grande palazzo di via Nomentana, al civico 175, costruito alla fine dell'Ottocento su progetto di Ettore Bernich, sul quale, restringendo l'inquadratura, evidenzia la presenza, sulla facciata, di quattro formelle che celebrano l'impresa di porta Pia!

Dopo un articolo sull'Anno santo del 1950 ed il dogma dell'Assunzione nella solennità dei riti della Chiesa Cattolica preconciliare, gli ultimi due articoli furono particolarmente sorprendenti, il primo sul cerimoniale delle visite di Stato al Quirinale nel Novecento e il secondo sulle battute di caccia delle alte cariche dello stato nella tenuta di Castel Porziano, sempre nel Novecento, un ambito che non definirei proprio mondano ma quasi e per il quale mise anche a disposizione documenti personali.

Persona colta e raffinata, sapeva affrontare gli argomenti che trattava con una chiarezza sorprendente frutto di una profonda conoscenza e di ricerche accurate, sempre però senza fare particolare sfoggio del suo sapere.

Roberto era una persona mite, garbata e gentile e ciò si manifestava già nel suo modo di parlare pacato e sottovoce. Con il passare del tempo la confidenza aumentò non solo nei saluti alle riunioni e nei rapporti in generale, ma anche con piacevoli telefonate che da semplice richiesta di informazioni e chiarimenti a proposito della *Strenna*, si trasformarono in lunghe chiacchierate su tutto. Non estranea a questo rapporto più confidenziale è stata certamente Maria Teresa Buonadonna Russo alla quale mi univa, oltre l'amicizia, il grande amore per i gatti, argomento che

invece sembrava non trovare particolarmente sensibile Roberto. E quando, all'indomani della scomparsa della mia amata gatta Sophie, mi telefonò per una parola di conforto – aveva avuto la notizia da Maria Teresa – rimasi sorpresa e piacevolmente colpita dalla sua sensibilità... frutto anche di un po' di affetto? Mi piace pensarlo!

LAURA BIANCINI

Ricordo di Eugenio Ragni

Il nostro Eugenio, il leale, affettuoso, severo, generoso, cordiale, elegante, amico Eugenio, nasce a Reggio Emilia il 13 giugno 1933, ma presto si trasferisce con la famiglia a Roma, dove si laurea nel 1956 con Angelo Monteverdi: dal quale ricevette una prima donazione di volumi da catalogare e sistemare negli scaffali di quella che sarebbe diventata la Biblioteca Angelo Monteverdi dell'Università La Sapienza di Roma. Fu assistente volontario di Aurelio Roncaglia presso la cattedra di Filologia romanza (1956-1960 e 1962-1964), conseguendo nel frattempo la Licence libre en philologie romane all'Université de Bordeaux (1958). Dopo un periodo come docente nelle scuole secondarie (1963-1967), vinse il concorso come assistente di Giorgio Petrocchi presso l'allora Facoltà di Magistero. Ha insegnato presso l'Università di Lecce del 1974 al 1977, poi di nuovo a Roma dal 1977 al 1982, divenendo infine professore di Letteratura italiana presso l'Università di Roma Tre dal 1982 al 2001. Tenne corsi di letteratura italiana in numerose università italiane e straniere, negli Stati Uniti, in Canada, in Spagna, in Argentina e in Nuova Zelanda.

Eugenio è stato una presenza costante della vita accademica romana e non solo: socio ordinario e membro della Giunta direttiva dell'Istituto Nazionale di Studi Romani; socio fondatore e membro di Giunta del Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli; socio e membro del Consiglio scientifico del Centro Pio Rajna; membro del Comitato scientifico per l'Edizione Nazionale dei Commenti danteschi; socio ordinario dell'Accademia dell'Arcadia (Eudonte Caricio); socio corrispondente dell'Accademia Torricelliana di Faenza; socio del Gruppo dei Romanisti; membro del Consiglio direttivo della Casa di Dante in Roma; responsabile della sezione Letteratura provenzale, francese antica e latina me-

dievale del *Lessico Universale Italiano*; collaboratore del *Dizionario biografico degli Italiani*; redattore e revisore del *Vocabolario della Lingua italiana*.

Ricordiamo i suoi studi su Dante (fu tra i redattori dell'*Enciclopedia dantesca*, ha tenuto numerose lezioni alla Casa di Dante, ed è stato ordinario della cattedra di Dante della Fondazione Besso di Roma), la sua edizione delle *Novelle* del Firenzuola (Roma, Salerno Editrice, 1971), gli studi su autori novecenteschi quali *Francesco Jovine* (Firenze, La Nuova Italia, 1972), Bernari (*Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia, 1978), la curatela dei due volumi dei *Racconti* di Oriani (Roma, Salerno Editrice, 1977), *Roma nella narrativa italiana contemporanea. Incontri Lettere Umori 1973-1987*, Roma, NES, 1988, i capitoli sui prosatori del XX secolo della *Storia della letteratura italiana* della Salerno Editrice (vol. IX, 2000).

E ricordiamo il suo impegno per la figura e la poesia di Giuseppe Gioachino Belli, le sue numerose *Lecture belliane*, la collaborazione alla stesura e alla correzione (spesso rimaste del tutto anonime) di molte opere sul poeta.

Ma su tutto voglio ricordare l'uomo, gentile e sensibile, delicato e rigoroso, entusiasta e mai saccente, i suoi libri e la sua disponibilità, il suo amore per Roma, per Maratea, per la musica e l'arte, per l'amicizia, il teatro, il cinema, le arti figurative, e una buona mangiata.

Eugenio è morto a Roma il 21 giugno 2023.

Ciao, Eugenio. Ti sia leggera la terra.

MARCELLO TEODONIO

Ricordo di Antonio Paolucci

Con la scomparsa di Antonio Paolucci se ne va una parte della storia dei Musei Vaticani. Un raffinato storico dell'arte che ha dedicato tutta la sua vita a studiare, curare, valorizzare e divulgare il bello, l'arte e la nostra cultura.

Come nessun altro Antonio Paolucci sapeva ammaliare con i suoi discorsi. Ci sono persone che hanno il dono della parola e lui era il re di quella categoria. Chiunque lo abbia ascoltato non può che confermare la sua profonda conoscenza delle cose d'arte ma soprattutto la capacità che aveva di raccontarle, incantando e avvolgendo con le sue parole che uscivano, naturalmente affascinanti, dalla sua bocca.

Ricordo un giorno ad Urbino quando, durante la presentazione di un volume sulla storia della Biblioteca Vaticana, intrattenne l'oratorio sulla partenza della celebre e preziosissima Biblioteca Urbinata alla volta del Vaticano, alla metà del Seicento. Tutti noi presenti grazie alle sue parole eravamo trasportati in quella brumosa mattina di secoli prima quando i carri lasciarono la cittadina marchigiana, per la volontà di papa Alessandro VII Chigi, e ci sembrava di essere lì e prendere parte al lungo viaggio e alla disperazione di quel trasferimento.

Antonio Paolucci ha dato tanto al Vaticano e ai suoi Musei.

Direttore per oltre nove anni, dal 2007 al 2016, ha contribuito alla loro modernizzazione sotto tanti aspetti. Riteneva che i musei fossero una complessa e meravigliosa "macchina culturale", sempre in movimento, dalla mattina all'alba fino a notte fonda.

Merito di Antonio Paolucci è stato anche quello di sviluppare i settori della tutela, della conservazione e del restauro che lo avevano visto impegnato nei suoi precedenti incarichi nelle sovrinten-

denze italiane (Venezia, Verona, Mantova e Firenze) e quale Direttore dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, comprendendone il ruolo fondamentale nella gestione di un museo così come per il territorio.

Negli anni della sua direzione ha fondato l'Ufficio del Conservatore dei Musei Vaticani delineando una nuova figura professionale e sviluppando quella Manutenzione preventiva che è diventata, grazie alla sua visione, ormai imprescindibile per la gestione del nostro patrimonio culturale.

Importanti cantieri di conservazione e restauro sono stati realizzati nei suoi anni ai Musei: la climatizzazione ed illuminazione della Cappella Sistina, ultima operazione compiuta in quel luogo universale dopo il restauro di Colalucci e della sua équipe, la Galleria delle Carte Geografiche, il Magnifico spasseggio di Gregorio XIII, la Galleria dei Candelabri del Museo Pio Clementino, il neoclassico Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti, luogo canoviano per eccellenza, artista da lui amato in modo particolare.

E poi ancora il Raffaello delle Stanze, la potente e dolcissima Madonna di Foligno e tanti altri progetti sulle tante tipologie di opere conservate nei "musei" Vaticani, dalle mummie egizie, ai bronzi etruschi, dalla grande statuaria greco romana fino all'arte contemporanea di Hantai e Azuma.

L'esperienza acquisita nel lavoro in Italia, anche come Ministro dei Beni Culturali fra il 1995 e il 1996 - nel Governo tecnico di Lamberto Dini - e la Presidenza del Consiglio Superiore dei Beni Culturali, sono stati preziosi per la visione d'insieme delle problematiche del nostro patrimonio culturale; esperienza che ha riportato nella Presidenza della Commissione Permanente per la Tutela dei Monumenti Storici e Artistici della Santa Sede, un ruolo delicato ed importante che ha gestito per anni con competenza e collegialità.

Uomo curioso, ironico e garbato, ma capace anche di sostenere fino in fondo le sue idee, è stato un modello per tanti colleghi e per tutta la direzione dei Musei Vaticani. Ho avuto il privilegio di af-

fiancarlo, come suo vice-direttore dal giugno al dicembre del 2016 ricevendone solo insegnamenti saggi e competenti. Ho sempre pensato che operando nella sua scia non avrei sbagliato e così ho fatto da quando mi ha passato il testimone. Oggi tutti i Musei Vaticani lo piangono, ma sono anche consapevoli del privilegio che hanno avuto ad incontrarlo nella loro storia.

BARBARA JATTA



Indice

Il rastrellamento del Quadraro, un dramma dimenticato PIERLUIGI AMEN	pag. 7
Leonida Bissolati e Giulio Douhet: un incontro... al Verano SANDRO BARI	pag. 23
Iside e l'egittomania romana ROMANO BARTOLONI	pag. 43
L'arte dell'improvvisazione poetica a Roma nel 1818 Rosa Taddei e Tommaso Sgricci raccontati da Wilhelm Müller ITALO MICHELE BATTAFARANO	pag. 59
I cardinali Madruzzo e l'architetto Alberto Martini nel complesso dei Girolamini di S. Onofrio al Gianicolo intorno al 1600 CARLA BENOCCI	pag. 75
Amedeo Bocchi (1883-1976). Nel parco incantato MAURIZIO BERRI	pag. 95
«Sacrum Phoebus Soracte». Il Soratte tra arte, storia e leggenda LAURA BIANCINI	pag. 105
«M'accesi di veder l'onda latina» cantare Roma tra estro pindarico e spirito arcadico MAURIZIO CAMPANELLI	pag. 127
Scrittori a Roma (sulle tracce di Grazia Deledda) ANTONIO CARRANNANTE	pag. 145
Di Maria Adriana Gai, di tre ritratti di famiglia e d'altro GABRIELLA CENTI	pag. 161

- Le grandi torri medievali romane dei Conti e delle Milizie
attraverso i secoli
GIUSEPPE CIAMPAGLIA pag. 179
- Un negozio di “coloraro” nella Roma del XVIII secolo
FILIPPO COMISI pag. 195
- Grand Tour:
il caso della Pensione Rinaldi in Ariccia
ALBERTO CRIELESÌ pag. 219
- Accoglienza romana
PIER ANDREA DE ROSA pag. 243
- Le città europee
ELISA DEBENEDETTI pag. 247
- La vera storia del Caffè Greco
FRANCESCA DI CASTRO pag. 257
- La terza ricostruzione della Chiesa dei Santi Margherita
ed Emidio rinnova l’esaltazione della *Vergine*
e delle *Glorie francescane* nel catino absidale
LAURA GIGLI pag. 279
- I pittori russi nella stampa romana (1839-1843)
RITA GIULIANI pag. 307
- Il lusso di un cadetto: decori e arredi nell’appartamento
di Giacomo Borghese nel palazzo in Campo Marzio
MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI pag. 329
- La Scuola di equitazione di campagna di Tor di Quinto
e la prima vittoria italiana alle Olimpiadi
MARCO IMPIGLIA pag. 343

Tre principesse, tre testamenti, tre storie russe...	
ALESSANDRA JATTA	pag. 361
Con Johann Wolfgang Goethe a villa Borghese. <i>Quattro personaggi attorno a un monumento</i>	
PIERLUIGI LOTTI	pag. 373
Trilussa “giornalista”	
CAROLINA MARCONI	pag. 395
La Camilluccia: una cantante del Seicento e la sua vigna. Contributo alla storia della musica e alla toponomastica romana	
ARNALDO MORELLI	pag. 411
Una piccola nota su un piccolo archivio salvato dalla dispersione: l’archivio Nataletti	
ELISABETTA MORI	pag. 425
Il Tevere linfa vitale della città eterna, osservato dai pittori del passato	
VALENTINA NICOLUCCI	pag. 429
Eugenio Montale e Roma	
MARCO ONOFRIO	pag. 445
Mario Fagiolo (poi dell’Arco), ovvero il paroliere ritrovato	
FRANCO ONORATI	pag. 461
L’ultima ottobratura romana compie cento anni: la Sagra dell’uva di Marino	
UGO ONORATI	pag. 475
Un organo per la sala accademica di via dei Greci	
ANDREA PANFILI	pag. 481

I Ciocetti. Storia di una famiglia romana MARCO RAVAGLIOLI	pag. 497
Belzebù a Roma. Il cristianesimo esoterico di Georges Ivanovic Gurdjieff OLIVIERO RIPARBELLI	pag. 509
I 136 anni del periodico Rugantino GIANNI SALARIS	pag. 521
La Roma umoristica di Lucio Trojano STEFANIA SEVERI	pag. 537
Romanità di Alberto Sordi LUCA VERDONE	pag. 549
«Spero lucem». Ernesto Monaci nel ricordo di Giulio Salvadori PAOLO VIAN	pag. 557
Girolamo Digilio: rinnovamento di una tradizione familiare LAURA GIGLI	pag. 571
Lettera aperta a Willy Pocino. <i>In memoriam</i> MARCO ONOFRIO	pag. 575
Ricordo di Roberto Quintavalle LAURA BIANCINI	pag. 581
Ricordo di Eugenio Ragni MARCELLO TEODONIO	pag. 585
Ricordo di Antonio Paolucci BARBARA JATTA	pag. 587

Tavole a colori:

- I. Carlo MARATTI (1625-1713), *Visitazione al Sepolcro con la Vergine e le Tre Marie*.
- II. Elisabetta SIRANI (1638 – 1665), *Amorino vincitore*.
- III. ANONIMO, *Statua di Artemide*.
- IV. ANONIMO, *Statua di loricato*.

Contributi degli allievi dell'accademia di belle arti

- V. Lina GACSÄLYI BÌBORKA, *Senza titolo*.
- VI. Rose Marie CIUCIUC, *Iside e Roma*.
- VII. Shangkai ZHOU, *La brezza*.
- VIII. Chiara CECCHETTI, *Monte Soratte*.
- IX. Eva MONACO, *Iscrizioni antiche*.
- X. Lucia SIMONA, *Resilienza*.
- XI. Maria GINZBURG, *Distante Prossimità*
- XII. Hao RAN FANG, *Sul Monumento di Goethe*.
- XIII. Mattia SAVELLI, *Pavimenti cosmateschi*.
- XIV. Selin HATICE WATZLO, *Senza titolo*.

I finalini sono di Gemma Hartmann e Niké Arrighi Borghese (pp. 256, 474).

Finito di stampare nel mese di *aprile* del 2024
a cura della Tipografica Renzo Palozzi - Marino (RM)
Tel. 069387025 - info@tipograficarenzopalozzi.it



CARLO MARATTI
(Camerano, 1625 – Roma, 1713)
Visitazione al Sepolcro con la Vergine e le Tre Marie
Olio su tela, 86 × 71,5 cm
1700 ca.
Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti



ELISABETTA SIRANI
(BOLOGNA 1638 – 1665)
Amorino vincitore
Olio su tela, 74,5 × 62 cm
Roma, Collezione Valter e Paola Mainetti



Statua di Artemide

marmo di Taso

alt. 123 cm

II secolo d.C.

Roma, Fondazione Sorgente Group



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



SHANGKAI ZHOU

La brezza

Acquarello, matita, pastelli su carta, 19,4 × 14 cm
(f. 28,2 × 19,40 cm)

2024

Supervisione: prof. Andrea Lelario

Ill. per: Maurizio BERRI, *Amedeo Bocchi (1883-1976)*.

Nel parco incantato.



EVA MONACO

Iscrizioni antiche

Xilografia a matrice persa, 35 × 25 cm

2021

Supervisione: prof.ssa Marina Bindella

Ill. per: Antonio CARRANNANTE, *Grazia Deledda a Roma.*



MATTIA SAVELLI

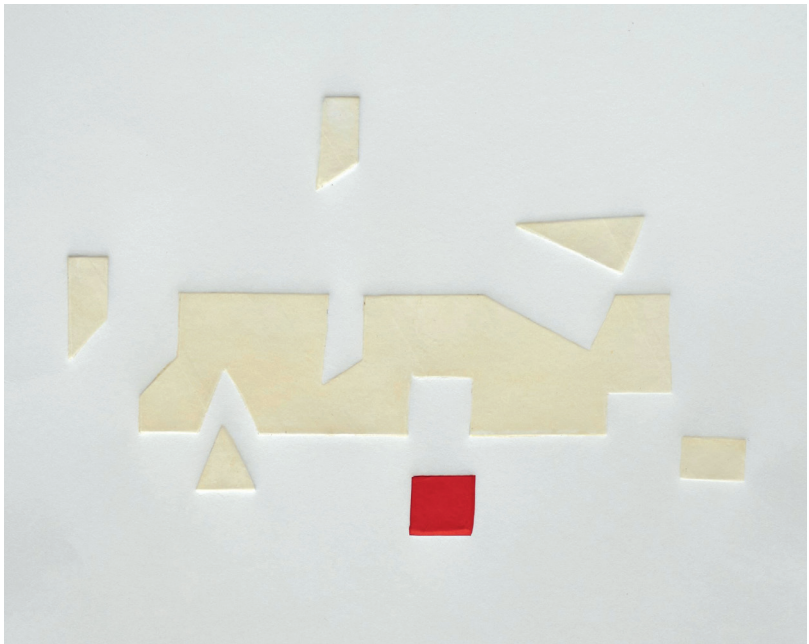
Pavimenti cosmateschi

Xilografia a matrice persa, 35 × 30 cm

2021

Supervisione: prof.ssa Marina Bindella

Ill. per: Marco ONOFRIO, *Eugenio Montale a Roma.*



SELIN HATICE WATZLO

Senza titolo

collografia, collage e stampa a rilievo su cartone,

cm.17 × 25 cm (f. 50 × 35 cm)

2021

Supervisione: prof.ssa Marina Bindella

Ill. per: Oliviero RIPARBELLI, *Belzebù a Roma.*

Il cristianesimo esoterico di Georges Ivanovic Gurdjieff.