

il Banco di Roma:  
cent'anni ma non li dimostra

Il Banco di Roma nasce il 9 marzo 1880: giusto cent'anni fa. Ha un capitale di sei milioni, costituito da dodicimila azioni di lire cinquecento, interesse cinque per cento.

Come acqua lustrale un rivolo di lirette non ancora svalutate; tre padrini di alto rango: il principe don Francesco Borghese, il principe don Sigismondo Giustiniani Bandini, il marchese don Giulio Merighi (il don accompagna nome e cognome del promotore come un ritocco di campana); una "parlatina" bancaria atta a suscitare l'attenzione del cliente, attardo e stimolarne la piena fiducia.

Emuli di Agostino Chigi, "magnifico" banchiere affezionato al ciglio del Rione Ponte lambito dal fiume, don Francesco, don Sigismondo e don Giulio preferiscono aprire il nuovo Banco al Rione Colonna, "umbilicus urbis".

"Il Popolo Romano" dell'aprile 1880 scriveva: «Esiste tuttora in Roma una succursale della Banca Cattolica», la cui sede Generale "o più comunemente "Banca Cattolica", la cui sede principale è a Parigi. Si spiega quindi l'intervento acido de "l'Italia", giornale di ispirazione francese: «L'industria di Roma» scrive «si limita ai mosaici e ai carticci». Come se i carticci, o "carticcioli" che dir si voglia, costi "a la romana" o "a la giuda" e l'altrore fluente dalle pendici di Monte Cenci, non avessero per il buongustaio dei sette colli lo stesso altissimo sapore d'un mosaico di Pietro Cavallini.

La prima sede del Banco di Roma è al palazzo Pericoli a via del Corso 337, dove l'antica via Lata, prima di puntare al



La prima emissione: firmano il certificato il Presidente Placido Gabrielli, il Consigliere Francesco Borghese ed il Direttore Leoniero Rosellini.

Collegio Romano, parte dritta sparata da piazza Venezia saltandosi a un certo punto al tratto della Flaminia insinuatosi da porta del Popolo.

(Aprò una parentesi. " Corso " deriva dalla corsa dei barberti, principale attrattiva del carnevale romano, voluto nel 1446 da Paolo III, il veneziano Pietro Barbo. Il " panem et circenses " degli imperatori, sbriciolatosi nelle mani dei papi il " panem " , scòra ridotto ai soli " circenses " .

I barberti, cosiddetti perché i più veloci venivano di Barberia, erano cavalli bradi senza fannino, stimolati dalla giuldrappa irta di aculei e lanciati in un furioso galoppo da piazza del Popolo, dov'era la " mossa " , al palazzo di Paolo III, palazzo Venezia, dov'era la " ripresa " .

Sempre un trepestio di cavalli al Corso, prima selvaggi, poi volentissimi. Demoliti gli antichi archi, livellata e selciata a spese delle " donne curiali " , gentile eugenismo, e illuminata a gas, la strada ospita alla fine dell'Ottocento la " trotata " delle carrozze: il cocchio della marchesa Marignoli, il cab del principe Massimo delle Colonne, il phaethon di Umberto e Margherita di Savoia, eccetera, eccetera.

Pedro Antonio de Alarcón, percorrendo via Condotti sbocca a metà del Corso. Centinaia di carrozze con il cocchiere e due lactie vestiti di rosso, il cappello a tricorno e un grande ombrello pure rosso. « Ho visto di tutto » scrive: « popolani a piedi col cuffio di capelli tenuto a freno dal cappello a pinnacolo, il nobile maso aquilino, la bella denaturata, la voce virile e una certa maestà nel passo ».

Qui affiora il solito antiromanista, spagnolo stavolta invece che francese, e aggiunge: « Quanto alla via, con tutta la sua eccelsibrità, è insignificante, stretta, diritta, lunga, senza alberi, con esipi marciapiedi ».

Roma, « ville de province » secondo Sainte Beuve, dove, aggiunge Montaigne, « chaqun y est comme chez soi », Roma ha soffiato fino a ieri lo stesso Janus che ha mantenuto in buona

salute il Colosseo, la Rotonda, Castel Sant'Angelo. Sembrava eterna.

Quando comincia a scrollarsi di dosso la scorza agreste, si avvia, tramite " strisce zebra ", " quadrilateri di scottimento ", " isole pedonali " e altre diavolerie, al suo fatale destino di metropoli.

Tuttavia, nei suoi primi dieci anni di capitale del regno, quanti ne corrono fino all'avvento del Banco di Roma, a piazza del Popolo il caparo continua a mungere la capretta al bordo della esedra acquantile ai piedi della dea Roma, tentati ogni momento Romolo e Remo, appesi alle avare poppe della lupa, di cambiare nutrice. A San Bernardo alle Terme il barozzaro, disdegnando il « beveratore » ufficiale, indirizza la coppia di buoi alla fontana del Mosè. Al Foro di Nerva, il fornaro, non sembrandogli sufficiente l'insegna " Antico forno casareccio ", allinea sulla porta una doppia sfilza di pagnotte e le " Colonnacce ", annuando esultante di pane appena sfornato, appassito meno arcigno.

Una Roma riservata a pochi indigeni: duecento, duecentocinquanta, ancora frastornati per il transito dal potere temporale al regno d'Italia e il repentino colpito di tosse provocato dal polverone della " breccia " ancora sanguinante nell'aria.

Molti palazzi nobilieschi si susseguono lungo il Corso, e il Banco di Roma è in buona compagnia. Tutti inguiffai di rilievo. Pietruccio Trappasi alias Merastasio e la sua amasia, Marianna Bulgorini in arte " la Romanina "; Federico Zuccari, Wolfgang Goethe e il suo gatto, Perry Bysshe Shelley, Jeanne-Françoise Julie-Adélaïde Récamier (un cognome col finto grosso per quel codazzo di nomi che si trascina appresso), scortata da Antonio Canova, impegnato, nel vano flirt, a insegnare a " Zulietta " un italiano farcito di venezianesimi; perfino Massimo D'Azeglio apprendista-diplomatico presso la Santa Sede. E chiudo la parentesi).

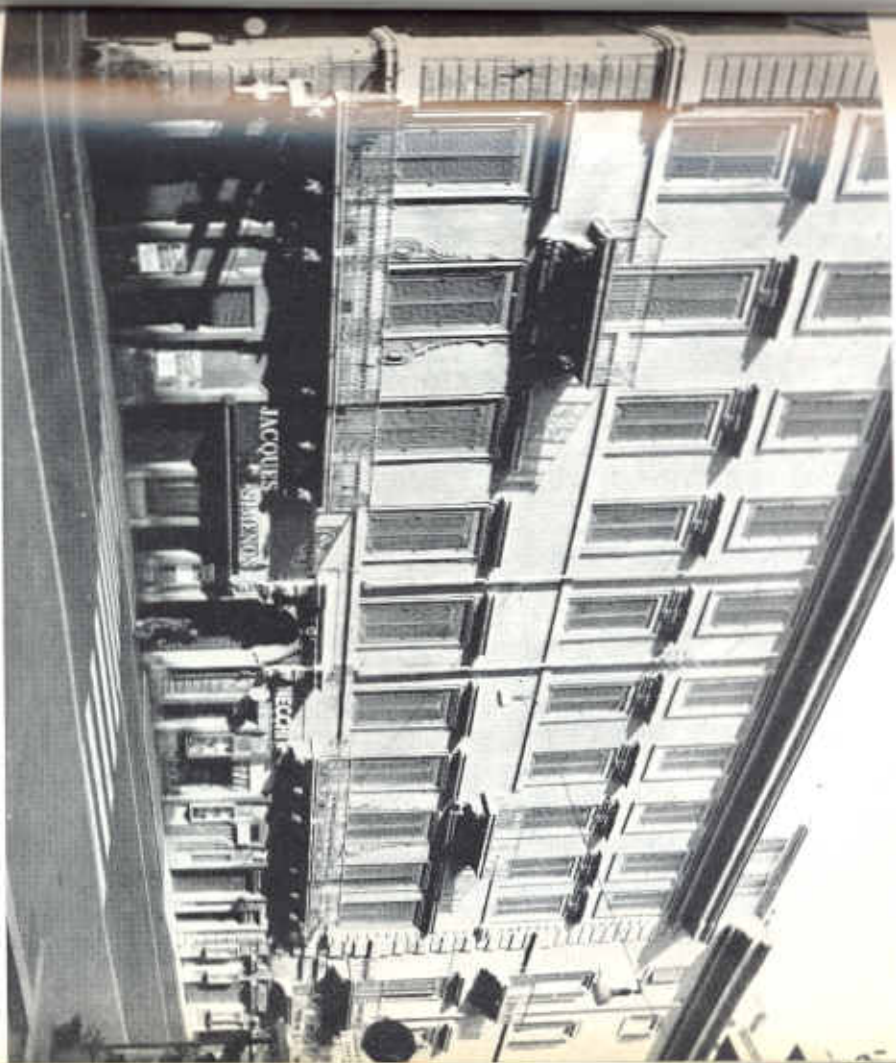
Il Banco di Roma si trasferisce nel 1886 a via del Tritone 36, all'angolo di piazza Poli, in vista di piazza Colonna, e l'urbanista



Pope Piaclio Gabrionelli, primo presidente del Banco di Roma (1880-1885).



Giulio Mengoni (+ 1883). Il promotore della costituzione del Banco di Roma.



Palazzo Pericoli in via del Corso: al primo piano, il 1° giugno 1880 fu effettuata la prima operazione borsaria dell'Istituto.



Palazzo Casellani in via del Tritone, nel primo decennio del Novecento. Qui fu progettata la prima esposizione del Banco di Roma.

umbertino gli offre su un piatto d'argento un'arteria slargata dal piccolo e ridipinta a nuovo.

(Aprò un'altra parentesi. Una colonna coclide è piantata al cuore della piazza cara ai Chigi, ai Piombino, ai Ferrarioli, ancora libera dalla scialba galleria liberty e sgombra del fogliame di lamiera d'automobile piovute dal tronco d'albero di marmo lornese.

Nonostante la concorrenza sleale della fontana di Giacomo Della Porta, vi prospera il chiosco dell'"acquafrescato", tuttora fra brocche d'acqua di Trevi e ghirande di limoni di Sicilia. In pieno agosto vi si introduce la bancarella del socconerato e il richiamo irresistibile « Taja, ch'è rosso! » risveglia gli occhi dormienti dei sette colli.

Pronubo Sisto V, complice Domenico Fontana, san Paolo ha soppiantato sull'abaco della colonna coclide il divo Marco Aurelio Antonino, vincitore di quadi sarmati marcomanni, e vi esercita col peso della durindana il suo celeste patriocinio.

Un aroma di caffè appena bruciato richiama clienti alla bottega "della Colonna", "degli Speechi", di Ronzi e Singer. Il piccolo-borghese nelle sere estive si cenellina all'aperto la chiacchera di autentico portorico, col modico esborso, servizio compreso, di quattro baciocchi, godendosi la musica della banda municipale louvernare dei *Vesperi siciliani*, marcia del *Tambauer*, maestro direttore e concertatore Alessandro Vessella. E chiudo la parentesi.

Il Banco di Roma (un rigurgito di nostalgia?) ritorna nel 1912 a via del Corso 307, all'angolo di via Lam, di faccia a San Marcello, nel palazzo De Carolis suo all'"Isola del Facchino" ed eretto « con magnifico disegno » (Vasi) intorno al 1720 da Livio della famiglia proveniente da Pofi, Frosinone, sotto disegni di Alessandro Spechi (nella penuria di architetti, soffercati dalla infamocritenza dei vari Sangallo, Bernini, Maderno,

tutti forestieri, Gabriele Valvasori, Marrino Longhi il Giovane, Alessandro Spechi e Nicola Salvi sono gli unici romani).

Un tornato di scudi d'argento per la costruzione; ma il cronista sfortunato d'un minimo di riflessione vuole che il gruzzolo di Livio, marchese di Prosecco, derivasse dal recupero, operato da suo padre, Giambattista, del leggendario tesoro di Amalasanita, regina degli Ostrogoti, strangolata nell'isola di Bisentina del lago di Bolsena da Teodato, avaro e pusillanime cugino e marito.

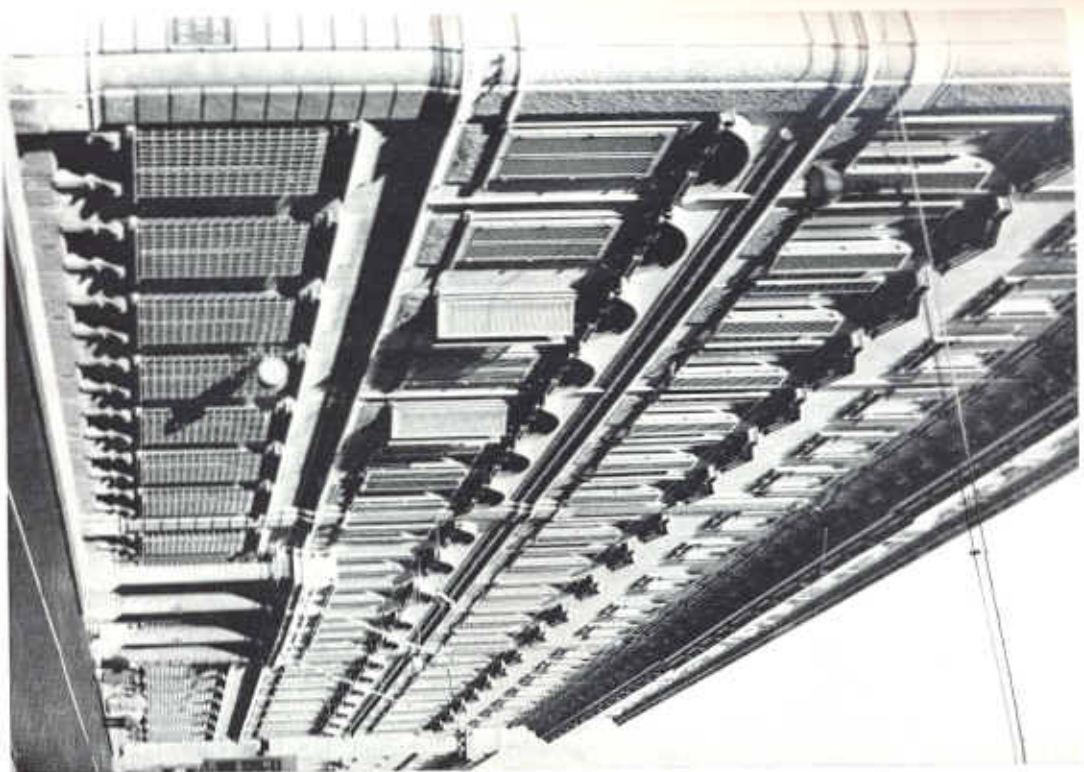
Molti personaggi sono presenti nel palazzo, da Giacomo III Stuart al principe Wenzel Anton di Kaunitz, al duca di York, e assistono affacciati alla cosiddetta "ringhiera" del balcone alla corsa dei barberi.

Nel 1758 vi si installa l'ambasciata del "re cristianissimo", Luigi XV. L'ambasciatore, François-Joachim de Pierre de Bernis, secondo lui « la seconde personne de Rome », quasi un vice-papa francese, apre i saloni alla crème della nobiltà e del clero. Amico di bagordi in giovinezza, a Venezia, di quello sfruffone di Giacomo Casanova, ha messo testa a partito e si trova in un ventre di vacca, al punto, nell'eccesso di snobismo, di qualificare la sua sede al Corso l'« auberge de France au carrefour de l'Europe ».

I ginocchi di salotto, più o meno leciti, erano banditi; le « conversazioni » notiosissime avevano come argomento immutabile i venticelli cattolico-apostolico-romani: lo scirocco appiccicoso, la frizzante tramontana, ugualmente inviati ai forestieri.

Nonostante i pettolezzi e l'attribuzione a De Bernis di vari amori, sembra che il suo comportamento, raggiunta la maturità, fosse integerrimo. Unica relazione, platonica a quanto sembra, quella con la principessa Giuliana Santacroce Falconieri, salvo il parere contrario del linguaiuto Pasquino: « Bernis ha sempre fra le braccia la Santa Croce ».

Il giorno di santa Lucia d'ogni anno, l'ambasciatore celebrava con un festino « spaventosamente costoso » l'anniversario della conversione di Enrico IV. La cronaca, più o meno veridica, è di Charles de Brosses. Centocinquanta invitati fra cardinali, nobili francesi e romani. Quattro maggiordomi e un paio di dozzine di



Il palazzo de Carolis, oggi.



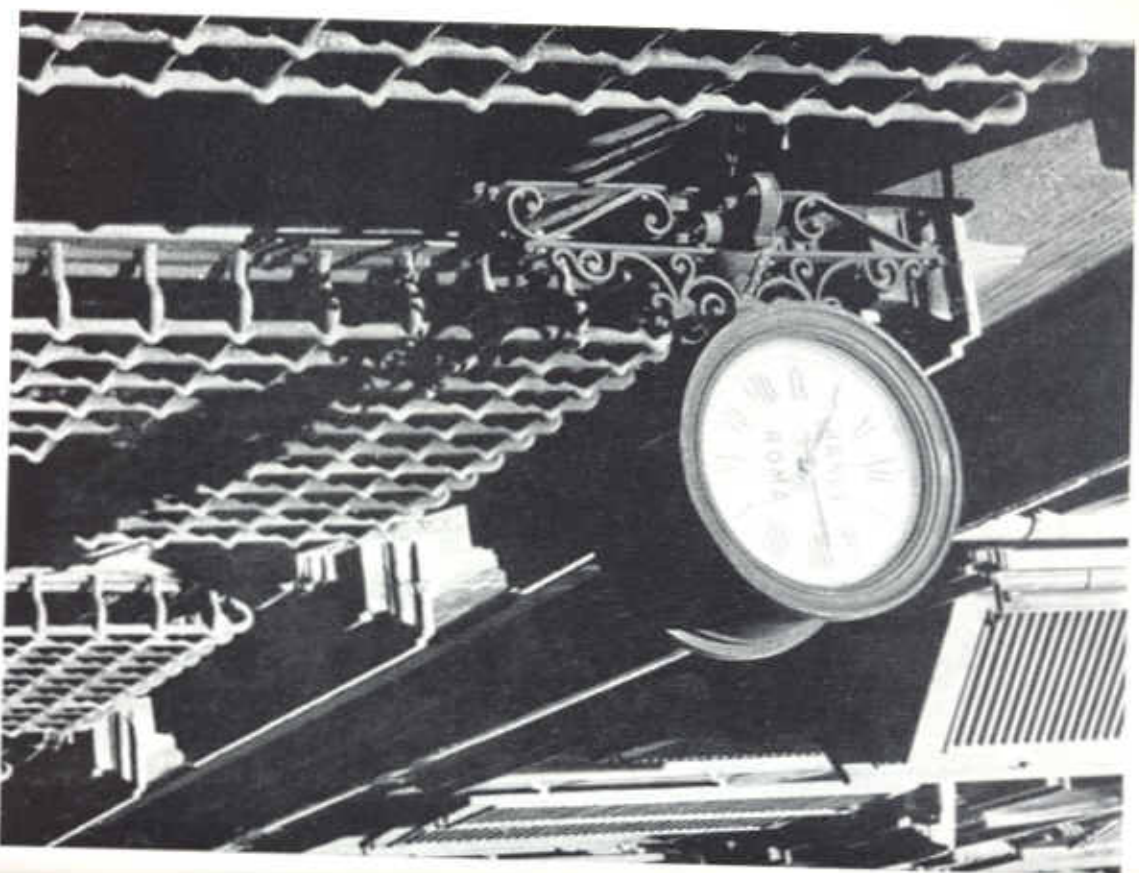
Disegno dell'Autore

*Fontana del Facchio Rue du Cour de Rome 2*

La sistemazione data da Alessandro Specchi nel 1724 alla fontana del facchino nel palazzo de' Carolfi.



La fontana del facchino, oggi.



Palazzo de Carolis, facciata particolare.

camerieri, divisi e distinti per mezzo di nastri colorati in quadriglie.

Un sontuoso saccheggio da parte dei servi. Il più petulante si appiccica alle costole di De Brosses e gli sgraffigna un taccuino, una poltrona, una trancia di storiote, una pernice e un pezzo di capriolo. Il servo più prudente si ficca in tasca quanto gli capita fra le mani, avendo cura di avvolgere i manicaretti in tovaglioli di qualità. Il più furbo se la squaglia con l'involto sotto il ferratolo. Il più organizzato ha come staffette moglie e figlie che imbarcano a casa le vertovaglie.

L'ambasciatore confessa a De Brosses che ci rimette da venti a trenta "servizi" all'anno, senza contare una parte del vasellame preso in prestito. « Ebbene » risponde con un sorriso a chi gli chiede perché tolleri quell'abuso, « è una pubblica festa, signori. Tutti debbono godersela ».

Alla veste purpurea del cardinale si sovrappone nel 1820, sotto Carlo X, la redingote nera del letterato: François-René de Chateaubriand. Costretto a vivacchiare "sous la pantoufle" di Cécile Buisson de La Vigne, moglie gelosa, non gli par vero di pigliare il largo da Parigi, diretto a Roma, « rêve de mes jours » dirà più tardi. È in compagnia di Pauline Montmorin de Beaumont, che lo segue fiduciosa di trovare nelle braccia dell'amico regie alle varie delusioni amorose; ma presto sarà stroncata da una malattia di languiore.

Molti riconoscimenti letterari per François-René. È accademico della Tiberina, accademico dell'Arcadia, socio corrispondente dei Filigranisti di Forlì. « Poeta delle rovine e del chiar di luna », a prestar fede a Giosué Carducci, è un precursore di Giuseppe Parini. Infatti introduce in un poemetto la descrizione del « giorno » in versi lirici abbastanza lascivi, accoppiando nei vari momenti dalle primi luci dell'alba alle ombre della notte, Arianna e Bacco, Alfeo e Areusa, Diana e Endimione, Ero e Leandro.

All'angolo del palazzo era murata, prima sul Corso, poi, fin dal 1872, a via Lata, la fontanella detta "del Fachino": il



mezzobusto di marmo d'un omaccione con la berretta di traverso, il camionto sbottonato e le maniche rimboccate sui bicipiti muscolosi, che regge, con un affetto invero paterno, un barile, o bariletto, o coppella (i nomi sono discordi) da cui versa « in ben lavorata conchiglia » chiara fresca dolce acqua di Trevi (Francesco Petrarca ha pescato a Roma la serie di aggettivi della sua canzone).

« Statua parlante », interlocutore non troppo assiduo e facundo di Pasquino & Campagni, il Facchino quale plebeo indirizza i suoi canistici strali contro i colleghi (così afferma Theodor Spengler), lasciando a Pasquino e Marforio la cura di infierire satiricamente sul clero, sulla nobiltà e sulla borghesia.

Luigi Vanvitelli assegna il marmo a Michelangelo; ma lo storico mette le cose a posto. Michelangelo è morto da una dozzina d'anni quando Gregorio XIII, tra il 1572 e il 1585, gli anni di pontificato (il pastore vibra a ogni passo come la verga del rabadomante), inonda l'Urbe d'acqua di Trevi. Forse il suo « fontaniere » di fiducia, Giacomo Della Porta, aveva messo gli occhi su un disegno michelangiolesco.

Facchino d'acqua o di vino dei Castelli? Una iscrizione, oggi sparita, annessa alla fontanella, diceva: « Ad Abbondio Rizio, coronato sul pubblico martiriate, expertissimo nel legare e so-pralligare vinigni, portando un barile di vino nello stomaco e uno sulle spalle, imperversò quanto volle, visse quanto poté, morì senza volerlo ».

Nella *Galleria del cav. Marzio* un maffigale è dedicato ad Abbondio Rizio:

Oh con che grato ciglio,  
villan cortese agli assecati ardenti  
offiti dolci acque algenti!  
Io ben mi metaviglio,  
se vivo sei qual tu rassetto! a noi,  
come in lor mai non bogni i labbori tuoi.  
Forse non ami i cristallini umori  
ma di Bacco i tesori.

RE  
D'ORDINE DI MONS<sup>RE</sup>ILL<sup>O</sup> E REV<sup>MO</sup>  
PRESID<sup>TE</sup> DELLE STRADE  
SI PROIBISCE A TUTT<sup>E</sup> E SINGOLE  
PERSONE DI NON FARE  
IL MONDEZZARO IN QVESTO  
SITO SOTTO LE PENE ESPRESSE  
NELL'EDITTO EMANATO  
IL DI 6 AGTO 1748

L'editto del Presidente delle Strade sulla facciata  
del Palazzo de Carolis che dà sulla via Lara.

Preferibile senz'altro *Il babilus in romano caricato* (Il Facchino sul Corso romano) d'un meno celebre contemporaneo di Giambattista Marino, tale Giovanni Michele Siles, volto a cura del diarista di turno dalla "lingua dotta" a quella "indotta" del popolo:

Fermati qui, viandante, dove l'onda dalemmente scorre e il Facchino, abbassando la testa e il gorgogliante burle, te l'offre per atturre le tue aride fauci. Non più coppe di spumante inferno mesce, noi più voli di Chio. Spesso il liquore di Bacco offende la rocca della mente e macchia i puri costumi. Il Facchino offre un lampido fiume, e col puro tone ricerca le labbra stibende. Non è avaro della sua meranzia e nulla domanda. L'onda rimane invidiata e la rara gente latina, pure preferendo il vino di Chio, vi bagna la bocca. Infrena, amico Facchino, l'onda che scorre, ferma il rivolo!

Un poeta romanesco, certamente più perplesso e di Giambattista e di Giovanni Michele, avanza una attendibile ipotesi:

Poco cretoso er Facchino — e nun ha smesso:  
mal de mette nuz vino  
l'acqua de Trevi, Bruria  
abbitudine! Adesso  
è condannato a riversalla turra.

Ostrica enorme dalle valve di pietra, il palazzo De Carolis racchiude una perla di cospicuo valore: la "scala a lumaca" sostenuta da colonne d'ordine dorico abbinato (Alessandro Specchi non s'è peritato dal pigliarla di sana pianta dal palazzo Farnese del Vignola a Caprarola).

Una scala diretta al cielo. Chi sbocca al culmine, superato il capogiro e girato l'occhio intorno, si rende conto come il nostro palazzo non abbia nulla da invidiare agli eminenti colleghi di via del Corso. Il Lctarouilly, in *Edifices de Rome moderne*, tra scura di chiarlo. Come pure non lo allinea nel catalogo dei palazzi celebri il nominato Henri Beyle alias Stendhal. Una, due imperdonabili negligenze.

Il Banco di Roma, ultimo inamovibile definitivo inquilino, n'ebbe giustamente orgoglioso e vi afferma, nel primo centenario della propria nascita, chiari titoli di nobiltà.

*Post scriptum.* Nel dubbio che non esista uno stemma del palazzo (sulla finestra di mezzo del primo piano figura una lupa con il cartiglio "Banco di Roma"; mentre i De Carolis a Pofi e a Prossedi, feudi di famiglia, esibiscono tre stelle, due spighe e due colombe), mi propongo di disegnarlo io.

Uno scudo "interzato in fascia" e inseriti dall'alto in basso il "barbero" (simbolo della via); la "lumaca" in campo d'oro (l'oro di Ambalsantia), omaggio all'architetto esimio, e un "libretto d'ascepi". Livio De Carolis aveva acquistato il marcheseato di Prossedi: quindi è opportuno sovrapporre allo scudo gentizio la corona a nove palte, disposte tre a tre.

MARIO DELL'ARCO



## Il Musco delle navi romane "ripescate" sotto terra a Fiumicino

Vi voglio raccontare la storia delle navi romane di Fiumicino. C'è una storia antica ed una storia moderna. Quella moderna, che risale ad oltre vent'anni fa, si riferisce alle difficoltà di carriere prevalentemente burocratiche per giungere al restauro delle antiche navi ripornate alla luce ed alla realizzazione di un apposito museo nella stessa zona della sensazionale scoperta, cioè nel comprensorio dell'aeroporto di Fiumicino. Non è possibile fare una netta divisione tra « storia antica » e... « storia moderna ». Cercherò, però, di procedere ugualmente con un certo ordine per essere il più possibile chiaro.

Ancor più eccezionale della scoperta delle navi romane è quella del Porto di Claudio alla cui fondia si trovavano. Non erano però, come si può ritenere, in fondo al mare, ma sotto terra proprio nel comprensorio dove, agli albori del 1960, si svolgevano i lavori per la costruzione del nuovo aeroporto Leonardo da Vinci, a Fiumicino.

La spiegazione è assai semplice. Nel corso dei secoli (duraniti anni) le acque del Tevere hanno ricoperto con i detriti e le arenarie l'immenso bacino dell'antico porto artificiale di Claudio, tanto che oggi il mare risulta arretrato e la linea della spiaggia, rispetto al passato, è più lontana di tre chilometri.

Il porto di Claudio era fino a quel momento conosciuto soltanto attraverso gli scritti di vari storici quali Svetonio, Giordano, Diono Cassio e Plinio.

Fin dai tempi repubblicani, Ostia — il cui nome deriva appunto dalla voce latina « ostium » che equivale a foce — aveva

assolto una duplice importantissima funzione: prima come colonia militare (la flotta inviata dai Cartaginesi in soccorso ai Romani contro Pirro approda ad Ostia e da Ostia partono, nel 217 a. C., i rifornimenti dell'esercito romano impegnato in Spagna nella guerra Annibaliana) e, successivamente, come piccolo centro commerciale. Infatti, con la trasformazione da « castrum » in « urbs » — vale a dire da cittadella militare a centro di vita civile — era sorto, presso la foce del Tevere, un piccolo scalo al servizio di un emporio: un vero e proprio mercato per la raccolta e la distribuzione delle merci all'ingrosso. Risale del resto al 212 a. C. la notizia che il grano di Sardegna veniva depositato ad Ostia. Attraverso il fiume le merci d'importazione giungevano a Roma e dal nucleo dell'emporio sorte, nei pressi del delta, quella ricca città che oggi costituisce una delle zone archeologiche di alto interesse monumentale e urbanistico, Ostia Antica.

L'importanza di Ostia segue di pari passo quella di Roma e la necessità per l'Urbe di potenziare i suoi traffici marittimi (dal mare giungevano il frumento, le essenze, le sostanze coloranti per le stoffe, i tessuti preziosi, i marmi per gli edifici) mise in luce l'assoluta insufficienza dell'attracco ostiense. Fu così progettato un vasto impianto portuale a nord della riva destra del fiume.

La prima idea di costruire un porto in quel punto viene generalmente attribuita ad Augusto; la realizzazione, però, avvenne per opera dell'Imperatore Claudio nel 42 d. C. ed i lavori si protrassero per oltre 10 anni. Fu Nerone, infatti, ad inaugurare la grandiosa opera tanto è vero che le monete in bronzo, le quali recano sul retro una schematica raffigurazione del porto, risalgono al 54 d. C.

Per quanto dissuasivo da tecnici quali Vitruvio ed altri che lo avevano messo in guardia sui sicuri rischi connessi con l'insabbiamento del Tevere, l'Imperatore Claudio, realizzatore di altre opere altrettanto ardite quale, per esempio, l'acquedotto che porta il suo nome, volle perseguire il suo proposito che aveva anche un altro scopo: quello di evitare le frequenti inondazioni della città e dei centri vicini aprendo uno sfogo al mare alle

acque in piena del Tevere attraverso un sistema di larghi canali chiamati « fosse » che collegavano il fiume all'impianto portuale e che avevano perciò anche il compito di snellire il traffico commerciale per via fluviale.

Ed ecco le varie fasi della sensazionale scoperta. Il primo allarme venne dato da una scavatrice che operava in direzione del mare per procedere alla installazione di un collettore. La potente macchina trovava una resistenza inconsueta in un terreno sabbioso come quello costituito, da secoli, dai detriti del Tevere. La difficoltà, insuperabile, denunciava la presenza della roccia. E di roccia, in un certo senso, si trattava visto che a pochi metri sotto la sabbia si trovava il grande molo fatto costruire da Claudio nei pressi della riva destra del Tevere, laddove essa formava una baia naturale.

Da quel momento (siamo nel 1957) la Soprintendenza iniziava le ricerche ed il merito della eccezionale opera di scavo, condotta tra le migliori difficoltà di carattere economico, va attribuito soprattutto al soprintendente dell'epoca prof. Giulio Jacopi ed alla sua valorosa collaboratrice dott.ssa Yvonne Santamaria Scriani allora ispettrice alle Antichità ed oggi soprintendente alle antichità di Ostia.

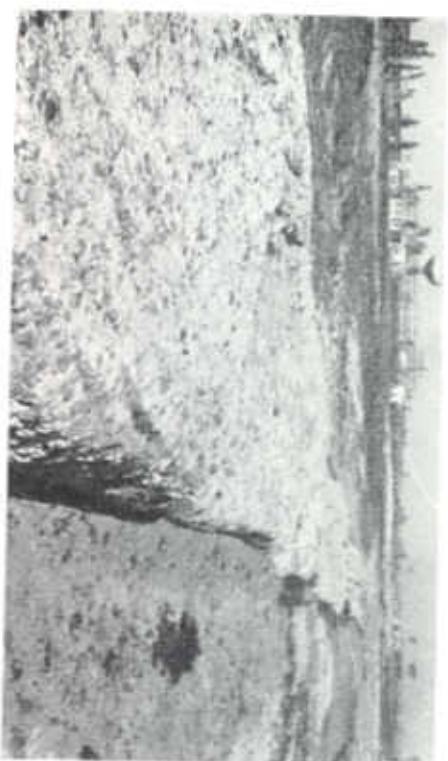
Nell'area interna del molo, che Claudio aveva fatto scavare per immertervi il mare e realizzare il grande bacino, furono trovate ben sette navi. La prima, lunga diciotto metri, è del tipo delle « caudexarie » adoperate per i trasporti attraverso il fiume fino a Roma. Essa prende il nome da una specie di coda fissa rettangolare a scivolo, sul tipo pressappoco delle prue mobili dei moderni pontoni da sbarco. Altre due (si tratta, come è ovvio, di navi a carattere mercantile) sono state classificate « navi onerarie » essendo addette al trasporto delle derrate. Sono lunghe 15 metri. Le altre quattro, tutte varianti dai 10 ai 15 metri di lunghezza, presentano ognuna differenti caratteristiche. Ecco una barca da trabordo, una barca da pesca con al centro una vaschetta a tenuta d'acqua per mantenere vivi i pesci da vendere a riva, e una chiatra a sponde basse per il trasporto delle merci per



Una delle barche più piccole. La Soprintendente alle Antichità di Ostia mentre illustra i particolari della scoperta.



Una fase degli scavi mentre viene riportata alla luce una delle più grandi imbarcazioni.



Il mole che fu costruito dall'Imperatore Claudio riportato alla luce nella sua interezza.



Valtosa Santamaria Serriani insieme a due tecnici della Soprintendenza alle Antichità di Ostia.

via fluviale. Alcune imbarcazioni hanno rivelato intatto o quasi il loro carico: suppellettili, piatti, lucerne, anfore e persino una statuetta della Dea Fortuna.

Ma ritorniamo al molo. Gli scavi venivano proseguiti con successo anche sul lato sinistro, lungo la linea del secondo braccio che converge verso il primo come a formare una tempia. Proprio nel corso dei lavori per riportare completamente alla luce i moli, costruiti con grossi blocchi di travertino, veniva fatto un altro eccezionale ritrovamento. Ad un certo punto la banchina risultava eccezionalmente più larga e presentava la forma di una immensa nave. I successivi scavi davano la conferma di quello che riferiscono Svetonio e Plinio riguardo al sistema usato da Claudio per creare le fondamenta del faro.

Alla scopo di avere una piattaforma sicura, l'Imperatore aveva fatto prima affondare una grande nave perché sul piano linceoso del bacino costruisse una solida base per le fondazioni del faro. Sopra vi fu gettata, dicono gli storici, la terra di Pozzuoli, cioè la pozzolana. La sagoma del natante appare come pietraficata, ma è stata anche scoperta una parte dell'armatura lignea. Probabilmente il moto ondoso ha favorito, nei secoli, la corrosione della pietra mettendo in evidenza alcuni elementi della grande imbarcazione appositamente affondata. Si tratta della stessa nave che era stata utilizzata per il trasporto dall'Egitto dell'Obelisco Vaticano. Com'è noto fu l'Imperatore Caligola a far trasferire da Eliopoli nel 27 d. C. il grande obelisco per adornare il circo da lui costruito ai piedi del Colle Vaticano (circo che poi fu detto di Nerone). Oggi lo stesso obelisco, che nel medioevo si trovava ad un lato della Basilica, si eleva al centro della Piazza San Pietro essendo stato spostato, nel Rinascimento, per iniziativa di Sisto V. La memoria di impresa, realizzata da Domenico Fontana, è legata al famoso episodio di «acqua alle funi».

In origine il faro si innalzava su un isolotto realizzato col sistema a cui abbiamo accennato, cioè con la stessa tecnica usata per il Faro di Alessandria di Egitto, che è considerato una delle sette meraviglie del mondo, a breve distanza dalla testata del

molo. Ecco perché gli storici parlano di un'isola-faro. Il collegamento al braccio sinistro del molo avvenne in un secondo tempo mediante l'affondamento di altre quattro navi affiancate sulle quali fu effettuata la colata di calcstruzzo, vale a dire di pozzolana che Vitruvio consiglia come «la migliore amalgama cementizia ed isolante».

Questa soluzione posteriore è stata oggetto di particolare studio da parte della Soprintendente Valina Santamaria Scrinari alla quale si deve la sensazionale scoperta. Tale soluzione potrebbe essere stata richiesta tanto per dare maggiore solidità alla banchina di travertino esposta ai venti di traversia (vale a dire i venti che spirano perpendicolarmente alla rotta di una nave), quanto per ridarne ad una sola la bocca del porto, allo scopo di offrire maggior garanzia di riparo al bacino interno. E, potrebbe essere anche stata una conseguenza dei disastri causati dalla violenta inondazione del 46 d. C. la quale, probabilmente, provocò delle varianti al primo progetto.

In questo modo l'isola sarebbe stata fusa al molo sinistro a breve intervallo dalla sua nascita, giustificando così le varie notazioni degli storici: quelli che ricordano il fatto della nave-isola come un avvenimento singolare, indicativo della meraviglia suscitata dalla nuova tecnica di quei tempi (Dione Cassio e Svetonio), o che considerano la nave-affondata (Plinio) come compresa nel molo.

Del resto in una moneta di Nerone, che raffigura schematicamente il Porto di Claudio, la struttura del faro compare collegata al molo sinistro così da offrire al bacino un unico grande sbocco al mare.

A soli cinquant'anni di distanza, l'Imperatore Traiano fu costretto a costruire all'interno un bacino più sicuro, proprio perché le preoccupazioni avanzate dagli architetti al tempo di Claudio si erano rivelate assai fondate. Anche Traiano collegò il nuovo bacino con un canale di comunicazione tra il porto ed il fiume che è l'attuale ramo del Tevere chiamato Fiumicino. L'opera del successore di Claudio fu però possibile soltanto perché le massicce

ed imponenti realizzazioni portuali compiute da Claudio Costini: come la premissa indispensabile per un bacino più interno che risulterà così protetto da una formidabile barriera all'esterno, verso il mare.

I ruderi del porto trapanese furono riportati alla luce, riordinati e restaurati trent'anni fa da Giovanni Tortolona, allora proprietario della vasca superficiale che, per alleanze matrimoniali, è passata ai Cesarini Storza. Il bacino esagonale di Trapano ospita oggi un pittoresco lago.

Gli scavi hanno suscitato il più vivo interesse in tutto il mondo sia per l'importanza dei ritrovamenti (l'orta mercantile romana) che per le possibilità offerte agli studiosi i quali, fino ad oggi conoscevano il Porto di Claudio soltanto attraverso i testi storici. Al Congresso Internazionale di Archeologia Marittima, svoltosi nel 1961 a Barcellona, la dottoressa Valona Santamaría Serriari, designata dal Ministero della Pubblica Istruzione, ha fatto una comunicazione ufficiale sui risultati raggiunti dalla Soprintendenza di Roma negli scavi di Finicchio riscuotendo l'ammirato consenso da parte degli esperti di tutto il mondo.

A distanza di oltre vent'anni dalla scoperta il problema della sistemazione delle navi è stato finalmente risolto con la costruzione di un sia pur modesto museo nella stessa area dell'aeroporto dove le navi furono « tipizzate ». Dal momento del ritrovamento il cammino è stato lungo e difficile per le solite lentezze burocratiche e la consueta mancanza di fondi per l'esecuzione dei restauri prima, e la realizzazione del Museo dopo, oltre al trasferimento delle navi dal luogo del ritrovamento al Museo.

Non appena riportate alla luce (siamo negli anni sessanta) dare le condizioni del legno consumato dall'usura dei secoli, fu stabilito di lasciare le sette imbarcazioni « provvisoriamente » in loco proteggendole con barche di legno costruite appositamente sopra. Tale provvisorietà è durata circa vent'anni in attesa che venisse approvato e realizzato il padiglione museo da costruire sulla stessa area dell'avvenuto ritrovamento. Ecco perché, con

amato saraceno, si può dire che anche la « storia » moderna è diventata antica per le langaggini burocratiche.

Il Museo è stato finalmente inaugurato nell'ottobre del 1979. L'edificio è costituito da un grande salone a forma rettangolare diviso in due parti. Sul lato destro rispetto all'ingresso sono stati creati due invasi — quasi due piccole piscine — destinati ad ospitare le due navi romane più grandi: quelle che dalla Sardegna e dall'Africa trasportavano le merci a Roma, dal momento alle essenze, dai materiali per gli edifici, ai tessuti preziosi, alle sostanze coloranti per le stoffe.

Le navi, anziché essere adagiate su cavalletti, sono sospese al soffitto con nastri trasparenti di materia plastica. È così possibile scendere all'interno di tali invasi attraverso quattro scalini per avere la possibilità di ammirare anche le chiglia delle antiche imbarcazioni.

Le barche più piccole, altre tre, sono andate invece ad occupare il lato sinistro del salone, mentre in alcune barche aperte lungo le pareti è stato sistemato tutto il corredo delle barche. Un cosiddetto « ballatoio di allaccio », a cui è possibile accedere per mezzo di una scala, consente al pubblico di vedere dall'alto nei suoi dettagli l'interno delle varie navi.

In un pannello che occupa gran parte della parete è stato riprodotta il Portus Ostiensis proprio come era nei tempi antichi. Il visitatore, dopo aver ammirato tale pianta (che comprende anche il Porto di Trapano che come abbiamo detto oggi ospita un pittoresco lago nella tenuta Cesarini-Storza, già Tortolona) può avere una visione reale dei resti dei due porti artificiali salendo sulla loggia belvedere che è stata costruita sul tetto dell'edificio. È possibile infatti scorgere dall'alto, assai chiaramente, il molo frangiflutti riprodotto alla luce durante la costruzione dell'aeroporto, e, sulla destra, la banchina di attracco. Così i visitatori potranno ammirare la palpante testimonianza di due epoche: quella offerta da un porto marittimo antico e da un aeroporto internazionale moderno dove si innalzano ed atterrano i super-sonici.

ETTORI DELLA RICCIA

## L'oratorio del Caravita

Si potrebbe dire di Pietro Gravita quello che Barbey d'Aurevilly, il « constabile delle lettere francesi », ha detto del patriota dei parigini. Come il nome di san Giovanni Battista Vianney è stato divorato dall'appellativo immortale di Curato d'Avs, così quello di Pietro Gravita, scorporato dalla parlata popolare in Caravita, rimane inseparabile dall'oratorio che egli eresse a fianco del Collegio Romano.

Pietro Gravita. Chi era costui? Un gesuita nato a Narni nel 1584 e morto a Roma nel 1658, e perciò della generazione immediatamente succeduta a quella dei primi compagni di sant'Ignazio, un religioso che trascorse più di quarant'anni tra i poveri della nostra città e si rese altamente benemerito nelle missioni urbane e suburbane.

Ne avevano dato l'esempio sia lo stesso fondatore della Compagnia spiegando il catechismo, in un italiano approssimativo ma ugualmente efficace, in S. Maria della Strada, sia il Saverio a S. Lorenzo in Damaso, dove le prediche da lui tenute nel 1538 sono ricordate dalla statua in stucco addossata a un pilastro del vestibolo, e così altri numerosi confratelli in molte chiese di Roma, fino a quando, nel 1565, la congregazione generale dell'Ordine prescrisse a tutti i novizi in procinto di emettere gli ultimi voti d'insegnare per quaranta giorni la religione al popolo che n'era quasi digiuno.

Ma allorché il p. Gravita giunse a Roma le missioni della Compagnia erano ancora in una fase di rodaggio. La fabbrica farnesiana del Gesù, accanto al quartiere generale della casa professa in via degli Astalli, era da poco compiuta, e la pietra affon-

dista dal card. Ludovico Ludovisi nelle fondamenta della chiesa di S. Ignazio, ancora unita di calcè. Ma c'era il Collegio Romano, il fortilizio innalzato dal p. Giuseppe Valeriani nel cuore della città, da dove ogni domenica e negli altri giorni festivi, partivano il p. Marcantonio Costanzi e lo scolastico Niccolò Promontorio per recarsi l'uno a Ripagrande, l'altro in piazza Montanara.

Con un pretesto cominciavano a parlare con i primi che incontravano e che attiravano la curiosità di altri passanti, fino a quando, salutandosi, l'uno si dava appuntamento per la prossima settimana vicino al capannone dove fumavano i bidoni di carbone per i barconi da rattoppare, e l'altro accanto ai sacchi di fagioli e di lenticchie dell'orzarolo. Finché un bel giorno, anzi, una bella domenica, molti entravano nella chiesa più vicina per confessarsi e comunicarsi. Con i mezzi più elementari, gli stessi escogitati da san Filippo Neri, ambedue raggiungevano lo scopo del loro starsi da un tione all'altro: la Comunione generale.

E l'embrione delle missioni diurne e serotine che il p. Giacomo Filippo Merlino estenderà nel 1711 ai mietitori, ai marinai di Ripagrande e ai vetturini della contrada dell'Oro, affiancando l'opera di un sacerdote del clero secolare, il calabrese Ottavio Sacco, che a S. Tommaso in Parione, nel 1638, aveva dato vita a un sodalizio per l'assistenza ai contadini della Campagna Romana: l'inizio di una predicazione popolare che pochi anni dopo, ma in un raggio molto più ampio, assumerà un modulo ben definito per merito del nettunese Paolo Segneri, e che la Compagnia continuerà ad adattare alle esigenze dei tempi. Ricorrente, all'occorrenza, a quel « dialogo tra il doto e l'ignorante » che rimase in vigore fino alla vigilia della seconda guerra mondiale, fu ripreso nel 1947 alla Radio Vaticana ma dall'anno dopo non venne più programmato.

Chi di noi non lo ricorda? Si teneva durante la quaresima anche al Gesù. Sopra un palco coperto da un panno verde, all'inizio della crociera, salivano quasi sempre il p. Galileo Venturini e il p. Carlo Miccinesi, specializzati in quella forma di catechesi che oggi, per il vezzo di contestare tutto il passato, può far sor-



ridere coloro che ne hanno sentito appena parlare, ma che allora era capace di riempire mezza navata. Il doto su una poltroncina a braccioli, l'altro, anche perché di rispettabile mole, su di una seggiola, cominciavano la predica. Nulla però, in quel loro dialogo, che indulgesse alla teatralità o a una minima buffonesca, ma solamente, di quando in quando, una battuta nel più castigo tonnesco, affidata sempre all'ignorante, quel medesimo p. Miccinelli che da giovane aveva insegnato filosofia all'Istituto Massimo alle Terme, e al quale, annuendo con il capo o guardandosi negli occhi gli uni con gli altri, gli uditori esternavano una cordiale conivenza.

Che cosa c'era di male? Come in san Bernardino da Siena che non fuggiva da quelle osservazioni argute e quelle immagini festevoli che Benedetto di Barolomeo, il climatore di panni, non lasciava di annotare sulle sue tavolette cerate, così le giuste parentesi aperte nel dialogo tra i due predicatori, quegli scoppi di liare confidenza ravvivano la sostanza oratoria sprigionandone una carica così viva di comunicabilità che sembrava di essere tornati ai tempi in cui Sano di Pietro ritraeva l'esile figura del frate francescano sul pulpito in piazza del Campo.

Sempre al Gesù, infine, negli ultimi tre giorni di carnevale, era stata introdotta la pratica che aveva avuto nei Cappuccini i maggiori propagatori, ma alla quale i Gesuiti avevano saputo conferire un fasto tale che fu chiamata, con espressione poco felice, teatro delle Quarantore. Iniziata nel 1594 nell'oratorio privato della congregazione dell'Assunta, l'anno successivo era stata trasferita nella chiesa che per l'ampiezza dell'abside consentiva ai più celebri artisti, tra i quali il Bernini, il Pozzo, il Panini, di creare enormi scenari con episodi biblici allusivi al mistero eucaristico, che illuminati da centinaia di lampade ad olio servivano da sfondo al trono su cui veniva esposto il Santissimo. Anche quando la « macchina » venne soppressa e l'apparato ridotto a forme più semplici, moltissimi romani, e con essi, fino al 1870, il Papa, continuarono a festeggiare a quel modo il martedì grasso, mentre fuori, lungo il Corso, le maschere spegnevano



Un particolare della volta nell'atrio dell'oratorio della SS. Trinità e di S. Francesco Saverio, con le « storie » dell'Apostolo delle Indie affrescate nel Settecento da Lazzaro Baldi.

gli ultimi moceletti e le campane annunciavano la fine della baldoria e l'inizio della quaresima.

Predicazioni nei giorni festivi, ritiri spirituali, esposizione solenne delle Quarantore e altre pratiche di pietà miravano ad un unico scopo: la riforma del costume cristiano, la conversione delle anime. Per la formazione dei laici disposti a collaborare a questo apostolato, nel 1609 venne riservata un'aula della scuola di loggia del Collegio Romano, fino a quando, succeduto nove anni dopo al Promontorio, il p. Gravita ottenne di poter costruire a destra del cortile il primo oratorio, pur sapendo che avrebbe avuto vita brevissima, essendo il terreno destinato all'ampliamento del collegio. Nel 1630 gli fu offerta, però, l'area più vasta occupata dal vicino monastero camaldolese di S. Antonino « de fortioribus » che il sesto preposito generale della Compagnia, p. Muzio Viheljeschi, aveva acquistato a tale scopo.

Trasferitisi i monaci nell'ospizio di S. Romualdo, vicino alla odierna via Cesare Battisti, e demolito il monastero, con le elemosine pervenutegli da ogni categoria di persone, l'8 dicembre 1630 poté quindi iniziare la nuova fabbrica che fu portata a termine in meno di tre anni, l'8 settembre, e intitolata alla SS. Trinità e a S. Francesco Saverio. L'apostolo delle Indie non era stato ancora canonizzato, ma l'avambraccio destro, quella sua mano che nelle Molucche e nel Giappone aveva battezzato migliaia di indigeni, dal 1614 si venerava sull'altare della cappella del Gesù commissionata da mons. Giovanni Francesco Negroni a Pietro da Cortona.

Nel nuovo oratorio continuarono quindi a riunirsi sacerdoti e laici, che l'ultima domenica del mese uscivano processionalmente per recarsi a predicare sulle piazze e nelle chiese prescelte per la Comunione generale, mentre negli altri giorni vi ascoltavano un sermone, si avvicendavano nell'adorazione eucaristica (il primo « teatro delle Quarantore » era dovuto al Poussin), e una volta alla settimana — erano epoche nelle quali non si usavano delicatesse per frate usino, e i cilizi e i prolungati digiuni non incutevano terrore — impugnavano i flagelli per frustare la carne ribelle.

La Compagnia di Gesù era una milizia, e anche nei ristretti, congregazioni numericamente più piccole che potrebbero paragonarsi ai plotoni, si praticava a lumi spenti quella disciplina sulla quale, come era prevedibile, se ne sono dette di crude.

Nel ristretto di S. Pietro, degli Angeli, degli Apostoli e di S. Francesco Saverio la praticavano rispettivamente i chierici, i nobili, i professionisti e gli artisti, mentre ai giovanetti congregati in quello dell'Immacolata e di S. Luigi Gonzaga, istituito per ultimo nel 1757, era rigorosamente interdetta. E a maggior ragione alle donne dell'aristocrazia e della borghesia — o, per usare la terminologia dell'epoca, alle dame e signorine — che nel 1707 le prime e nel 1795 le seconde, ottennero di poter fornire proprie congregazioni. Oltre a frequentare i ritiri, le une e le altre venivano deputate dalla priora all'istruzione delle recluse nelle carceri di S. Michele a Ripa, provvedevano a ricoverare nella Casa del Rifugio le sventurate disposte a cambiar vita, visitavano le inferme negli ospedali, contribuivano al mantenimento delle orfanelle nel conservatorio aperto da Livia Vipireschi. Dall'oratorio del p. Gravita, quest'altra filiale della carità romana, uscivano insomma uomini e donne, fratelli e sorelle, che furono protagonisti di opere meravigliose.

Poi, agli inizi del nostro secolo, anche tra le file dei mantelloni (erano così chiamati dal popolo perché oltre alle « braciote » portavano una cappa nera appuntata sulle spalle), cominciarono a crearsi i primi vuoti. Ma l'oratorio continuò ad essere frequentato dai romani, molti dei quali si davano appuntamento davanti alla facciata per veder salire sul timpano della chiesa di S. Ignazio la « palla » che un altro gesuita, il p. Francesco De Vico, aveva inventato nel 1848 per trasmettere il segnale di mezzogiorno. Precipitando in quel preciso momento lungo l'asta di legno, metteva infatti in azione una soneria elettrica collegata con Castel S. Angelo, successivamente con Monte Mario e infine il Gianicolo, dove l'artigliere dava fuoco alle polveri.

Dal 27 febbraio 1925 la « palla », il canestro di vimini, ha concluso le sue scalate, e la via del Caravita è divenuta a poco

a poco quasi deserta. L'oratorio si apre in rare occasioni (quasi sempre per l'allestimento e l'esposizione di mostre religiose), sicché pochi hanno modo di visitarlo. L'interno, che fino ai primi anni del Novecento era interdetto alle donne, è preceduto da un atrio con la volta affrescata da Lazzaro Baldi con le « storie » di S. Francesco Saverio, e ai lati dell'ingresso sette angioletti fanno da cornice a due acquasantiere settecentesche dentro ognuna delle quali un granchio di bronzo regge un crocifisso. Ricordano un episodio narrato dai primi biografi del Saverio, la cui veridicità dovettero essere garantita da testimonianze molto autorevoli se si ritenne opportuno riportarlo perfino nella bolla di canonizzazione dell'apostolo delle Indie.

« Quando S. Francesco navigava tra le isole Molucche — si legge nel documento di Gregorio XIII — si levò una forte tempesta. Per calmarla il Santo immerse nel mare il crocifisso che portava al collo, ma la furia delle onde glielo strappò di mano, e, con sua grande disperazione, lo trascinò negli abissi. Dio volle, però, restituire la gioia all'animo del suo servo. Perché, sbarcato sulla costa, mentre stava camminando sulla spiaggia, gli si fermò davanti ai piedi un gigantesco granchio che tra le chelae gli riportava il crocifisso ». Il servizievole crostaceo divenne così uno degli attributi iconografici del Santo.

Sull'altare è la tela di Sebastiano Conca raffigurante la Trinità e S. Francesco Saverio, e in alto, così in alto da sembrare appesa al soffitto, l'immagine della Madonna col Bambino che Baldassarre da Siena aveva dipinta verso la fine del secolo XV su una parete esterna della chiesa di S. Rocco all'Augusto. E il dono di un confratello, lo scultore Gian Francesco Rossi, che ottenuta dalla confraternita durante i lavori di demolizione della vecchia chiesa, nel 1670 la cedette al p. Giovanni Battista Peparelli il quale desiderava porla in venerazione nell'oratorio, che da allora venne intitolato anche alla Madonna della Pietà. Ma il p. Gravita non ebbe il tempo di vedere l'immagine che sette anni dopo sarebbe stata incoronata dal Capitolo vaticano, perché era già andato a rag-

giungere altri confratelli nella tomba a fianco dell'altare maggiore della chiesa di S. Ignazio.

Nulla ho ricorda nell'oratorio che nella seconda metà dell'Ottocento subì un ampio restauro, risparmiando tuttavia gli ammodernamenti alle secentesche bancate di noce che oggi, con le piccole croci applicate sulle spalliere, le fanno assomigliare alle lapidi di un cimitero di guerra. Ma l'oratorio porterà sempre il nome del Carovita, il nome con cui il p. Gravita era chiamato dal popolo in mezzo al quale aveva vissuto quasi tutta la sua operosa esistenza.

MARIO ESCOBAR



## Ricordi del Bernini in casa Forti

Il palazzo Bernini a Via del Corso 151, tra le Vie Frattina e Borgognona, apparteneva ai discendenti del grande Gian Lorenzo come risulta da un atto del 1812. Vi avevano abitato Prospero e sua figlia Concetta Caterina, ultima dei Bernini sposata Galleri e morta nel 1866. Da questi era nata Teresa Galleri moglie di Augusto Giocondi e madre di Caterina sposata a Francesco Forti dai quali io nacqui nel 1892. Il mio bisnonno aveva ancora assistito al mio battesimo ed era morto un anno dopo.

Ricordo le mie visite domenicali al nonno nella mia infanzia quando entravo nella luce del cortile silenzioso, accolto dal sorriso di una figura femminile che a me pareva immensa; ferma eppure animata quasi cercasse di cogliere meglio il riflesso del sole altissimo nello specchio che teneva in mano: la Verità di Gian Lorenzo Bernini. Attraverso lei facevo la mia prima conoscenza del grande Avo che pur lontano nel tempo ha avuto tanta parte nella mia formazione di ragazzo romano.

Leggero nella base:

*« Simulacrum veritatis tempore degeneratae / quod Laurentius Berninus eques / olim calumnia adpessus / in solatium doloris insculpsit / et transmitti posteris suis in perpetuum iussit / quo praesente adhaerentur / iniurias terendas poenae non expernas / Prosper abnepos illustri loco p.c. An. MDCCC. VI. »*

Scritta che ricordava la difficoltà in cui era venuto a trovarsi il Bernini in conseguenza del passaggio del Pontificato dai Barberini ai Pamphili e per l'astio esistente tra le due famiglie e per l'invidia dei suoi rivali. Da scultore quale era, reagì facendo la statua della Verità.

Verità che il Tempo avrebbe dovuto scoprire ma che l'Artista

stesso rivelava « autenticando con i fatti il suo valore » come dice suo figlio Domenico « poiché come si vuole il falso prender vigore dalla prestezza così la verità della sua buona fede risorgerebbe più bella colla dimora e col tempo ». E così l'Artista avrebbe accettato gli inviti provenienti da vari Principi d'Europa rimase a Roma, dicendo — come riferisce ancora Domenico — « Roma qualche volta travede ma non giammai perde la vista ». E, con la statua, « volle il Cavaliere in morte lasciare questa memoria ai suoi Figliuoli come fidecommissio perpetuo, quasi più godesse trasmettere ad essi la sua Verità che le sue ricchezze ».

Ma venduto il palazzo di Via del Corso, la statua dopo varie proposte — tra le quali una del Sen. Cremonesi per il suo collocamento in Palazzo Chigi, allora Ministero degli Esteri — fu data in deposito « temporaneo » alla Galleria Borghese; e come curiosità cito la spesa di L. 3.000 per il trasporto approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione in data 28-8-1923. Infine dopo vari nostri tentativi di recuperarla o darle una diversa sistemazione fu venduta allo Stato nel 1957.

Ricordo che durante le mie visite al nonno a Via del Corso entravo spesso da solo nel grande salone, attirato da uno strano oggetto con figure umane, animali e rocce e anfratti con il quale mi piaceva « dialogare »: il Bozzetto per la Fontana dei quattro Fiumi di Piazza Navona.

L'opera magistrale in legno e terracotta, dorata e polverosa è tuttora in casa nostra ed è una gioia per gli occhi e per lo spirito nostro e degli amici che vengono a trovarci. Più la si guarda e più se ne ammirano i particolari precisi da miniatura che niente tolgono alla evidente monumentalità. Diversa in molte cose dall'opera realizzata, ha però nella forma una identità che sfugge all'occhio: la base « leggermente » ovale come la fontana. Logica trovata per assecondare la conformazione della piazza. Infatti, alto m. 1,95 fino alla sommità dell'obelisco, ha una base larga 0,85 per 0,78.

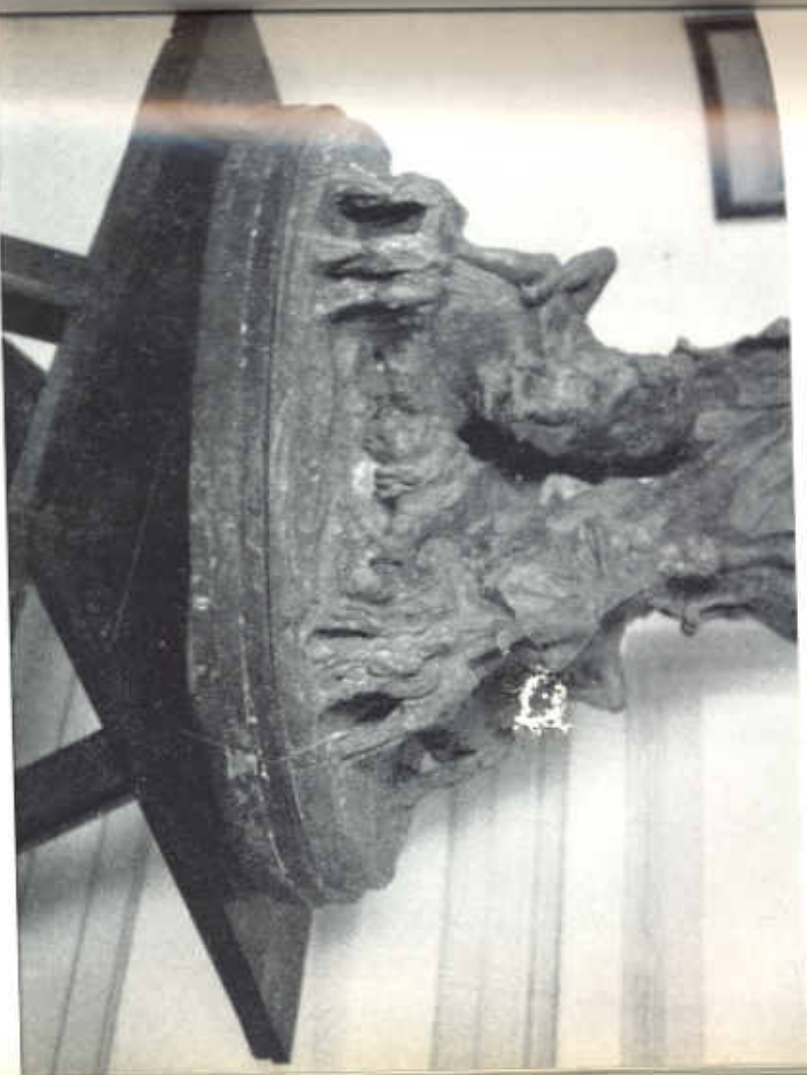
Nel bozzetto tutto è più semplice e schematico e direi più immediato mentre nella Fontana sono evidenti le elaborazioni

successive dovute alla ricchezza inventiva dell'Artista e alle esigenze tecniche e spaziali. Ad esempio nel bozzetto le figure vitili che rappresentano i quattro Fiumi delle quattro Parti del Mondo sono quasi aderenti alle rocce, nella Fontana invece se ne distaccano per allargarsi nello spazio; il cavallo e il leone della Fontana sembrano mansueti ma nel bozzetto è più evidente la loro natura focosa e selvaggia.

Sia nel progetto che nell'opera realizzata c'è tutta la presenza della vita: l'uomo, il mondo animale, vegetale, minerale, l'acqua, l'aria, la terra. Ma nel bozzetto tutto converge unitariamente verso l'alto, tensione verticale che esalta l'obelisco e, nello stesso tempo, l'acqua sembra fluire direttamente dai fiumi lungo le rupi ora smussate ora angolose, dando il vero senso della natura scovata dall'acqua. Dice una delle iscrizioni della fontana, leggibile anche nel bozzetto: « Innocenzo X la pietra ornata di enigmi all'occi sovrappose ai fiumi che qui sotto scorrono, allo scopo di offrire con magnificenza salutare, amentà a chi passeggia, bevanda per chi ha sete, occasione per chi vuole meditare ». Non solo nelle fontane ma anche nello scorrere del fiume vedeva Bernini un « godimento » tanto che, quando fu incaricato di adornare il Ponte S. Angelo, volle prima di tutto « forarne » i parapetti perché attraverso le aperture si potesse vedere il Tevere.

Mio nonno teneva accanto al bozzetto una stampa dell'Ottocento raffigurante Donna Olimpia Pamphili che lo guarda ammirata insieme a un personaggio che potrebbe essere Nicola Ludovisi. È noto infatti come questi d'accordo con Donna Olimpia si fosse adoperato per far rientrare il Bernini al servizio del Papa per la gloria stessa del suo Pontificato. E ben aveva ragione perché, messo il bozzetto nel Palazzo Pamphili in un luogo dove Innocenzo X doveva passare, ne attrasse l'attenzione tanto da fargli dire la famosa « sentenza »: « Questo è un tiro del Principe Ludovisi, bisognerà pur servirsi del Bernini a dispetto di chi non vuole, perché a chi non vuole porre in opera le cose sue, bisogna non vederle ».

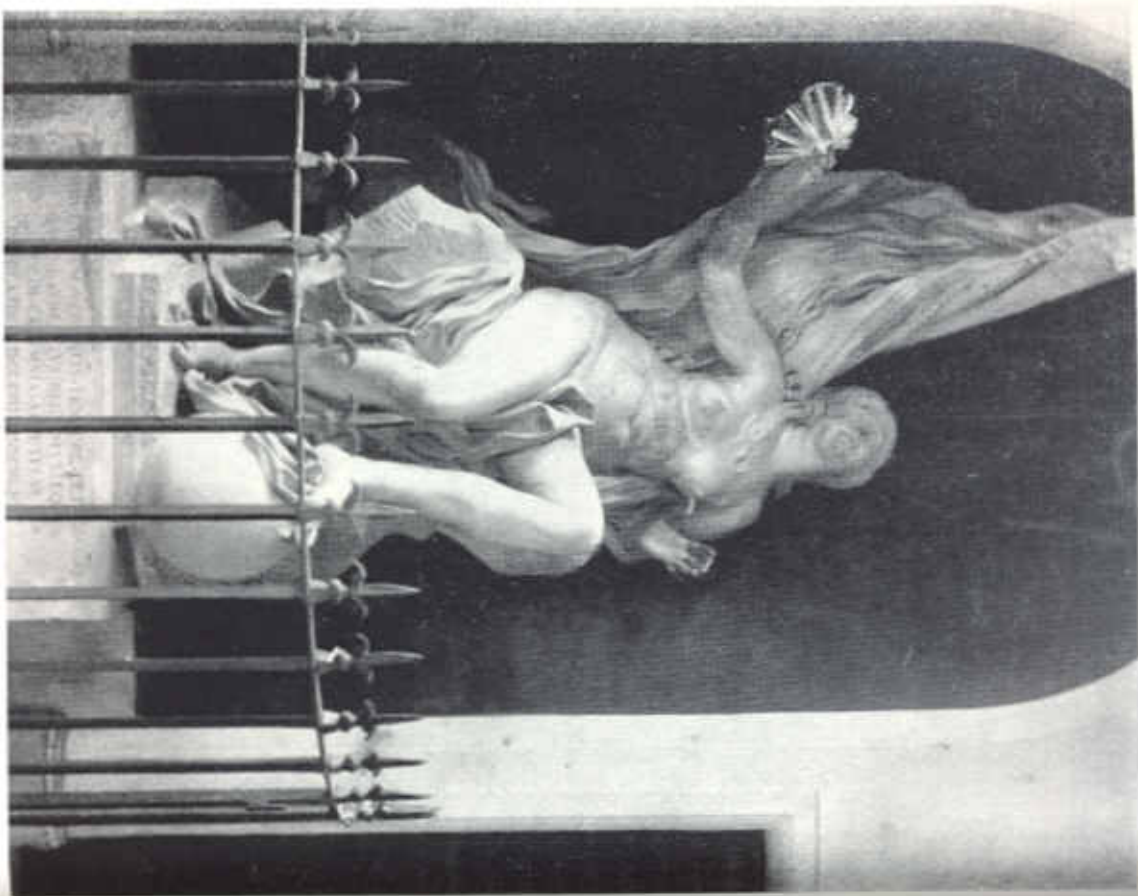
Ho trovato tra vecchie carte di famiglia una mia fotografia



Bozzetto della Fontana dei Fiumi.

(Collezione Fazio)

Foto di Franco Crivellini



La statua della Verità.



« Il sangue sparso ».



Uno dei quattro muscheroni.

di quando avevo sei anni che mi ritrse accanto al bozzetto nel salotto di mio nonno!

Ricordo come fantasticavo davanti al grande quadro che rappresenta l'inaugurazione della Fontana dei Fiumi: vedevo la berlina del Papa, la sua Corte, gli Svizzeri. Questo quadro, oggi nella degna sede del Museo di Roma a Palazzo Braschi, fu anche esposto a Castel Sant'Angelo nelle « Mostre Retrospective » per le « Feste Commemorative » del 1911. Della Commissione Esecutiva era Presidente il Col. Mariano Borgatti di cui conserviamo una lettera di ringraziamento.

Come una bella favola mi veniva raccontata la famosa inaugurazione: e come Bernini avesse fatto per quella circostanza i « Muscheroni » — quattro testine di bronzo, dalla bocca aperta in una smorfia grottesca, che allora vedevo da mio nonno e tuttora nella nostra famiglia — destinati agli angoli della carrozza del Papa per schernire i suoi detrattori. Mi si rivelava un altro aspetto del carattere del mio Avo che il figlio Domenico descrive « alquanto aspro di natura, ardente nell'ira la cui veemenza, che soleva più degli altri infuocarlo, l'haveva fatto ancor più degli altri operare ».

Un carattere che, d'altra parte, si rivela in tanti aneddoti e notazioni di cui è ricca la biografia di Bernini scritta dal figlio Domenico, stampata nel 1713 da Rocco Bernardo e dedicata al Card. Ludovico Pico della Mirandola e rimasa nella nostra famiglia.

Un Bernini intimo e familiare che « soleva più volte fra l'anno condurre la sua famiglia in qualche ospedale e voleva che i suoi piccoli figli potessero ristoro agli ammalati, col presentare loro diverse confezioni che a tale intento teneva preparate ». La sua fragilità nel vitto e la sua avidità di frutti il cui appetito egli diceva « essere proprietà di chi nasce in Napoli ».

Un Bernini consapevole del suo valore: quando Luigi XIII per mezzo del cardinale Richelieu gli aveva mandato a chiedere la scenografia di una sua commedia, gliela inviò e aggiunse: « riuscirà quando manderò costà le mie mani e la mia testa ». E quando per la visita della regina Cristina volevano fargli mettere

un abito più degno rispose che poiché ella veniva a vedere un « virtuoso » il vestito più appropriato era quello da lavoro. Sintonica del valore da tutti riconosciuto è la nota frase della stessa regina quando venne a sapere che il Cavaliere Bernini alla sua morte aveva lasciato quattrocentomila scudi: « Io mi vergognerai se egli avesse servito me e avesse lasciato così poco ».

Un Bernini spiritoso anche nella sua esclamazione davanti a Luigi XIV che posava per lui: « Miracolo, miracolo! Stare un'ora fermo un re di sì alto valore, giovane e francese è un gran miracolo ».

Spesso insoddisfatto delle sue opere, disse però un giorno al figlio che lo aveva trovato nella chiesa di S. Andrea al Quirinale: « Figlio, di questa sola opera di architettura io sento qualche compiacenza e per sollievo alle mie fatiche io qui mi porto a consolarmi ».

Quasi a conclusione della sua vita di uomo e di artista, Bernini aveva disegnato il « Sanguis Sparso » — « per salvare la propria e l'altra anima » — e lo aveva fatto tradurre in tela dal Gaulli per la sua camera da letto. Il figlio Domenico dice che durante la malattia « che lo tolse di vita aveva fatto porre su un altare ai piedi del suo letto il quadro del Sanguis di Cristo ». Fra le tante cose meravigliose della casa di mio nonno questa mi ha lasciato la più forte impressione. Una distesa di sangue sulla quale si erge alta e di scorcio la Croce con Gesù sanguinante; ai suoi piedi, genuflessa su una nuvola gonfia e densa, Maria; intorno gli Angeli adoranti e in uno squarcio di luce, accogliente, l'Eterno Padre.

Non stravaganza ma espressione naturale che afferra l'osservatore con la sorpresa di un imprevisto che pare impossibile. Anche qui Bernini usa la « meraviglia » come mezzo per persuadere e ammestrare; e la pompa festosa e l'intensità della vita si traducono in una sincera e profonda ansia religiosa, in piena concordanza con lo spirito del secolo nel quale l'inventiva e la realtà convergevano nella esaltazione della Fede.

AUGUSTO FORTI





## Le lumache e la festa di San Giovanni

Si vuole che questa festa che si celebra la notte precedente il giorno della natività di San Giovanni Battista, abbia avuto inizio nel 1782. Una grande folla di romani, la notte del 23 giugno di quell'anno, era convenuto sulla piazza dedicata al santo per assistere all'arrivo delle streghe provenienti da Benevento, a cavallo di gigantesche scope; avrebbero scrozzato sul cielo di Roma per ripartirsene poi all'alba alla volta del grande albero di noce e sede delle loro malefiche riunioni, da dove erano partite.

Il Chiappini nel suo vocabolario romanesco, alla parola *lumaca* da questa annotazione: « il giorno della festa di San Giovanni di giugno si fa il banchetto conciliatorio delle lumache. È la vivanda di grammatica su cui non è concesso transigere; avvenchè pare, che su di essa basi la futura amisti comparsa, sotto le lumache.<sup>1</sup> Inoltre i popolani romani dicono: che le corna di queste bestiole sono simboliche di quelle della discoria; quindi essi le seppelliscono profondamente nello stornico come simbolo della sepoltra ruggine che rendeva l'uno avverso all'altro ».

Anche il Belli con il sonetto *San Giustini de giugno*, ci riporta alla festa del santo:

<sup>1</sup> Fino al secolo scorso, la scelta del compare di nozze, avveniva durante la cena della notte di San Giovanni, quando il pinto d'obbligo erano le lumache.

*Domani è san Giovanni? Ebbi, fu min,  
Caga sanotte che eretta se merita  
De stregh, de stregh e fattucchie,  
P'è la quade se demona e er loro Dio,*

*Se streghoness in berie.*

*Ma o mè, 60' 'no scoglio se gustasse  
È un capod'aglio o dua sotto a li panni,  
Alzano da riporta come un zingore.*

Note: Che « er demonio » fosse « er loro Dio », come i due versi antecedenti sono tratti, è noto, quasi letteralmente dalla dottrina del Cardinal Bellarmino. Alla scopa e all'aglio, poi è attribuito l'onore di predominare le stregh e renderne innocue le male.

Le lumache a mio avviso, occupano un posto preminente tra le manifestazioni della festa di San Giovanni. Le osterie e le trattorie si affollano di golosi mangiatori di lumache e molta gente sosta in piedi vicino ai tavoli occupati, in attesa che si liberino per provarne il piacere poi succhiando dai gusci gli appetitosi molluschi annegati nel sugo saporoso di peperoncino e trionfoli fuori con la spilla, magari, fornita dalle donne di famiglia che, per l'occasione, ne sono abbondantemente provviste.

Le lumache di San Giovanni, che debbono dirsi più propriamente chiocciolo (*velix pomatia*), dotata del nicchio (*caraculum domus una cochlearum*), mollusco gasteropode terrestre, già conosciuto nell'antichità e usato dall'uomo come cibo, vive generalmente nei luoghi ombrosi e umidi, boschi, giardini, vigneti; da qui le *lumacare* venditrici di lumache gridano per invogliare i passanti agli acquisti: « *So' de vigna le lumache!* ». La sera, ma anche durante il giorno, dopo la pioggia, le lumache depongono le uova, per la riproduzione, in buche che esse stesse scavano e che poi ricoprono. All'avvicinarsi dell'inverno entrano in letargo interrandosi, e ritirandosi nel nicchio che chiudono con un doppio strato di una sostanza calcarea, detta *epiframma*, sostanza che scernano dal piede.

I romani apprezzavano moltissimo le lumache o chiocciolo e le allevavano in appositi recinti. Per ottenerne un sapore più gustoso, le nutrivano di carne e vino bollito, e i buongustai le consideravano una vera ghiottoneria. Il fassoso Trimalcione se le faceva servire sopra garbocole d'argento. I recinti adibiti all'allevamento delle lumache erano circondati di cenere o di segatura di legno, per impedir loro di evadere, giacché assorbendo la loro viscida secrezione, esse rendevano loro difficile il camminare.

Le chiocciolo inoltre erano anche apprezzate nel medio evo, perché si credeva costituissero un efficacissimo rimedio medicamentoso; si consigliava di bere l'acqua nella quale avevano bollito ai malati di « legato » o di « magrezza » o di « esaurimento ». Poi per la calvizie o per i dolori reumatici era prescritto il cosiddetto « oglio » (lo spurgo che emettevano). Questa cura empirica ci tramanda una ricetta per la preparazione del famoso « oglio »: « Prendi cento lumache e si pestino nel mortaio aggiungendovi un pugno di sale, si mettono poi in luogo caldo e l'umidità che distilla si raccoglie per l'uso indicato ».

Lo Zacchia medico romano, archiatra di Innocenzo X, consigliava le lumache per cure ricostituenti: « che assai nutriscono e il loro nutrimento ha del tenace, onde più facilmente si attacca alle membra, le quali per questo, vengono a restaurarse più prontamente. Sono, nondimeno, le lumache ben purgate con farina, e così purgate, si concedono a' convalescenti; che hanno bisogno di riacquisiar l'appetito perduto e rinfreancar il vigor delle membra ».

Le lumache più pregiate, richieste dalla cucina romanesca sono quelle di vigina, le cosiddette rigatelle di media grandezza, col guscio liscio a fasce di color marrone scuro tendente al nero. Si mangiano anche volentieri, e sono gustosissime, le lumache più piccole dette menichelle, che hanno il guscio bianco. Prima di cuocerle è prudente tenerle per qualche tempo a digiuno o alimentarle con sostanze depurative, per far sì che venga eliminato ogni e qualsiasi succo di piante che schiene innocuo per loro

potrebbe essere nocivo all'uomo, perciò, come generalmente si dice, bisogna « spurgarle ».

Ma veniamo al sodo. Ecco come si mangiano a casa mia le lumache che mia moglie prepara in modo veramente eccellente. Occorrono due chili di lumache medio-piccole (le cosiddette rigatelle); un decilito di aceto di vino; un pugno di sale grosso da cucina per spurgarle; altro sale, circa mezzetto per lessarle; ancora sale per la salsa (condimento) quanto basta per il proprio gusto; una decina di grosse foglie di lattuga tagliata a pezzi; quattro spicchi interi di aglio; due decilitri di olio d'oliva; un chilo di polpa di pomodoro senza semi; un'acciuga spinata e spezzettata; due belle foglie grandi di basilico; un pezzetto di peperoncino senza semi; appena un odore di mentuccia romana; poche foglioline di prezzemolo. Mettere le lumache e una parte della lattuga in un recipiente abbastanza capace, che dia modo alle lumache di potersi muovere e mangiare a loro agio. Coprire il recipiente con il colapasta o altro copereccio bucherellato, affinché possa passarvi l'aria necessaria per farle vivere, e assicurarlo mettendovi sopra un peso per non farlo sollevare da quelle lumache che volessero tentar di evadere. Trattenerle, così, per un paio di giorni scoprendo di tanto in tanto il recipiente, almeno quattro o cinque volte al giorno, rimestando con una paletta di legno particolarmente nel fondo per far muovere quelle lumache che vi soggiacciono e per aggiungere, se necessario, dell'altra lattuga. Dopo due giorni di sosta in questo recipiente accertarsi che le lumache siano tutte vive, punzecchiandole leggermente in testa, tutte, con la punta di uno spillo; quelle vive si muoveranno subito. Buttar via, se ve ne sono, le lumache morte, e sciacquare molto bene quelle rimaste vive. Poi, per farle spurgare meglio trattenerle per una mezz'ora circa nello stesso recipiente, ben pulito, in cui vi sia acqua mescolata all'aceto e sale grosso, coprire e poi rimestare di tanto in tanto. Sciacquare ancora più volte fino a quando l'acqua resti limpida e sia completamente scomparso il loro rigurgito e poi sgocciolarle. Indi metterle in un recipiente capace di contenerle comodamente insieme a cinque

liri di acqua fredda e a cinquanta grammi di sale. Accendere il fornello su cui è stato disposto il recipiente, regolando una fiamma leggera affinché l'acqua riscaldandosi piano piano produca un tepore piacevole e faccia uscire, quanto più possibile, le lumache dal guscio. Quando il corpo delle lumache è venuto fuori per una buona parte, alzare fortemente la fiamma per non dar loro il tempo di ritirarsi all'interno del guscio anzidetto. Dopo circa venti minuti potranno essere cotte. Sgocciolarle e lavarle in acqua fredda e farle insaporire in un tegame possibilmente di « ecccio » o quanto meno smaltato, su fuoco tenue per una buona ora circa, insieme alla salsa preparata a parte con spicchi sani di aglio che debbono soffriggere nell'olio e poi essere tolti. Aggiungere i pezzetti di acciuga e stemperarli con una paletta di legno. Mettere poi la polpa di pomodoro e quando il tutto ha preso corpo aggiungere il basilico spezzettato con le mani, il peperoncino senza semi, la mentuccia (pochissima), il prezzemolo e un po' di sale. Rimestare piano piano di tanto in tanto, con la paletta di legno, facendo attenzione a non rompere il guscio delle lumache. Quando si sono insaporite bene, spegnere il fuoco, e farle riposare almeno un paio d'ore e poi servirle tiepide.

#### SECONDO FREDDA



## La Mole Vallicelliana e la collaborazione fra Borromini e Spada

Il noto resoconto dell'opera borrominiana nella costruzione della fabbrica della mole vallicelliana apparve pubblicamente, la prima volta, nel 1725, per i tipi di Sebastiano Gianni, in Roma, col titolo: «*Opus architectonicum equitis Francisci Borromini*». Il testo era di 61 pagine in formato gigante, con 66 tav. numerate, più una.

Su questo archetipo si sono susseguite ulteriori edizioni. E doveroso però osservare che il testo originale manoscritto — conservato nell'Archivio oratoriano della Vallicella — costituito da un grosso fascicolo con copertina in cartapeccora, scritto a mano (come è detto nel testo) dal p. Virgilio Spada, oratoriano della Congregazione residente alla Chiesa Nuova, non corrisponde del tutto a quanto è stato stampato e soprattutto ne differisce per quanto si attiene alle piante e ai disegni.

A parte quanto sopra, ciò che più interessa è la documentata collaborazione dello Spada all'opera borrominiana, di cui fu appunto il narratore non essendo l'architetto uomo di lettere, e perché come vedremo, lo Spada fu sempre assai vicino, con l'amicizia e la collaborazione, all'artista essendo egli pure intenditore di architettura.

Due anni fa la dott. Maria Teresa Russo nelle sue «*Origini e vicende della Biblioteca Vallicelliana*» (in *Studi Romani*, n. 1, 1978) ha avuto occasione di accennare all'opera costruttiva del Borromini. Precedentemente qualche altra notizia apparve, ad opera del march. Giovanni Incisa della Rocchetta sulla rivista «*L'Oratorio di s. Filippo Neri*», nel periodo 1959-69. Vi si cita fra l'altro anche un manoscritto del medesimo archivio orato-

riano, opera dello Spada, in cui il predetto suggerisce al Borromini una serie di modifiche e di osservazioni riguardo al lavoro, che questi stava compiendo. E tali suggerimenti vennero accolti. Ciò dimostra la stima e la serietà tecnica dell'oratoriano, come altrettanto l'amicizia del Borromini, il cui carattere non era tanto mitico.

Ciò che più interessa però è il seguire i due personaggi nella loro opera — durata fra il 1636 e il 1652 — come risulta dalle carte oratoriane e specialmente dalla collezione dei Decreti della Congregazione committente.

\* \* \*

I Padri dell'Oratorio avevano affidato i lavori di costruzione dell'Oratorio — loro preoccupazione primaria, in quanto era lo scopo principale della loro attività religioso-sociale — nel 1636 concludendo il rapporto di lavoro con precedenti artisti: Mario Arconio e Paolo Maruscelli.

Anzitutto i Padri chiesero un progetto per la sistemazione della cappella di s. Filippo Neri, loro fondatore, da erigersi nella nuova sacrestia, nella parete di fronte all'ingresso.

Il Maruscelli trattando veniva liquidato il 6 giugno '37 con l'ultima quota di scudi 12,10, mentre già l'11 maggio il Borromini aveva dato mano ai lavori dell'Oratorio, con l'aiuto che fu temporaneo, di Gaspare de Vecchi.

Il 16 luglio il Borromini si dedicava a tirar su i muri e procedendo spedatamente i lavori la Congregazione oratoriana costituiva una commissione apposita per seguire l'architetto, il 15 aprile del '38, incaricando i padri Marsilio Honorati e Fausto

<sup>1</sup> Il p. Marsilio Honorati è degno di ricordo per aver fatto costruire la piccola graziosa scabina, che tuttora esiste sul fianco nord del Gianicolo. Tale scabina fu costruita per le riunioni all'aperto dei fratelli dell'Oratorio, nei mesi estivi. Vi si eseguivano sermoni, canti e musiche. (Su questo particolare cfr. C. GASSARRE, *L'Oratorio romano dal '900 al '900*, Roma, 1963, p. 323 segt.).

Latini. Questa consulenza portava a un allargamento della sfera di attività dell'architetto, in quanto venivano decisi anche i lavori della costruenda casa dei Padri, che si erano provvisoriamente sistemati in alcuni locali oggi corrispondenti a case che sorgono sull'attuale lato destro di via della Chiesa Nuova. Si pensò così intanto a un primo piano e alle logge. Il Borromini per parte sua pensava già a come sistemare i locali superiori al futuro oratorio e già dedicati come sede della biblioteca.

Una testimonianza dell'apprezzamento per lo zelo dell'architetto ci viene documentata dalla deliberazione della Congregazione, del 6 agosto 1638, di dare al costruttore una gratifica di 10 scudi.

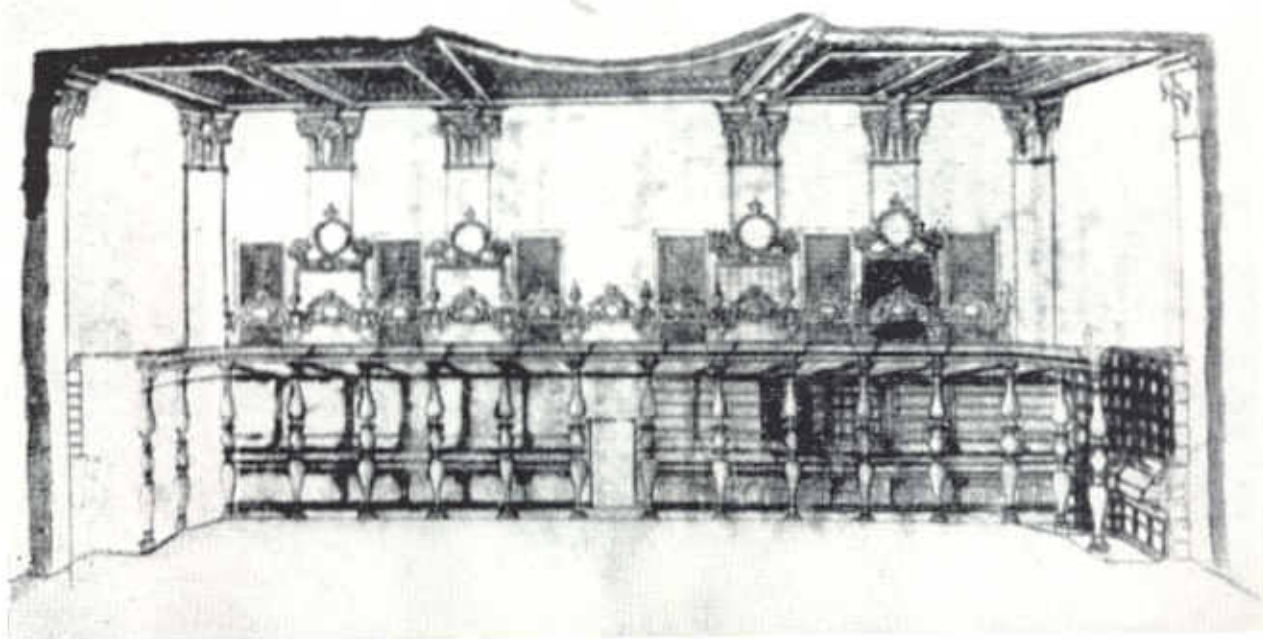
Il 17 agosto il p. Spada dava dei consigli all'amico Borromini circa la sede e la sistemazione della biblioteca. Eran tanto il disegno generale della completa mole vallecchiana aveva preso corpo, sicché era accolta una decisione circa le scale dell'accesso dalla parte di Parione, oggi via del Governo Vecchio; e nell'ottobre il progetto era accettato dalla Congregazione.

Queste scale, come il testo dell'« Opus » apertamente narra, furono una delle maggiori preoccupazioni del Borromini, dovendo conciliare esigenze tecniche ed estetiche, nella pendenza delle scale e nell'allineamento delle finestre esterne.

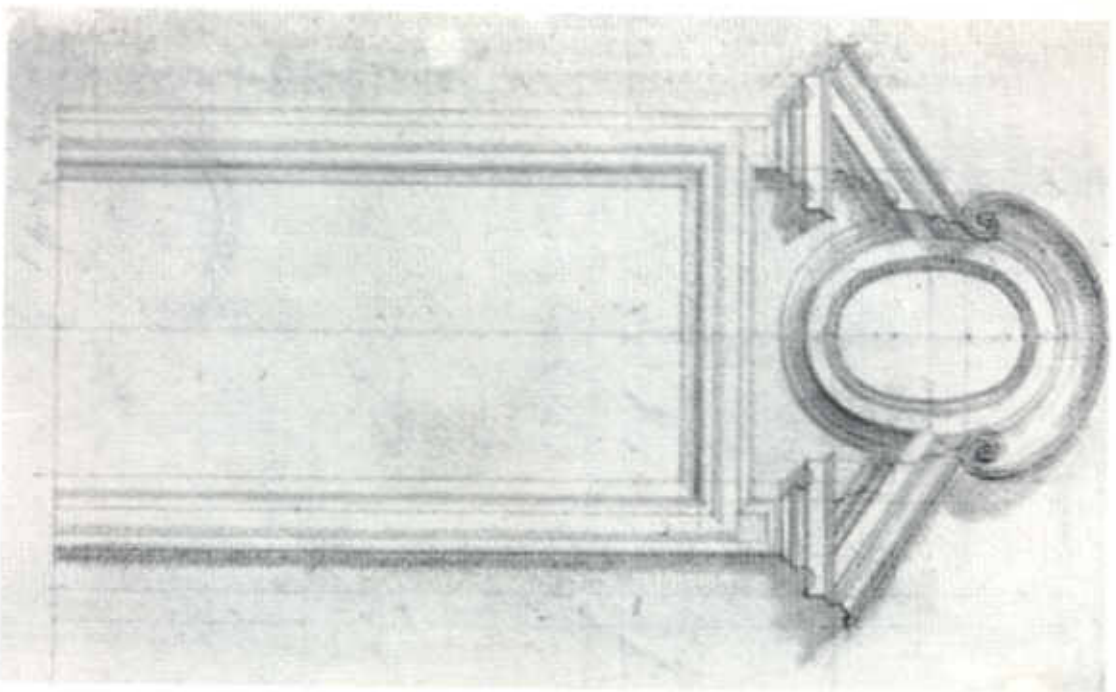
Queste preoccupazioni ed altre dettero modo al sorgere di dissensi e conseguenti incidenti nei rapporti fra il Borromini e i padri della commissione di sorveglianza, ed ecco intervenire lo amico Spada a far calmare le acque.

Intanto il 12 gennaio 1639 la Congregazione decideva a riguardo della sistemazione del refettorio, al piano terreno, adiacente al cortile minore, detto del triangolo, e di conseguenza agli aggiustamenti da fare dietro l'abside della chiesa, che sporge su questo cortile, in modo da sistemare agevolmente i servizi.

Nonostante alcune « scaramucce » verbali i lavori procedevano speditamente, specie per il continuo intervento e consigli dello Spada — che nel frattempo essendo divenuto Preposito,



Disegno del Borromini di uno spaccato dell'aula della biblioteca. Nell'esecuzione vi furono poi dei cambiamenti, come si può vedere attualmente.



Disegno a lapis del Borromini della porta di casa dei Padri dal lato della piazza.

ciò il superiore della Congregazione, aveva migliore possibilità di indurre sui rapporti fra l'architetto e la Congregazione.

\* \* \*

Completamente all'opera muraria doveva procedere anche quella decorativa, sia dell'esterno sia dell'interno.

Per l'interno dell'Oratorio fu incaricato di dipingere il soffitto dell'aula dell'Oratorio il pittore Francesco Romanelli per la retribuzione di 250 scudi.

La questione dell'esterno riguardava l'architetto e qui sorsero le difficoltà. Il Borromini desiderava mostrare il suo genio, ma i Padri furono irremovibili e decisero, come materiali, i mattoni alla rustica, peperino e poco travertino; e questo sia per la facciata come per il lato su via di Pizzomello, oggi dei Filippini.

Dinanzi alla fermezza dei Padri, che avevano sintetizzato il loro pensiero con una frase ben chiara: ricchezza in chiesa ma povertà in casa, Borromini dovette capitolare.

Fra un criterio ben lontano da quello adottato da altri costruttori ed enti anche religiosi del tempo:

\* \* \*

Nella primavera del '39, il 19 maggio, per incoraggiare il costruttore e dimostrargli la stima che godeva, gli si consegnava un donativo straordinario di 10 scudi giustificandolo amministrativamente: « per le straordinarie fatiche ».

Così per l'Assunta del 1640 l'aula dell'oratorio poté esser inaugurata, senza clamori e senza solennità, « more philippiano ».

Vent'anni intanto deliberati i lavori attorno al secondo corteo, il più grande, detto degli aranci. Nel '42 vi è un momento di esitazione necessitando dei ricocchi alla parte superiore della fabbrica, e il 17 giugno si chiede all'architetto che proponga il disegno per la porta dell'oratorio e il 30 luglio si decide per il

soffitto della biblioteca, e l'anno dopo segue la deliberazione per il disegno e l'esecuzione delle scalse della medesima.<sup>3</sup>

Nel '43 si svolgeva il lento trasloco della comunità oratoriana dalla vecchia sede, a ridosso della chiesa dal lato del Corallo, portandosi nelle stanze approntate a seguito dell'oratorio e biblioteca e verso il cortile degli aranci. L'aspetto esterno di questa parte del fabbricato, e così per tutta la sua estensione nelle vie del Governo Vecchio e della Chiesa Nuova, non potrebbe essere più semplice, addirittura disadorno. Era l'applicazione del concetto già esposto. Questo avveniva nella Roma cinquecentesca che abbandonava in ornamenti anche nel settore ecclesiastico.

Via della Chiesa Nuova fu appunto aperta in quel tempo per dare aria al lato destro della chiesa, mediante l'arricchimento della vecchia casa e altri edifici annessi.

Fra il '45 e il '46 si provvedeva alla collocazione dell'organo all'oratorio, alla copertura in piombo delle cupole delle cappelle e ad altre rifiniture, che continuavano a tener impegnato il Borromini e i suoi uomini. Così dovette pensare ad assicurare, nel '47, il cornicione della chiesa e si pensava alla Torre dell'orologio, della quale venivano adottati, con l'ormai concordato criterio, i caratteri degli ornamenti. Il progetto era approvato dai Padri il 4 agosto 1648. A novembre, questa nuova gemma della mole oratoriana era fatta e concludeva la fabbrica dal lato di Monte Giordano.

Col 1650, nei documenti, comincia a prevalere il nome di Pietro Berruttini, mentre col 23 agosto del '52 Borromini cessa la sua collaborazione.

\* \* \*

Quattro anni dopo l'amico del Borromini stendeva la relazione che ha assunto il nome di «*Opus architectonicum*» e sigillava così, per i secoli, il ricordo di una feconda amicizia.

<sup>3</sup> Per ulteriori particolari sulla Biblioteca cfr. M. T. Russo, *Origini e nascita della Biblioteca Vaticana*, in «*Studi Romani*», n. 1, 1978.

Bene aveva notato la penna dello scrittore oratoriano, quando scriveva: «*Il Sovrano Fondatore... in tutte le cose, mi parve che mi animasse, in detta fabbrica, [facendo] nascere il bene dal male*». Il pensiero era quindi attribuito allo stesso Borromini, che appare scrivente in persona propria.

Quanto sopra potrebbe meravigliare quando non si pensasse che quel meraviglioso lavoro, durato tredici anni, non era stato severo di contrarietà, di angosce, dispiaceri, incomprensioni e contrasti. Ma alla fine il grande monumento vaticelliano attestava la vittoria del genio e del concorde pensiero di due amici.

Sarà quindi opportuno dire qualche parola a riguardo dello Spada.

Virgilio Spada, nato nel 1595 a Brisighella, dimostratosi fin la giovane particolarmente portato per le scienze esatte, non disdegnò d'altro lato di applicarsi anche alla musica e... alle armi. Come uomo d'arme fu coinvolto nelle lotte tra Spagna e Savoia, siando a servizio degli Orsini. Finiva l'impresa e rientrato in Roma, si dette agli affari e allo studio dell'architettura, mentre frequentava l'oratorio dei Padri, fondati da san Filippo Neri. In modo particolare fu attratto all'oratorio, dall'arte musicale del p. Rosini, che era ben noto anche al di fuori d'Italia. Così la frequenza alle riunioni spirituali e artistiche dell'oratorio lo fecero inclinare verso una via di devozione e di carità. Studiò filosofia e teologia alla Gregoriana, nel '62 diveniva oratoriano alla Vallicella, mentre Innocenzo X, apprezzandone le doti, lo nominava Elemosiniere pontificio. In tal modo lo Spada poteva indirizzare le elargizioni papali anche per l'opera che i Padri della Vallicella avevano in animo di fare.

Il Papa ben volentieri erogò 14.000 scudi per le spese della

<sup>1</sup> Per maggiori notizie riguardo allo Spada, cfr. citata opera del p. Gaspari, *L'Oratorio romano dal '500 al '900*, pp. 169-71.

Sull'opera del Berruttini alla Vallicella appaiono numerosi articoli sulla rivista «*L'Oratorio di s. Filippo Neri*», diretti al dotto e competente storico march. G. Incaisa della Rocchetta, anni 1959-69.

fabbrica e in particolare per l'erezione dell'orologio. Altri sussidi pervennero poi da Alessandro VII e fu appunto lui, che conoscendo e stimando il Borromini, lo propose come architetto per la nuova costruzione.

Finalmente lo Spada si doveva dedicare anche a incarichi artistici per conto del Papa, come i restauri a S. Giovanni in Laterano, alla chiesa di S. Martino e all'edificio dell'annesso castello in Vieterbo. Fu anche incaricato di occuparsi della fabbrica di S. Pietro e questo lo portò a tracciare il primo progetto per il taglio della « spina di Borgo » e, sembra pure, a suggerire al Bernini l'idea del colonnato periano. Si occupò pure della fabbrica delle Carceri nuove in via Giulia offrendo un nuovo tipo di carcere e postillo l'edizione dell'opera artistico-biografica del Baglioni.

Tutto questo non lo distolse dall'occuparsi della sua comunità, di cui fu superiore due volte. Dopo una vita laboriosissima morì alla Vallicella nel 1662 dopo 40 anni di attività oratoriana.

CARLO GASPARRI



## « Peppè er tosto » e il Professore

Il prof. Freud aveva preso alloggio in un albergo in piazza Montecitorio e di lì saliva a San Pietro in Vincoli per ammirare il « suo » Mosè. Perché quel Mosè più che a Michelangelo ormai apparteneva a lui, tanto che se avesse osato colpire nuovamente il ginocchio della statua con una martellata per indurlo a parlare, come a suo tempo aveva fatto lo scortinico scultore, il condottiero barbuco avrebbe potuto rispondere: « E, del tutto inutile. Ormai ci sei tu ».

Il padre della psicanalisi si sentiva Mosè, il condottiero di un nuovo popolo eletto, di una *élite* di iniziati che decifrandolo i meccanismi della nevrosi si era impadronita di una nuova chiave per leggere i fatti del mondo. E, fra questi naturalmente l'arte. Peccato che per banali ragioni di tempo, il Belli era morto nel 1865 e Freud fu a Roma nei primi decenni del '900. L'incontro fra Peppè er tosto e il Professore non sia stato possibile in quella città che ancora manteneva i suoi umori campesari e papalini. Perché di cose da dirsi ne avevano. A vederlo così presso dal Mosè fino all'identificazione, forse Giuseppe Gioacchino gli avrebbe ripetuto l'ormai perduta sterleto dei ragazzini di Trastevere: « C'era un frate della Scala / che diceva cala cala » e magari glielo avrebbe tradotto anche con un « Professo, nun esageramo »: ma non si può escludere che Freud distendendolo sulla dormente dello psicanalista avrebbe rivelato al poeta le ragioni di quel suo « *taedium vitae* », della sua ipocondria.

L'incontro fra i due però fu soltanto rimandato. Nel « Belli » di Massimo Grillandi (Rizzoli Editore), « Peppè er tosto » cerca invano di sfuggire allo sguardo indagatore del severo medico dell'anima. Sebbene con molto garbo il Grillandi faccia del tutto



per rendere meno traumatico l'incontro, certe illuminazioni sul carattere di Giuseppe Gioacchino non sarebbero possibili senza l'aiuto di Freud.

A cominciare da quello pseudonimo « Peppe er tosto » con il quale firmò alcuni sonetti: un personaggio che difficilmente avrebbe potuto varcare la soglia dell'Accademia Tiberina o accedere all'ufficio di Bollo e Registro del quale il Belli fu « circolante » impiegato. Senza essere iscritto a nessun sindacato, ma aiutandosi con qualche sonetto di circostanza dedicato a questo o a quel cardinale o a uno zelante cupo ufficio, cavaliere di cappia e spada di Sua Santità, fece più assenze dall'ufficio il Belli che un dipendente dell'Alfa Sud. E con questo non vorremmo rivivere la reputazione dei dipendenti dell'Alfa Sud: si sa che sono sempre le pecore nere a far notizia. Quella pecora nera di Gioacchino si assennava e scriveva sonetti. O meglio chi era a marcarvisia: Gioacchino o « Peppe er tosto »? Nel nostro uomo come nel dottor Jekyll convivevano due esseri del tutto diversi: uno perfettamente intonato alla chiusa atmosfera della Roma Papale, l'altro assatanato di libertà, ribollente di desideri carnali, preda del suo inconscio che si liberava glorioso al riparo della maschera plebea. Ma era proprio una maschera? Un far commedia, anzi « commedione » assumendo a protagonista la plebe romana per elevarle un monumento che il tempo non avrebbe scalfito, come in buona fede scriveva il poeta, o non piuttosto un andarsi a riprendere ciò che di sé aveva lasciato morire durante gli anni difficili della sua fanciullezza e della sua giovinezza?

E qui viene in aiuto il prof. Freud. C'è un bambino, innamorato della sua bella mamma, Luigia Mazio. Una donna allegra, giovane, molto ammirata dagli uomini, maritata ad un grigio signor Gaudentio Belli che al momento del suo massimo splendore è una sorta di capo delle dogane pontificie a Civitavecchia.

E c'è da augurarsi che Gaudentio fosse più oculato alla dogana di quanto non lo fosse in casa, altrimenti per i contrabbandieri sai che festa. Se quei mosconi che romavano intorno alla brillante Luigia erano sopportati dal buon Gaudentio, costi-

tivano però una autentica pena per il piccolo Gioacchino. Forse fu da allora, suggerisce Freud all'ultimo biografo del poeta, Massimo Grillandi, che nella palka del fanciullo avvenne la rimozione, ossia il rifiuto della sessualità materna. Un passaggio che avviene sempre nella psicologia infantile, più accentuato nei soggetti posti a confronto con un temperamento materno esuberante. Per il figlio la madre è totalmente madre e soltanto lo sviluppo armonico della personalità lo porterà ad accettare nella madre la donna che non gli appartiene. Un episodio molto eloquente pone in evidenza quale sia l'atteggiamento del Belli nei confronti di questo problema. Rimasta vedova, la madre che ha ormai passato la trentina, si sposa nuovamente con il figlio di un pasticcere, Michele Mitterpoch che ha all'incirca vent'anni e dovrebbe prender posto di padre di un ragazzo, il Belli, che di anni ne ha quattordici. Di questo matrimonio il poeta non parlerà mai, non ne farà cenno nemmeno nella sua minuziosa autobiografia giovanile.

Non sarebbe difficile ricercare nei complessi rapporti con la madre le radici dei successivi atteggiamenti dell'uomo Belli. Atteggiamenti che la poesia esaspera. Santaccia, la meretrice di Piazza Mentanara, fa del suo corpo un colossale grottesco monumento al sesso. Non lasciamoci ingannare dalla blasonata chiusa del secondo sonetto, l'invito al povero allieco che non ha un « bajocco » per « piantare maglio ». È un sesso senza gioia. La meretrice è una sorta di orca vorace. Non è un caso che il Belli si cercò in Marinella Conti una moglie quasi madre. Se resistette a legarsi alla ricca vedova più anziana di lui, non fu, come cercò poi di spiegarsi razionalmente, per impedire alle male lingue di dire che aveva « attaccato il cappello al chiodo »; ma perché intrinsecamente sposando Marinella assecondava la sua nevrosi lasciando irrisolti tutti i problemi che avrebbero segnato la sua esistenza. Soltanto Vincenza Roberti, la vivacissima marchesa di Morrovalle, esigendo da lui un rapporto adulto lo strapperà alla sua maligerità adolescenziale. E sarà l'epoca dell'impegno liberale, della grande fioritura dei sonetti. Ci fu una sorta di guizzo della fiamma prossima a spegnersi nell'incontro con l'attrice Amalia Bettini,

ma la perdita della moglie-madre, di Mariuccia più che le difficoltà economiche, creano in lui le premesse di un regresso che lo indurrà ad assumere un ruolo materno nei confronti del figlio. Ciro che mal sopporta la prigionia di quel sentimento che rende quanto mai soffocante il rapporto padre-figlio.

C'è un tratto di Roma che non è gran che mutato, malgrado gli sventramenti di Corso Vittorio e Largo Argentina. Sono le vie: intorno al Pantheon: via Pie' di Marmo, piazza della Pigna, Santo Stefano del Cacco, Sant'Enastasio, Via Monte della Farina. Uno sconosciuto gestore ha distrutto qualche anno fa gli stupendi stigli intarsiati dell'antica fornacia, dove il fegatoso Giuseppe Gioacchino entrava a comprare il suo tabarbaro, per sostituirli con orribili e forse funzionali banconi moderni, tutti vetro e acciaio inossidabile.

Ci si potrebbe anche illudere, quando nelle ore della notte, face l'inferno delle macchine, di ridare il passo stanco e il picchettare del bastone sui sampietrini. Non c'è bisogno della mediazione del prof. Freud per capire che ormai il vecchio orlano va a rifugiarsi fra le braccia dell'unica madre che gli resta: la Chiesa. Adesso traduce salmi e messali, censura i libretti delle opere di Verdi e di Donizetti, Garibaldi e Mazzini sono diventati per lui poco meno che il diavolo. Non lo raggiunge più nemmeno l'amica voce di Genia che vorrebbe strapparlo da quell'inedia, da quei sonetti e sonettesse d'Arcadia.

E anche la sua opera, quel monumento elevato alla plebe romana, gli appare peccaminosa. Il dialetto è carne. Ma qui Peppe ce Tosto gioca un ultimo tiro all'ipocondriaco Giuseppe Gioacchino. Lo induce a consegnare i suoi sonetti, perché siano bruciati dopo la sua morte, a monsignor Tizzani. Ossia all'unico prete che non gli avrebbe mai obbedito perché apprezzava, come già tanti anni prima Gogol, il dono di straordinaria poesia che c'era in quelle carte.

O fu un trabocchetto dell'inconscio, professor Freud?

GIOVANNI GIACIOZZI

## Boemia e Roma agli albori dell'Ottocento

Karel Hynek Mácha (1810-36) fu senza dubbio il massimo poeta della Boemia nel primo Ottocento. Su questo poeta, quasi contemporaneo di Alfred de Musset, è stato spesso ripetuto che egli lasciò la vita troppo presto per esser capito nel suo Paese. Morto tragicamente, appena ventiseienne, di polmonite, conseguenza della sua coraggiosa partecipazione allo spegnimento d'un incendio. Era venuto a contatto con alcuni giovani esuli polacchi rifugiatisi in Austria, dopo l'insurrezione antirussa in Polonia del 1830-31. Attraverso la conoscenza del grande romanticismo polacco, Máchá giunse anche a Byron, che lesse in versione polacca. Aveva pure piena dimestichezza di Goethe, Schiller, Tasso e Walter Scott. Il suo capo pessimismo recava un accento del tutto personale, del tutto indipendente dal generico clima romantico: non per niente, in epoca moderna, la sua poesia è stata frequentemente e seriamente comparata a quella del Leopardi ed a quella di Alfred de Vigny. Il suo poema *Maggio* non fu affatto apprezzato né capito dai contemporanei. Letterati e opinione pubblica chiedevano una poesia patriottica, magari a sfondo folcloristico, accessibile a tutti gli strati di popolazione. Nel suo pessimismo, negli angosciosi interrogativi che il giovane Máchá si poneva sulla vita e sulla morte, si ravvisava una « indifferenza pericolosa per la causa nazionale boema ». Un'aspirazione storicamente comprensibile impediva insomma l'intendimento di una poesia dall'accento universale. Si sviluppavano appunto allora i primi segni di quella « fratellanza slava » che, più tardi, condussero al panslavismo, all'illusione che, sulle rovine dell'Austria, potesse sorgere e vivere indipendentemente (in un territorio concepito da Tedeschi e Rus-

si) uno Stato ancora più plurinazionale dell'Austria stessa. Solo molti anni dopo la morte del giovane poeta, egli divenne modello di imitazioni e l'idolo delle nuove generazioni studentesche: in tal senso, il vertice fu raggiunto nelle brevi giornate della « primavera di Praga ». Era, a prescindere dalla tragica situazione contingente, la rinascita sui contemporanei di Mácha, che non capivano come il giovane poeta fosse stato davvero il primo genio poetico del popolo ceco. (Ricordiamo che sul Mácha ha scritto nel 1925 un importante saggio Giovanni Maver, creatore della slavistica scientifica italiana e che, tra altri scritti, la sua figura è stata finalmente delimitata da H. Jelinek, nella sua *Histoire de la littérature tchèque*).

\* \* \*

Rientrava emblematicamente più nel gusto di un'epoca proletaria verso ideali nazionali, liberali, progressisti, l'opera di Milota Zdrinad Polak (1788-1856), che può quasi apparire l'antitesi di Mácha. Da insegnante qual'era, le guerre napoleoniche ne avevano fatto un ufficiale che poté percorrere l'Europa Centrale e l'Italia. Fu autore d'un'opera filosofico-descrittiva, *La maestà della natura*, e di un *Viaggio in Italia* nel quale Roma occupa un posto di rilievo. Tralasciando le ideologie dell'autore, i motivi che gli crearono simpatie e gli diedero una momentanea celebrità, rivolgeremo la nostra attenzione a quest'ultimo dei libri di Polak. Oltre al Rosenzofsky, da noi già citato in altri scritti, si è occupato in linee generali del Polak anche uno slavista italiano dell'università di Padova, ormai da anni defunto, Arturo Cronia (*L'opera di Polak*, Bollett. dell'Isi. di cult. ital., Praga, III, pp. 66-76 e 97-118). Polak ci sembra tuttora degno di ricordo per il suo *Viaggio in Italia*, scritto sulla scia di impressioni ed esperienze personali. Soggiornò a Napoli dal 1815 al 1818 e quella città, con la sua vita chiassosa ed esuberante, con i suoi dintorni luminosi e pieni di bellezza, era forse più congeniale al suo tem-

peramento che la monumentalità di Roma, con le sue rovine, con la malinconia della sua campagna malarica.

\* \* \*

Tuttavia Roma occupa, come abbiamo detto, un posto di rilievo nel suo diario. Era un desiderio coltivato fin dalla prima gioventù quello di vedere la Città Eterna. Alla vista di Roma, la sua prosa, spesso un po' descrittiva e gergia, raggiunge momenti lirici « Quale gioiosa esclamazione mi uscì dal petto, senza che lo volessi, quando, allo spuntar dell'alba, mi apparve da lontano la croce sulla cupola di San Pietro... Allora, tutte le visioni che la giovanile fantasia mi aveva fatto immaginare, ad un tratto mi si affacciarono alla mente e un desiderio struggente mi riempì di giubilo e di bramosia, con tanto maggior impeto, quanto più deserti e monotoni mi si stendevano dinanzi i dintorni ». Più oltre osservava un po' superficialmente e in contrasto con altre sue impressioni: « La natura ha abbellito la patria dei Romani con la diversità dei panorami e con le montagne ininterrotte da ridenti vallate, con i fiori che sbocciano eternamente e così non solo ha reso queste regioni simili a quelle elleniche, ma ha anche dotato gli abitanti di qualità affini a quelle dei Greci: la fantasia spigliata, l'irascibilità passeggera che in un attimo si accende ed in un attimo si spegne, la capacità e l'inclinazione a tutte le scienze ». La cattedrale di San Pietro suscita nello scrittore boemo una commozione profonda: « Il più augusto edificio della nuova Roma... è la basilica di San Pietro, di gran lunga superiore a qualsiasi idea che di essa ci si possa fare in base a letture o racconti che la celebrano. Quale grande stupore ci riempie gli occhi quando, giungendo da uno squallido vicolo, si apre dinanzi a noi l'ampia piazza... In questo luogo, lo straniero è preso da un ineffabile stupore, perché non sa a che cosa al mondo possa paragonare l'impressione che gli deriva da una simile, sublime bellezza, da tanta sapienza architettonica ». Lo scrittore rinuncia, in linea di massima, alla polemica contro il « Vaticano », colpe-

vole, agli occhi di tanti intellettuali boemi, di aver sottronsso la loro patria bussaia alla cattolica Austria. Si limita a questa osservazione genericamente illuminista: « Molta gente semplice ed ingenua non esita a venire da lontano per rendere omaggio a San Pietro... Ma, da qualunque parte si volino, debbono rendersi conto della loro meschinità. Il tempio, dedicato al pacifico pescatore, pare un Campo di Marte; i barbari mercenari si aggruppano intorno alle colonne, si allineano in fila sino all'altar maggiore e di fronte al trono si dividono a destra ed a sinistra ». La sua indubbia ammirazione per Roma raggiunge l'accento massimo in una sua lettera ad un affezionato maestro ed amico: « Giunto nella Città Eterna, non ho mangiato, non ho bevuto, non ho dormito per tre interi giorni, affinché non rimanesse nulla degno d'esser visto che non avessi veduto anche io ».

\* \* \*

Il libro del Polak abbondava tuttavia di pagine puramente descrittive. Non manca neppure qualche critica a Roma ed ai Romani che non sgorga da acute osservazioni ed introspezioni, ma da spunti superficiali, da luoghi comuni vagamente pertinenti d'illuminismo. Egli ostenta infatti, fin dal suo ingresso attraverso Porta del Popolo, le sue cognizioni storico-scientifiche, adatte talvolta più ad una guida che per impressioni personali di viaggio. Dopo il suo superficiale confronto tra Roma e l'Ellade, cui abbiamo accennato, egli non scopre nessuna delle autentiche caratteristiche dei romani nell'inepiente Ottocento, né nel mondo vaticano, né a Trastevere, né altrove. Risalta questa osservazione: « Gli abitanti di Roma, abbagliati dai fasti delle cerimonie religiose e ben lontani dal familiarizzarsi con le armi per combattere un nemico, vivono inobbedienti e privi di serie preoccupazioni. Sono inclini a tutte le scienze e se ne diletmano, senza ormai saperle elevare ad un alto grado, così che in esse, oggi, si distinguono più gli stranieri ». E, sempre riguardo ai romani: « Gli uomini sono nella maggior parte di media statura, solo di rado alti ».

La Campagna Romana gli era sembrata per un istante un vivo ed artistico contrasto con gli splendori di San Pietro. Ma, in fondo, poco lo interessano i grandiosi ruderi che dai Castelli Romani, attraverso gli acquedotti, conducono alle soglie di Roma. Ecco una sua descrizione dei dintorni della Città Eterna: « Sempre nuovi piani deserti si schiudono per lungo tratto e tanto meno si arrivano quanto più si assomigliano. Qua, su un prato disseccato, pascola una mandria di cinghiali neri e torme di bufali selvaggi vagano per le paludi. Là, migliaia di uccelli acquatici volano, starnazzando, verso l'orizzonte e altre migliaia calano su uno stagno. All'occhio che spazia attraverso l'ampia distesa di questa incolta pianura non appare neanche un villaggio ». Si potrebbe osservare che, quasi contro voglia, l'autore abbia reso l'immagine viva di un paesaggio. Solo avvicinandosi a Napoli ed ai suoi colori spargiati si notano nelle espressioni del Polak accenti più caldi. Nonostante parecchie pagine scialbe del diario di Polak, abbiamo voluto ricordarlo perché, in epoca moderna, il suo è in certo modo il primo incontro di un intellettuale boemo con Roma. Esso mostra qua e là, già in germe, senza termini aspri, alcuni pregiudizi storici, alcune confusioni tra fatti storici e valori artistici, con cui tutta una serie di intellettuale boemi a lui successivi, osserva, ammira, fraintese la Città Eterna.

WOLF CRUSSI

## La "Società Amatori e Cultori"

Nella Roma papale dell'Ottocento, per dare incremento all'amore per le arti belle, si dispose che gli artisti operanti in Roma potessero esporre le loro opere in alcuni locali posti sulla piazza del Popolo. E una lapide collocata su questa piazza a sinistra di chi guarda la porta reca a grandi caratteri la seguente iscrizione: « PLEBS VII PONT. MAX. — AEDEM HANC — QUAE IN FORI PROSPECTUM — EXCITATA EST — ARTIFICUM OPERIBUS — PUBLICE SPECTANDIS DESTINAVIT — ATQUE OMNI CULTU INSTRUI HUSSIT — PONT. ANNO XXIV ».

Dunque tutto ciò avvenne dopo il 14 marzo 1823 (Pio VII era salito al trono il 14 marzo 1800) e prima del 20 agosto 1823, data della morte. Un'altra lapide, gemella della prima, collocata a destra della porta, ricorda la generale sistemazione della piazza citando i due emiclii con le due fontane gemelle; gli edifici in egual modo dall'una e dall'altra parte eretti per nobilitare con un nuovo abbellimento l'ingresso principale della città. La data è sempre la stessa, l'anno ventisquattresimo del pontificato. Quindi le sale di esposizione furono previste fin dall'inizio della sistemazione della piazza e venne ordinato che fossero apprestate con ogni ornamento. *Genius loci* il Valadier.

I giornali del tempo ricordano in questi locali parecchie mostre personali degli artisti che allora lavoravano in Roma. Ma queste sale ebbero una funzione più importante, quando furono concesse per le esposizioni alla "Società Amatori e Cultori".

Alla fine del 1829 in un gruppo di artisti italiani e stranieri residenti in Roma sorgeva l'idea di fondare una società che avesse lo scopo di promuovere stabili e continue esposizioni di opere

d'arte sempre maggior incremento delle arti figurative. Nel N. 96 del *Pianto di Roma*, del 2 dicembre 1829, così venne espresso nello stile manerato del tempo il progetto di costituzione della voglieggiata società: « Agli Amatori delle Arti Belle. Le pubbliche esposizioni delle Opere de' viventi cultori delle Arti figlie del disegno di quanta utilità feconde mai sieno, non è a dirsi; imperocché da esse vien l'istruzione di ogni qualsiasi arte di persone; nasce l'universale eccitamento a sì loderevoli studi, sale in rinomanza il nome di taluni al mondo ignoti, e l'emulazione alla perline tra coloro si promuove che la celebrità col loro merito procuraronsi. Perciò stabilite le sappiamo in Parigi, in Londra, in Anversa, in Bruxelles, in Monaco, in Berlino, e in varie altre più colte città d'Europa, e a buon dritto vi cotiamo animare e protegger; essendoci dalle medesime lustro e decoro a quelle terre, incremento alle Arti Belle, ed agli artisti utile forma non lieve. Perrano se da siffatta provvida istituzione tali e tanti benefici effetti ovunque provennero, vie maggiori derivar ne debbono da una consimile che si stabilisca in Roma, la quale e pel tesoro de' preziosi monumenti d'arte d'ogni maniera, e pel concorso degli Artisti di qualsiasi nazione, può delle Arti e de' cultori di esser darsi la madre ».

Seguiva un prospetto delle massime preliminari, che presentò al Cardinal Galleffi Camerlengo di S.R.C. dal Thorvaldsen e dal Minardi, fu dallo stesso Cardinale approvato con dispaccio del 24 novembre 1829.

Alberto Thorvaldsen e Tommaso Minardi erano due dei più celebri artisti che allora fossero in Roma, rappresentanti l'uno del più puro neoclassicismo e del purismo l'altro.

Il Thorvaldsen, nato a Copenaghen nel 1770, ricordiamo, era venuto a Roma nel 1797, e lì ricevette onori, come quello di essere eletto presidente dell'Accademia di San Luca ed esplicito una notevole attività fino al 1838. Fu l'indiscusso capo del neoclassicismo, più ancora che il Canova da cui pure aveva preso le mosse, e al quale era preferito dai più ligi alle precree norme dell'antico.

Tommaso Minardi (Fidenza 1787 - Roma 1871) si era affacciato al Camuccini e al Gianti. A Roma era giunto nel 1805. Il suo celebre *Autoritratto nello studio*, che pure un accenno a una sua vita di *bohemien*, è del 1807 ed è un precorritivo dell'arte romantica. Non vediamo gessi a far da classici modelli; vediamo bensì un lugubre teschio ammonimento di morte. L'artista sembra assorto in una contemplazione interiore, perduto nel sogno. A sinistra, quasi per rientrare nell'ordine, si scorge parzialmente, affisso all'anta di una finestra, forse un elenco di soci dell'Accademia Iberina. Come purista (e di questo movimento parleremo ancora più avanti), aderì al movimento dei Nazareni e al linearismo della pittura umbra del Quattrocento. Nel 1829 dunque erano già trascorsi 22 anni da quelle sue prove romantiche. I Nazareni lo condussero all'arte sacra.

Il giorno 8 dicembre i soci si riunirono in una sala del palazzo Colonna per procedere alla elezione dei Consiglieri e del Presidente, da approvarsi dal Cardinal Camerlengo. Nell'anno seguente 1830 fu pubblicato il primo Statuto della Società. Pertanto nel 1980 ricorre il centocinquantesimo anniversario della nascita di una istituzione tanto significativa per le arti figurative in Roma. Scopo della Società era di promuovere l'utilità e l'incremento delle arti figlie del disegno, di incoraggiare quelli che le professano, e per mezzo di una continuata esposizione annuale, e di altre opportune discipline far conoscere vie più gli artisti e le opere loro e aprire così agli ingegni un aringo di onorevole emulazione. Le esposizioni dovevano durare sei mesi dal 1° novembre fino a tutto aprile; perché la collocazione delle opere seguisse con discernimento ed equità, il Consiglio doveva nominare una deputazione di artisti di tutte le nazioni, un Italiano, un Inglese, un Francese, uno della penisola Spagnola-portoghese, un Tedesco, uno dei Paesi Bassi e uno del Nord, presieduta dal Presidente della Società e assistita dal segretario e sottosegretario. È evidente il carattere internazionale della nuova Società, conforme al carattere della Roma del tempo che la vede nascere.

Per venire in aiuto degli artisti la Società destinava le somme

che, pagate tutte le spese, rimanevano disponibili, ad acquistare il maggior numero possibile delle opere di pittura e scultura rimaste invendute. Questi acquisti dovevano poi essere divisi tra i soci, secondo quel che decideva la sorte. Tra i firmatari dello Statuto troviamo Filippo Agricola, Horace Vernet, Tommaso Minardi, Alberto Theobaldsen, Vincenzo Camuccini, John Gibson, Domingos Antonio de Sequiera, Perry Williams, Pietro Tenerani, Luigi Durantini, Giovanni Silvagni.

Dalla presenza di firme come quelle dell'Agricola, Alberto Theobaldsen, Vincenzo Camuccini, si deduce la prevalenza accademica nella guida di questa Associazione di artisti che non si discostavano dalle tradizioni dominanti in Roma, ed ivi rappresentate dall'Accademia di San Luca. Il Camuccini era il Pontefice massimo della pittura cosiddetta classica. Ma pure proprio in questi ultimi tempi, dopo tante vicissitudini nel campo delle arti figurative (pensiamo solo all'Informale) il Camuccini trova ancora chi lo coltiva: nel 1978 si tenne presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma una mostra dei suoi bozzetti e disegni.

Solo il Minardi degli Italiani può venir considerato in contrasto con la maniera più comune, come purista; il Vernet, direttore dell'Accademia di Francia, rappresentava nella Società la corrente romantica. Il 1830 era in Francia l'anno del Romanticismo; Victor Hugo vinceva la famosa battaglia di *Hernani*. Già molto prima, del resto, la pittura in Francia ed anche in Italia si era messa per nuove vie, sia pure da noi più nell'attenzione che nell'effetto; giova ad ogni modo ricordare che il famoso *Barzo* dell'Havez, considerato tipico del romanticismo nostrano, è del 1821.

Vari stranieri, abbiamo visto, figuravano tra i firmatari dello Statuto: il Gibson è il noto scultore inglese che lavorò sotto l'influsso del Canova e del Theobaldsen; il Sequiera è il pittore portoghese, tanto celebrato nella sua patria, che studiò a Roma con Antonio Cavallucci.

Il 25 marzo del 1830 si aperse nelle sale del Campidoglio concesse dal Principe Alieri Senatore di Roma, la prima esposi-

zione della Società, che ebbe l'onore di esser visitata dal Cardinal Camerlengo.

Secondo quanto ci dice il De Sanctis nel libro su Tommaso Minardi e il suo tempo, tra le opere che figuravano in quella prima mostra furono maggiormente lodate la *Giuditta* del Vernet e il *Martino di S. Dorotea* del Podesti, e tra le sculture destarono maggiore ammirazione un bassorilievo di Pietro Tenerani e alcune statue di Luigi Benaimé.

Il quadro del Vernet suscitò meraviglia, specialmente per il costume orientale di cui era adornata l'eroina, e per aver dato l'autore alla testa di Oloferne i lineamenti e il colorito del tipo arabo. Gli artisti più timoriti, i quali credevano che il modo con cui il soggetto era trattato si discostasse del tutto dal carattere biblico tradizionale, rimasero atterriti dall'ardimento dell'artista. Quelli invece che erano pronti a rievocare la nuova corrente romantica ammiravano il nuovo modo di concepire il tema.

Così, nota il De Sanctis, « la prima esposizione capitolina faceva, in certo modo, testimonianza dell'incertezza in cui si trovavano gli artisti circa la via da seguire ». Il paesaggio, allontanandosi dalla tradizione gloriosa del Poussin, di Claudio Lorenese, di Salvator Rosa e degli altri paesisti della campagna romana, si limitava alla « timida e sbiadita rappresentazione di alcuni punti più semplici della Valle Ariccia, del Lago di Castello e della Galleria di Albano ». La concezione tutta accademica della pittura ostacolava l'artista a servirsi con franchezza e disinvoltura della sua livellatura.

Carlosa e interessante per comprendere il gusto dominante del tempo la sturiana dell'architetto Fulconieri che, in occasione dell'Esposizione del 1853, sul *Tiberino* si scaglia contro la pittura di genere e il romanticismo. Vuol mettere da parte « queste bambocciate » e si lamenta « della gran moda in cui vanno »; afferma che il romanticismo è una « pestilenza recata d'oltre monti nel classico suolo d'Italia: « pestilenza della quale facciamo certa profezia che non fermerà il piede tra noi per vivo esempio dei divini monumenti dell'arte del genio che pur sonovi le mille e le mi-



Tommaso Minardi: *Auto ritratto nello studio*. Firenze, Uffizi.  
(dopo: *Esposizione Nazionale*, Napoli, Artisti e Scrittori di Firenze)

gliaia, non solo in quest'eterna Roma, ma quasi altrove ad ogni tratto di terra in questa beata penisola ».

Nel 1835 la Società degli Amatori e Cultori ebbe la concessione delle nove sale presso la Dogana del Popolo, Gregorio XVI e il Cardinal Galleggi volevano così attestare il loro favore verso l'istituzione romana. In questi locali la Società tenne poi sempre le sue esposizioni annuali fino al 1884, quando si trasferì nel Palazzo dell'Esposizione in via Nazionale, dove non la seguirono.

Tra i numerosi artisti che parteciparono a quelle esposizioni ci pare degnissimo di attenzione Ippolito Caffi, che come paesista occupa un posto singolare nella pittura romana dell'Ottocento. La sua fama è stata rinnovata da una recente mostra veneziana (1979) di centocinquantaquattro dipinti di proprietà del Museo d'arte moderna di Ca' Pesaro. Nell'esposizione del 1856 si potevano ammirare di lui vari dipinti: *I mozzicotti*, *Il Colosso*, *Venezia sotto la neve*, *Festa della Corona*. La veduta di Venezia d'inverno ebbe un grandissimo successo e il *Giornale di Roma* di quell'anno dedicò al Caffi e alle sue recenti pitture uno speciale supplemento. Ecco come vi si parla del *Mozzicotti*, non senza un certo intendimento critico: « Vedi un mesersi, un urtarsi, un brulicare di boorghesi e di maschere; dovunque lumi e tanti da parere la terra un cielo stellato; in istrada, ne' cocchi, ne' balconi, dappertutto una guerra, una vicenda dello spegnersi e rinfiammarsi, rise, scherni, grida e tripudio universale. E se ricerchiamo donde s'inforni questo insieme di gioia, che di prim'occhio ci sorprende e circonda, niuno de' mille episodi ci sfugge, mercè la prospettiva aerea e la svariate disposizione delle linee che ce li fan chiari e distinti. Con mirabile saggezza vi è distribuita la luce; sparsa ne' molti gruppi di festeggianti, si raccoglie quindi per via di riflessi nelle alie facciate de' fabbricati, e tutta finalmente si diffonde nell'aria sfumando il cielo di un sottil velo d'argento ».

I *Mozzicotti* furono per il Caffi un soggetto fortunatissimo ripetuto dall'artista (scrive egli stesso) ben 42 volte per aderire alle numerose richieste.

Il catalogo della citata mostra veneziana ci dà notizie di numerosi altri dipinti eseguiti dal Caffi a Roma.

Il Caffi fu una singolare figura di artista vagabondo e fantasioso. Nel 1844 (catalogo p. 22) espose presso i Cultori le vedute del suo viaggio in Oriente compiuto nel 1843. Nel 1847, partendo da Villa Borghese, compì un'ascensione in pallone. Tornato a Roma seguì i propositi riformatori di Pio IX e si arruolò nella guardia civica. Tralasciando altre sue interessanti vicende che ne fanno una figura singolarissima di pittore e patriota, veniamo al 1866, anno della sua morte. Volle imbarcarsi nella guerra navale contro l'Austria e perì a Lissa nell'affondamento della corazzata ammiraglia « Re d'Italia ».

Ma più ancora che per la pratica dell'arte il primo Ottocento romano ebbe importanza notevolissima per una teoria estetica che fu poi ripresa con ben altra fortuna dai Preraffaelliti inglesi e dal celeberrimo Ruskin.

La Società degli Amatori e Cultori ebbe in questo particolare benemerente; essa infatti, oltre alle esposizioni, teneva ogni anno conferenze su argomenti attinenti alle arti. Alcune di queste furono dette dal romano Antonio Bianchini, Segretario della Società, il quale, mediocre artista, meriterebbe ben maggiore notorietà per le sue teorie sull'arte. La prima lettura, tenuta nel 1837, trattava del rapporto della civiltà con le Belle Arti; la seconda, del 1838, riguardava la varietà delle bellezze e dei gusti nelle arti figurative; la terza, del 1839, concerneva alcune giunte alla storia della pittura. In quest'ultima dissertazione il Bianchini lamentava la mancanza di una storia che trattasse delle arti nostre nel medioevo. « Molto mi piacerebbe, egli diceva, trattare di questa pittura non segnata dagli accidenti della materia, non avida di solleticare il senso, che lievemente toccandolo ti ragiona e spira nell'anima ». Un'altra allocuzione pubblicata ne *Il Tiberino* del 1841, n. 17, intitolata « Del fondamento ai sani giudizi sull'arte », fu letta dal Bianchini in una adunanza della Società, che ebbe luogo il 31 maggio dello stesso anno.



Le arti, secondo il Bianchini che parla in un italiano alla Cesari, rispondente al suo purismo artistico, « debbono ragionare nella mente e talora ammirarla di verità divine o morali, tal'altra rimemorarle imprese magnanime over toccando innocenti affetti con utilità ricreata ». Loda poi, secondo le sue teorie di purista, i primitivi, principalmente perchè « nelle storie di quelli, poniamo rozzamente effigiato, il subbietto subito si palesa ». « Quando gli uomini furono infatti eccellenti nell'affilare un volto, nel rilevare i corpi, quando e le nude carni colorare e aggraziati drappi ravvolger seppero, a poco a poco deviarono dall'antica semplicità del comporre, sinchè giunsero a sottoporre così la ragione al dilletto, lo scopo ai mezzi, l'anima al corpo... ». « Aiutare lo spirito alla meditazione de' misteri, non illudere gli occhi, non dilettarli, era ed è lo scopo dell'arte ».

Lo stesso Bianchini fu autore di uno scritto sul purismo nelle arti, di così notevole interesse per questo movimento accademico contro l'accademismo imperante da potersi dire il manifesto del purismo italiano. Da questa specie di proclama appare che Bianchini non derivò le sue teorie dai Nazareni tedeschi; il suo purismo, del resto, fu piuttosto di origine letteraria, come mostra l'ammirazione che egli aveva per Pietro Giordani, che proponeva l'imitazione della lingua del Trecento come unico rimedio alla corruzione della lingua italiana.

Il Bianchini infatti non crede che il purismo venga tutto dalla Germania; « saranno venti anni o più, egli dice, che alcuni studiosi dell'arte, trovandosi chi in un luogo chi in altro senza ancora conoscersi cominciarono a pensare e a dire di una riforma, la quale forse per i loro detti ed esempi, forse per movimento spontaneo, si è venuta e va propagando in alcune parti d'Italia, molto in Germania ed in Francia. Io mi trovai a favellarne l'anno 1833; e come poco innanzi era stato quel tanto questionare di lingua, dove i seguitori del Trecento si chiamavan *puristi*, io allora più inteso a quelli studi che a questo diedi lo stesso nome alla detta classe di artefici: il quale di bocca in bocca trapassando fu in

breve tenuto universalmente ». Lamentavano i puristi che il desiderio dei più non era altro se non « svegliare negli occhi altrui un'opinione dilettevole » e richiamavano alla mente che « il disegnare e il colorare sono materia e strumento dell'arte, scopo insegnare e il muovere. E perciòché a torto albero non si appaga l'agricoltore di stabilire una direttiva mezzana, ma sì lo piega all'opposto, né essi (i puristi) pure si stavano ritraendo i giovani al tempo di Raffaele, ma più indietro rispingendoli consigliavano di studiare in Giotto e ne' suoi ».

Questo manifesto porta la firma del Bianchini e sotto questa si legge: « Accidenti F. Overbeck, Tom. Minardi, Pietro Tenerani ». Minardi lo abbiamo già incontrato. Troviamo ora Federico Overbeck, uno dei Nazareni che non poteva mancare di aderire ai simili principi. Egli da copie aveva potuto conoscere opere di Giotto, Simone Martini, Masaccio e Perugino. Nel 1810 si era trasferito a Roma, dove dimorò nell'ex convento di S. Isidoro con gli altri Nazareni. Restò quasi sempre in Italia e morì a Roma nel 1869. Fu sepolto in San Bernardo alle Terme in un freddo ma bellissimo monumento di Carlo Hoffmann, dove è raffigurato come entro una nicchia sepolcrale in un'elegante statua lineare, che rammenta il suo stile pittorico.

Le teorie del Bianchini veramente possono, per i tempi in cui venivano enunciate, dirsi innovative, perchè, pur rischiando d'instaurare una nuova pittura manierata, reagivano alle correnti accademiche in voga e ai principi del neoclassicismo universalmente diffusi. E proprio in queste teorie, che formarono poi la base del Pre-raffaelismo inglese e della dottrina estetica del Ruskin, piuttosto che nella pratica delle arti, che non uscirono quasi mai da un'aura meliorista, è da ritrovarsi l'aspetto più interessante e il momento spirituale maggiormente significativo dell'ambiente culturale romano del primo Ottocento, alla cui formazione tanto validamente contribuì con la sua instancabile attività la Società Amatori e Cultori.

VINCENZO GOLZIO