Virtù e crudezza
Scolari di canto e famiglie tra rinascimento e barocco

I « virtuosi » di musica e di canto appaiono molto spesso in età relativamente provetta, e, se molto si sa delle loro esibizioni sulla scena sacra o profana, pubblica, quest'ultima, ma anche riservata a circoli più ristretti, meno se ne sa, quando anche non sia nulla, dell'origine, della formazione artistica e culturale e dei loro primi anni, spesso marcati dalla sconvolgente crudezza, a dirla col Parini, del « taglio atroce e crudo ». O almeno morbosamente, su di ciò, si indugia, senza andare oltre. Come al solito, servendoci di alcuni documenti notarili, vorremmo tentare, non già una storia dell'educazione musicale, ma una piccola raccolta di punti e spunti per servire alla medesima. Per le piccole o minime scuole, che nessun'altra traccia lasciarono se non nei contratti tra maestri e famiglie che loro affidavano i figli, si deve ricorrere agli atti notarili, specialmente per i minori personaggi sui quali tacciono le fonti narrative.

Eppure quei maestri e quei cantori rientrano collettivamente, quasi per sottinteso, nella grande rappresentazione delle feste, delle cerimonie, dei riti sacri e profani di Roma rinascimentale e barocca (per limitarci all'oggetto di questa rapida ricerca).

È proprio il caso di dire che Roma fosse un centro di eccezionale importanza sia per la formazione degli artisti, sia per la cultura musicale di quel tempo? Nel Cinquecento e nel Seicento, cappelle e scuole private, o di Ordini religiosi e monasteri maschili e femminili, offrivano, senza dubbio, una qualificata formazione

artistica ad innumerevoli giovani, pochi dei quali tuttavia emersero, o, meglio, ebbero sino ad oggi tramandato il nome.

Intanto diremo delle scuole private e dell'insegnamento impartito a singoli alunni dietro corrispettive di una retta generalmente comprensiva del vitto, dell'alloggio e dell'insegnamento, ed accenneremo, ancora, a maestri romani ed a studenti, questi ultimi più o meno spinti dalle famiglie a tentare una fortuna « accomodandosi », come allora si diceva, presso maestri, affrontando un duro tirocinio preannunziato da clausole praticamente impossibili ad essere eluse e con le quali venivano imposti sacrifici anche fisici e addirittura crudeli.

La contropartita offerta a quanti si sottomettevano a quella prova non era disprezzabile; una vera e propria fortuna poteva essere accumulata da musici e cantori ai quali non mancavano del resto, occasioni di ben remunerati impieghi. Lo spettacolo tanto diffuso in ogni strato della società dell'epoca, esigeva però una preparazione, pena il ridicolo e la squalifica nel campo artistico, sociale ed anche mondanamente culturale. Sovviene alla argomentazione un estratto dallo studio di Giorgio Morelli su Giovanni Andrea Lorenzani dove si parla appunto di un personaggio che aveva aperto la propria casa doviziosa di collezioni antiquarie, artistiche e librarie « a quanti erano amanti della musica e del teatro allestendo nelle sue stanze recite ed esecuzioni musicali » che, quantunque « spesso improvvisate dagli ospiti » suoi pari[1] non avrebbero esclusa la presenza di « virtuosi », gente del mestiere, ai quali ora vogliamo accennare almeno per il loro periodo di formazione artistica e culturale nella Roma sacra e profana delle basiliche e delle corti secolaresche, sempre doviziosa, come gli inventari dimostrano, di strumenti e di libri musicali.

In quello spazio cittadino, scrive Silvia Carandini, « alla presenza di un pubblico vasto ed eterogeneo, la festa barocca, nelle

[1] G. Morelli, *Giovanni Andrea Lorenzani, artista e letterato romano del Seicento*, in « Studi secenteschi », XIII (1972), pp. 197-198.

sue molteplici manifestazioni romane di celebrazione religiosa, corteo sacro o profano, apoteosi cesarea e gioco carnevalesco dispiega le sue invenzioni visive e sonore e i suoi ingredienti spettacolari ». Ed è vero. La musica gioca il suo ruolo anche visivo in quella « cornice scenografica » nella « simbologia allegorica », nei costumi, nei colori, negli spari, nei fuochi.[2] Entro ed oltre quei caratteri comunicativi e valori estetici e di rappresentazione, vorremmo collocare, come sembra esse meritino, occasionali e sconosciute scuole frequentate da ragazzi laziali dell'epoca, venuti a Roma per essere istruiti nel canto, nella musica strumentale e, se necessario, anche nella grammatica, non per un semplice diletto e per smania di partecipare a fantasmagoriche manifestazioni dell'età barocca, ma per altri motivi ancora, e cioè, per intraprendere una carriera che ripagasse i sacrifici propri o della famiglia valorizzando i doni di natura. Inoltre non si può escludere l'affermazione di valori spirituali e religiosi nella scelta di una strada, spesso indicata da una autentica vocazione.

Il « Poetino », com'era detto persino negli atti notarili il futuro cardinale Silvio Antoniano (1540-1604), dedica un intero capitolo del suo trattato *De l'educazione christiana dei figliuoli*, il cinquantaduesimo del libro terzo, alla musica ed alla sua funzione pedagogica, ricordando « esempij memorabili della efficacia della musica » presentati da scrittori classici:

> ... se bene — soggiungeva — a nostri tempi non pare che si vedano effetti così notabili, tuttavia non si può negare che canti lascivi e molli, e per contrario i canti gravi e pieni di honestà, massime quando le parole e l'harmonia si congiungono, imprimono ne gli animi nostri certa qualità conforme a quel suono. Onde non senza gran ragione la santa Chiesa usa ne i sacri tempij il canto, come quello che muove a divotion, indolcisce l'anima e la solleva più facilmente alla contemplazione delle cose celesti si come la autorità di gravissimi e santissimi dottori e l'esperienza istessa ci dimostra. Per tanto non mi par se non bene che il nostro fanciullo apprenda alquanto di musica, quanto basta per un poco di honesto diletto, e non per divenir musico, dico parlando generalmente, che non si nega che alcuni devono andar avanti in quest'arte si che possano riuscir eccellenti musici.[3]

[2] S. Carandini, *La festa barocca a Roma*, in « Biblioteca teatrale », nn. 15-16 (1976), p. 280. Si veda anche *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, di M. Fagiolo Dell'Arco, S. Carandini, 2, Testi, Roma, 1978.

A questo avranno appunto pensato quelle famiglie di Sermoneta, di Bassanello, di Roma e di Viterbo alle quali appartenevano i ragazzi, di cui ora parleremo, accomodati presso maestri dell'arte in Roma.

Un primo contratto, tra quanti abbiamo raccolto, venne stipulato per gli atti del notaro capitolino Graziano il 6 maggio 1567 tra Francesca di Pietro moglie di un Donati di Sermoneta che prestò il suo consenso insieme al fratello Rocco Donati, da una parte e Orazio Soriani e il di lui figlio Francesco dall'altra. La donna affidò a questi ultimi il proprio figlio Donato Donati ed essi si obbligarono a fargli le spese, come si diceva allora, ossia a mantenerlo, nonché a « docere et ut dicitur imparare predicto Donato presenti musicam ut dicitur cantar di musica et gramatica, legere et scribere fideliter prout ipse Donatus, vulgariter loquendo, quanto potrà imparare con il suo cervello ».

L'onere addossato alla famiglia del discepolo per la permanenza fissata in due anni non è chiaramente determinato; dal contratto si apprende soltanto che i Donati si obbligarono a pagare scudi 10 di moneta entro il mese di agosto del 1567, ma se il fanciullo si fosse allontanato prima di quel tempo dalla detta scuola, essi sarebbero stati tenuti a rifondere le spese nella misura, certamente comprensiva a dei danni, di scudi tre per ogni mese. Si convenne poi « quod sit sub potestate dicti domini Rocchi et Francisce relinquere dictum Donatum » dopo il suddetto biennio « et in eventum in quem ipse Donatus ut dicitur si manterà la voce ».[4]

[3] *Tre libri dell'educazione christiana de i figliuoli scritti da messer* Silvio Antoniano *ad istanza di monsignor illustrissimo cardinale di santa Prassede* (san Carlo Borromeo), Verona, 1584.

[4] Archivio di Stato di Roma, Notari capitolini, ufficio 1, atti Graziano, vol. 20, parte seconda, c. 316 rv.

In altre parole, il ragazzo concorrendo la sua volontà (o meglio quella dei suoi legali rappresentanti) ed il requisito della voce, ovviamente indispensabile per proseguire su quella strada, avrebbe potuto perfezionarsi alla scuola dei Soriani, giacché i maestri si trovavano in grado di impegnarsi in merito.

Un altro contratto venne stipulato undici lustri più tardi tra il Capitolo di santa Maria Maggiore e Livia vedova di Pietro Pacciani romana agente per conto del figlio Leone appena undicenne (lo strumento fu rogato dal notaro Romauli il 23 agosto 1622) « quem volens ipsa [Livia] ingerere in servitio musice illumque doceri facere », si precisa, « eius voce soprani tantum durante ».

La vedova Pacciani assistita dal curatore *pro tempore* Baldassarre qm Antonio di Candido si accordò con il reverendo Giovanni Ludovico Isei, rappresentante a sua volta dei canonici liberiani affinché si provvedesse all'insegnamento artistico e scolastico del ragazzo, dovendolo essi « gramaticam et musicam iuxta ipsius capacitates doceri facere ». Ma, come si rileva da successive clausole contrattuali, quelle capacità erano abbastanza sviluppate, giacché l'Isei rimborsò a Livia Pacciani scudi 20 in parte già spesi dalla famiglia ed in parte ancora da pagare al maestro di Leone. E cioè:

Tam ob mercedes solutas a quondam Petro illius [Leonis] patre et a domina Livia eius matre magistris qui didicerunt musicam, quam ob alias expensas ab ipsis pro dicto Leone puero factas [...] De quibus scutis 20 ut supra etc. debet solvi et exbursari scuta 7 monete domino Thome Zanetti cantori qui eumdem Leonem docuit.[5]

Un successivo documento del 7 luglio 1660 e che riferiamo quasi integralmente riguarda un altro studente di musica laziale,

[5] ASR, Notari capitolini, ufficio 30, atti Romauli, vol. 101, cc. 723 r-724 v, 727 r. I canonici liberiani ratificarono in data 26 agosto 1622, ibid., cc. 727 v-728 r.

Francesco di Flaminio qm Lorenzo Pichino di Bassanello da suo padre affidato a Paolo qm Cesare Oliveri romano:

Ad discendum artem musice ut dicitur per sino che detto Francesco mutarà la voce cum pactis infrascriptis, videlicet:

In primis convengono che detto signor Paolo sia obbligato come promette per detto tempo insegnare a detto Francesco di cantare di musica et in capo d'un anno da hoggi promette d'insegnargli di sonare d'organo, di cimbalo e di contrapunto, e quello che detto Francesco guadagniarà doppo quattro anni sino che gli durarà la voce di soprano, sia la metà di detto signor Paolo et l'altra metà di detto Francesco, quello poi che guadagniarà da hoggi sino ad quattro anni debba essere assolato di detto signor Paolo perché così [fu stabilito].

Item convengono che stante detto signor Paolo sia maestro di cappella nella chiesa di san Marco, detto Francesco per il servitio che doverà prestare alla detta chiesa non debba pretendere cosa alcuna [...].

Item convengono che detto signor Flaminio non possi levare a detto signor Paolo detto Francesco durante il tempo come sopra stabilito in maniera alcuna e levandolo sia obligato, come promette pagare a detto signor Paolo giuli 15 il mese per tutto il tempo che haverà insegnato detto Francesco [...].

Item convengono che detto signor Paolo possa menare e mandare a cantare detto Francesco in luoghi circonvicini con la commodità però di cavallo o carrozza.

Furono testimoni all'atto Mattia qm Emanuele Pincio livornese ed il reverendo Gabriele qm Guglielmo Sirleto romano.[6]

Anche questo contratto non abbisogna di commento, se non per rilevare attraverso le condizioni pattuite come il giovane alunno, *in re* od *in spe*, avrebbe potuto alleggerire con prestazioni anche immediate le spese del maestro e sopperire agli oneri accollati al padre per la sua istruzione artistica.

Trattandosi di cosa ovvia, notiamo appena la analogia tra questo e altri contratti di *accomodatio pueri* in altri settori della vita romana, non sempre naturalmente nel campo, per noi oggi, propriamente artistico.

[6] ASR, Notari capitolini, ufficio 16, atti Moro, vol. 227, c. 337 rv.

Né altre parole vorremmo spendere, oltre quelle necessarie per riferire a sommi capi un altro documento, datato 3 agosto 1671 e relativo ad un lungo affidamento, sei anni, di Paolo Nannini da Viterbo (i cui genitori Salvatore qm Francesco ed Olimpia Pelosi furono rappresentati dal rispettivo zio, fratello e cognato Sante Nannini) ad Antonio Masini.

Il ragazzo fu consegnato al maestro per l'educazione musicale, dovendo questi « insegnarli anco di sonare il cembalo e farli insegnare di scrivere et habilitarlo alle sudette virtù », nonché fargli le spese di vitto e vestito eccetto « camisce, sottocalzoni, fazzoletti, sciugatori ».

Trascorso il primo triennio il Masini doveva passargli il vitto, ma non più il vestito, ed in cambio Paolo avrebbe dovuto fruire, come nel caso precedente, della metà degli emolumenti e dei guadagni da lui stesso meritati nell'esercizio dell'arte musicale.

Il ragazzo sarebbe rimasto libero soltanto alla fine dei sei anni; se, prima di quel tempo se ne fosse andato, era libero di farlo, dopo aver pagato però un indennizzo di scudi cento al maestro. Ovviamente si dovevano escludere, benché non se ne parlasse, i casi di forza maggiore. E infine:

> Acciò detto Paolo possa habilitarsi nella musica — prosegue il contratto — e mantenere la voce detti signori Salvatore e Olimpia siano tenuti come detto signor Santo promette far castrare il detto Paolo nel mese di settembre prossimo futuro e detto signor Antonio sia tenuto a somministrare a tutte sue spese, le spese che bisognaranno tanto per l'operatione della castratura, quanto per farlo medicare et d'ogn'altra cosa a quest'effetto, e ritenerlo in casa propria con carità paterna[7]

Ed oggi sa di ipocrisia quel paradigma di carità paterna, cui nel resto era tenuto il maestro che, forse (o senza forse) aveva preteso la inumana condizione, sottoscritta a nome dei genitori dell'ignaro fanciullo, da uno zio di quest'ultimo. Padre e madre

[7] ASR, Notari capitolini, ufficio 16, atti Moro, vol. 260, c. 582 rv.

che avevano rilasciato la più ampia procura[8] a quel parente non ebbero cuore, come sembra verosimile, di sottoscriver di persona la crudele condanna. Né, per evidenti ragioni, il fanciullo avrebbe potuto disporre di sé, e tanto meno per atto notarile. Stando così le cose era più che giusto assicurargli un trattamento « paterno », in tutto il resto, vogliamo dire secondo quanto si praticava nelle famiglie normali che tenevano i figli presso i genitori e che non concepivano per essi sogni d'opulenza o di gloria, costassero quel che costassero.

Quasi esattamente un secolo più tardi (poco dopo la nota pubblicazione sulla *Gazzetta di Milano* del 16 agosto 1769 della falsa notizia circa il permesso dato dal papa Clemente XIV alle donne di recitare e cantare, cosicché si sarebbero eliminate le voci maschili di contralto) Giuseppe Parini stigmatizzava, con umanissimi accenti, « l'esecrabile e fiero misfatto » che ancora a lungo si sarebbe perpetrato. Nell'ode « La musica », prorompe, già nella seconda strofa, lo sdegno per l'incivile mutilazione, ed il padre è chiamato in causa con questi versi

> Ahi, pèra lo spietato
> genitor che primiero
> tentò, di ferro armato,
> l'esecrabile e fiero
> misfatto onde si duole
> la mutilata prole!

E con il padre va sotto accusa la stessa società di « quel suolo che vanta — gran tiri e leggi e studi — e nutre infamia tanta » da eguagliare i barbari ed i selvaggi.

La responsabilità del « taglio atroce e crudo » era, naturalmente, della famiglia, ossia dei genitori che se la dovevano assu-

[8] Per gli atti del notaro Francesco Ruggia di Viterbo, il 15 luglio 1671 fu data procura a Sante Nannini, ASR, Notari capitolini, ufficio 16, atti Moro, vol. 260, cc. 583 rv, 594 r.

mere, volenti o nolenti, quando fossero entrati nell'ordine di idee di istradare i figli, previa la debita istruzione, in quella carriera. I contratti a noi noti sono, in questo senso, univoci. Con ciò non si vuole graduare la responsabilità morale che un po' tutti coinvolge, ma, come è sottinteso, il fanciullo (che si presuppone avesse superato « il decimo funesto anno ») doveva esser presentato dopo il « folle rito » alla scuola-convitto, ed anche alla cappella che tale ufficio svolgeva. Abbiamo sottocchio altri contratti stipulati con il Capitolo della basilica di santa Maria Maggiore. Il primo è datato 18 giugno 1619. In quel giorno l'illustrissimo Girolamo Delfino amatriciano, procuratore di messer Giovanni Baldi di Macerata Feltria sostituto a sua volta dell'illustrissimo Bernardo qm cavalier Paolo da Bartolis di Monte San Savino consegnò al notaro Romauli un foglio contenente una obbligazione del Baldi verso i canonici liberiani, in virtù della quale suo figlio, anch'egli di nome Giovanni « ut dicitur castrato », avrebbe servito come « musico soprano » per dieci anni il Capitolo (rappresentato da monsignor Antonio Maria Santarelli), « fideliter et diligenter », pena il risarcimento dei danni, spese ed interessi, promettendo i canonici di « subministrare eidem Ioanni puero alimenta et vestitum et eum docere facere gramaticam et non expellere et omnia alia facere iuxta solitum et consuetudinem aliorum puerorum musicorum dicte basilice ».

Lo strumento fu rogato nel palazzo del cardinale Lancellotti, alla presenza di Domenico Sinibaldi di Monte Santa Maria (luogo soggetto alla abbazia di Farfa) e del reverendo Ludovico Centofiorini di Civitanova (probabilmente Marche).[9]

Il 30 agosto 1619 Giuseppe qm Timoteo di Luca Golini di Montepulciano, obbligava suo figlio Angelo « castrato », « a servire a cantare il reverendisismo Capitolo di santa Maria Maggiore per un anno prossimo, con patto et obligo espresso che riuscendo

[9] ASR, Notari capitolini, ufficio 30, atti Romauli, vol. 92, cc. 338 rv, 363 rv.

bene la sua voce et essendo atto a cantare non essendo fatta dal detto Capitolo altra dichiaratione fra detto anno, in tal caso detto patto sia et s'intenda accettato per servire a cantare al detto Capitolo per spatio di dodici anni prossimi ».[10]

Non esisteva, se non *in spe* (siamo ancora a livello di scuola) tanto benessere, ma al contrario c'era forse e quasi sempre *in re*, una necessità che non giustifica certamente la gravità di quanto era stato perpetrato, ma, che d'altra parte, non può fare a meno di suggerire una immensa pietà.

GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI

[10] ASR, Notari capitolini, ufficio 30, atti Romauli, vol. 92, c. 749 rv.

Dal Babuino all'arco de' Tolomei: il canto della "Giorgina"

In una piccola casa di via del Babuino, il 13 febbraio 1666, nasceva Angela Maddalena Voglia, colei che, dotata di una straordinaria avvenenza fisica, avrebbe fatto turbare i tranquilli sogni di tanti illustri personaggi.

La bambina, a quattro anni, rimasta orfana del padre venne presa sotto la propria tutela da mons. Michelangelo Zaccaria, canonico di S. Pietro e Uditore del card. Altieri, che si prodigò con ogni mezzo e con particolare premura alla sua educazione facendola studiare presso le suore di S. Eufemia. Siccome la ragazza possedeva, tra le altre virtù, una voce melodiosa accoppiata alla naturale inclinazione per la musica, le furono dati per maestri i più rinomati musicisti allora operanti a Roma, raggiungendo abilità somma nel canto. Studiò, inoltre, con ugual profitto vari strumenti e composizione musicale.

Da una lettera che mons. Zaccaria scriveva il 2 novembre 1684 al poeta Sebastiano Baldini (1615-1685), apprendiamo a quale livello la ragazza fosse giunta nell'arte canora e quanta applicazione metteva nello studio. È da notare come nella lettera lo Zaccaria curiosamente quando deve nominare la cantante lo fa con un anagramma: *Ana Gel* per Angela e *Volane agl'agi* per Angela Voglia:

« Mi sono accorto che Ana Gel ha una distillazione di testa causatagli credo io da soverchia applicatione, per la quale potrebbe dare in cattiva sanità e perdere anco la voce. Onde avendo fatta osservatione sopra il suo nome e cognome e cavatone questo anagramma puro Volane agl'agi, prego V. S. a servirsene d'argomento a persuaderla a lasciare lo studio del contrappunto e contentarsi doppo tante fatiche che ha fatte per acquistare

la virtù del canto che eminentemente possiede di attendere a questa sola, e pigliare riposo, mentre essa è quella che deve prevalere e dalla quale ha da sperare commodità e fortune al suo stato ».

Angela, va detto subito, non divenne mai una cantante di mestiere; non cantò nei teatri pubblici, né ebbe impegni e rapporti col mondo teatrale. Ella fu, per la sua raffinata educazione e perfezione musicale, una « cantante da salotto ». Le sue esibizioni musicali erano circoscritte all'ambiente di corte dei suoi protettori del momento e a pochi salotti privati. Tra le rarissime sue esibizioni pubbliche va ricordata quella del 2 agosto 1689, quando l'Ambasciatore di Spagna organizzò una gara canora tra Angela e la Faustina, altra celebre canterina che godeva la protezione del card. d'Albert francese. L'una cantava affacciata al balcone del palazzo Ronconi, di fronte all'Ambasciata di Spagna da dove rispondeva l'altra. Il popolo divertito da quel singolare spettacolo, partecipava entusiasta, applaudendo e gridando « viva la Francia » e « viva la Spagna ».

L'interesse, apparentemente eccessivo e le premure con le quali mons. Zaccaria colmava la ragazza eran dati dal fatto che egli ne era il padre naturale e che per questo preferiva provvedere personalmente all'educazione della figlia anziché affidarla alla madre, Caterina Fracchi, donna di dubbia moralità. Per giustificare gli agi che godevano le due donne, le quali da sole non avrebbero potuto procurarsi, lo Zaccaria, dopo pochi mesi dalla morte del primo marito, fece sposare (1671) la Fracchi con uno scrivano del Monte di Pietà, Giacomo Giorgini, dal cognome del quale Angela prese, in seguito, il proprio nome d'arte. Da questo matrimonio nacque Barbara che, da una attendibile fonte contemporanea, si dice fosse figlia del card. Gianfrancesco Ginetti.

Sempre più brava e sempre più bella Angela Maddalena, grazie alla calcolata politica attuata da sua madre, divenne presto il personaggio più desiderato e ammirato nelle « conversazioni » e nelle feste che si tenevano negli sfarzosi palazzi romani. Le

dame invidiose di tanta bellezza e grazia temevano — non a torto — per i propri mariti e figli. Caterina Fracchi, donna scaltra, non perdeva occasione di trarre vantaggio da quella situazione e apriva la casa a quanti volevano conoscere e godere delle rare doti musicali della figlia.

Di tanti pretendenti che ella aveva, tutti dell'alta nobiltà anche forestiera, Angela — ormai già conosciuta universalmente come « La Giorgina » — a quattordici anni s'innamorò di G. B. Theodon, un giovane artista francese che frequentava lo studio di scultura dell'Accademia di Francia sito in via della Lungara, poco distante dalla casa dei Giorgini che abitavano all'Arco dei Tolomei. Più che le pressioni dei genitori, apertamente contrari ad un matrimonio tanto modesto, ciò che indusse il Theodon a troncare il fidanzamento fu il costatare come la casa della sua fidanzata fosse assiduamente frequentata in ogni momento da giovani nobili delle migliori famiglie romane. La Giorgina, oppressa dal dolore, ammalò gravemente tanto che si temette per la sua vita. Ristabilitasi lentamente, ella condusse per molto tempo una vita ritirata per il timore, soprattutto, di essere rinchiusa in un convento, come aveva minacciato di fare mons. Zaccaria. Tuttavia la madre, gradualmente, riaprì le porte della sua casa trasteverina agli ammiratori, con i quali la Giorgina si intratteneva esaudendo le loro insistenti richieste di poterla ascoltare cantare e suonare. Come scriveva Lorenzo Azzolino nella satira *Contro la Lussuria*: « l'orecchio ingordo / trae cantatrice a l'amoroso vischio », quegli incontri suscitarono passioni non sempre represse o dimenticate.

La bella canterina riceveva continue offerte di matrimonio e di protezione sempre, però, decisamente rifiutate. Il Duca di Mantova di passaggio a Roma nella primavera del 1686, assistendo ad un concerto della Giorgina tenuto in casa di Orazio del Monte Cameriere Maggiore della Regina Cristina di Svezia, in via della Lungara, rimase talmente colpito dalla dolcezza del canto e dalla straordinaria bellezza dell'artista, che per tutto il ricevimento

non ebbe altra attenzione che per lei, trascurando le altre dame, le quali offese abbandonarono la festa. Il fatto fece scalpore e provocò, in seguito, una dura reazione del Papa. Quando il Duca di Mantova venne ricevuto da Innocenzo XI e gli fu domandato cosa l'avesse colpito di più di tutte le bellezze che offriva Roma, non esitò a rispondere: « Il canto della Giorgina »! Il Papa, integerrimo moralista, rimase allibito da tale risposta, che lo risolse a prendere un provvedimento che da lungo tempo aveva in animo. Sapeva già che tra gli assidui frequentatori della Giorgina vi era anche un illustre membro del Sacro Collegio, era giunto quindi il momento di porre fine agli scandali di cui erano causa, in genere, tutte le canterine e il 4 maggio 1686 emanò il famoso editto col quale ordinava che quelle donne si dovessero chiudere nei monasteri o si facessero allontanare da Roma. Gli esecutori della legge portatisi a casa della Giorgina, per condurla in monastero, la trovarono in vestaglia; le permisero di vestirsi, ma ella ritiratasi nella stanza fuggì dalla finestra e si rifugiò nel vicino palazzo Riario, dove risiedeva la regina Cristina di Svezia. Questa, che già conosceva e ammirava la cantante, fu ben lieta di proteggerla e la nominò sua damigella (23 maggio 1686).

La permanenza in quella corte durò appena tre anni, fino, cioè, alla morte della regina avvenuta il 19 aprile 1689. Ma gli ultimi giorni furono turbati da un avvenimento incresciosо, quello che si crede fosse stata la causa della morte di Cristina di Svezia. La regina si era appena ristabilita da una malattia, quando un giorno, nella stanza sovrastante la sua, dove era l'alloggio della Giorgina, si sentì un gran tramestio; mandò a vedere cosa stesse accadendo. Si trovò la Giorgina in allegra compagnia di un abate Vaini, uomo di pessima fama, entrato furtivamente nel palazzo. La regina volle ad ogni costo conoscere la verità che le veniva nascosta per prudenza. L'eccesso d'ira che la colpì fece aggravare le sue condizioni di salute al punto che di lì a pochi giorni morì. Intanto la Giorgina era stata scacciata dal palazzo e fatta rinchiudere dalla sovrana in monastero. Appena si sparse la notizia che al regina si era nuovamente aggravata, il Duca di Mantova venne

a Roma appositamente con l'intento di assumere al suo servizio la canterina; ma venne preceduto nel tempo dall'Ambasciatore di Spagna, marchese di Cogolludo, il quale mandò il principe di Brunswich al monastero con l'ordine di togliere di lì la Giorgina e condurla all'Ambasciata. Nella corte spagnola la cantante occupò il ruolo di prima dama con lo stipendio di cinquanta ducati il mese. Il giovane ambasciatore non faceva nulla per nascondere la grande passione che nutriva per la sua protetta, senza molto riguardo per sua moglie Maria de la Nieves. Lo strano ménage a tre che si conduceva in quel palazzo destava la curiosità popolare e a Roma non si parlava d'altro. Intanto l'ambasciatore assunto il titolo di Duca di Medina Celi, venne nominato, nel dicembre 1696, Vicerè di Napoli. Trasferitosi in quella città condusse con sé anche la Giorgina che il popolo vide in carrozza seduta a fianco della viceregina: onore che difficilmente veniva concesso a dame di alto lignaggio.

Nel 1701 scoppiò in Napoli la congiura detta di Macchia contro il malgoverno spagnolo, causata proprio dalla disordinata vita del Medina Celi e il troppo arrogante spadroneggiare della sua amante. In quello stesso anno il vicerè venne sostituito per ordine regio e richiamato a Madrid. Partendo per la sua patria, di tutte le numerose « mogli di coscienza » come nelle infinite satire contro di lui venivano chiamate le sue amanti, volle che lo seguisse solo la Giorgina; ultima prova della sua grande dedizione a quella donna.

In Spagna il Medina Celi cadde in disgrazia del Re e venne imprigionato nell'Alcazar di Segovia. Rimasta sola e indifesa, la Giorgina, che pure era stata accusata di alcune colpe, potè ritornare nella sua Roma e ritirarsi nella stessa casa all'Arco dei Tolomei, nel cuore di Trastevere, che aveva visto nascere l'astro della sua bellezza e custodiva tanti segreti ricordi della sua avventurosa vita. E in quella casa si spegneva in completa solitudine il 20 febbraio 1730.

GIORGIO MORELLI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sulla « Giorgina » si rimanda a G. MORELLI, *Una celebre « canterina » romana del Seicento: La Giorgina*, in « Studi Secenteschi », XVI, Firenze, Olschki, 1975, pp. 157-180. Per il presente ritratto ci siamo avvalsi di altre notizie reperite nel corso delle successive ricerche: la lettera di Michelangelo Zaccaria a Sebastiano Baldini si trova nel cod. Chigi M VIII. LXXXII, f. 147 v della Biblioteca Vaticana. L'attribuzione della paternità di Barbara, sorella della Giorgina, al card. Ginetti è ricavata da una lettera dell'ambasciatore francese a Roma Henri Charles Lavardin a Luigi XIV edita in: Anonimo del '600, *Istoria degli intrighi galanti della Regina Cristina di Svezia e della sua Corte durante il di lei soggiorno a Roma*, a cura di Jeanne Bignami Odier e Giorgio Morelli. Roma, Palombi, 1979, p. 174 n. Da cfr. pure: F. VALESIO, *Diario di Roma* 1700-1703, Milano, Longanesi, 1977, I, pp. 548-549; II, pp. 59, 124.

Il palazzo de Carolis, sede del Banco di Roma

In altra parte di questa edizione della « Strenna » viene ricordato il 100° anniversario del Banco di Roma: l'istituto bancario, fondato il 9 marzo 1880, rievoca quest'anno il suo primo Centenario dalla nascita con una serie di iniziative che, pur adeguandosi alle dimensioni internazionali che lo caratterizzano, non possono ignorare quel dato, anagrafico ed insieme nominale, che alla città di Roma lo lega in un intreccio denso di eventi e di significati.

La suggestione che questo legame è capace di suscitare è di quelle cui non è facile resistere: basterà, a scanso di retorica, limitarsi ad osservare che questa Banca può vantare il singolare, storico primato di essere stata per prima a dispiegare in concreto una vocazione internazionale: vocazione che l'ha mostrata degna di quella missione « universalistica » di cui Roma, per una congerie di circostanze storiche e religiose, è campione indiscusso.

Ritrovarsi oggi così lontana rispetto a quel Banco che per qualche tempo coincise anche geograficamente e operativamente con la città di Roma, cui la sua ragione sociale si richiamava, non deve aver rappresentato un ostacolo all'attuale Amministrazione dell'istituto di credito: ché, anzi, proprio la consapevolezza dell'attuale sua fisionomia — che lo vede presente con filiali e sedi di rappresentanza in tutti i continenti — può costituire un motivo di orgoglio.

Anche le istituzioni acquistano, non diversamente dagli uomini, un più penetrante senso della storia; e se è vero, come è stato osservato, che la storia viene continuamente riscritta, troviamo che l'aver collegato al proprio centesimo anniversario non solo

una sua storia interna — che crediamo vedrà la luce prossimamente — ma anche una rilettura « a fundamentis » della propria sede in via del Corso, numero civico 307, è decisione puntuale e meritoria.

La distanza temporale, marcata ancor più incisivamente dal peso di un Centenario che suggerisce, anzi impone, un distacco prospettico e che conferisce alle manifestazioni celebrative il respiro di un « à rebours » riepilogativo ed obiettivo, ha certamente indotto a riconsiderare *definitivamente* il sito e l'edificio in cui le circostanze hanno fatto collocare la sede della Direzione Centrale dell'Istituto.

Ciò spiega, voglio dire, la decisione del Banco di Roma di rimettere mano ad un'opera illustrativa del « palazzo de Carolis », quell'edificio che ancor oggi, nonostante i numerosi passaggi di proprietà — alcuni dei quali ben più illustri o duraturi di quello di appartenenza alla famiglia de Carolis — è identificato col nome del marchese Livio de Carolis (1676-1733), che ne commissionò la costruzione al romano Alessandro Specchi (1666-1729).

Anche in ciò la storia, alla distanza, si dimostra capace di quelle giuste riparazioni che, col favore della distanza dagli avvenimenti, ricompongono un'equa gerarchia di meriti: sicché sembra giusto che al de Carolis, costruttore e primo proprietario del palazzo, questo sia ancora oggi riferito nel comune sentimento degli storici dell'arte e dell'architettura.

* * *

Rimetter mano, dicevo: con ciò alludendo all'opera che il compianto Alessandro Bocca curò nel 1961, intitolandola « Il palazzo del Banco di Roma », la seconda edizione della quale risale al 1961 (per i tipi di Staderini), mentre è del 1967 una « editio minor » (Il palazzo del Banco di Roma già de Carolis) comparsa nei Quaderni di Storia dell'Arte.

La citazione di questo precedente risponde ad assai più che ad un obbligo bibliografico: è vero infatti che l'odierno ampio

volume ha nelle ricerche del Bocca il suo antecedente storico, da cui prende le mosse per ampliarne enormemente l'ordito; ma, al di là di ciò, fa parte di quella giustizia storica cui mi sono richiamato poc'anzi rammentare del Bocca la passione romana e la serie di suoi interventi, anche su questa « Strenna », eco di una frequentazione di autentico studioso ed amatore.

Sicché, senza indulgere a retorica — che è poi, come noto, una debolezza tipicamente non romana, nonostante secolari equivoci — questa circostanza ci consente di riproporre ai lettori il nome e l'opera di Alessandro Bocca, eminente romanista.

* * *

Il Bocca trova oggi in Alfredo Giuggioli, autore del volume che andiamo annotando « Il Palazzo de Carolis in Roma » edito a cura del Banco di Roma, un degno allievo.

L'accostamento va anche ad un'altra singolare circostanza, che è il caso di rilevare perché trascende i limiti di una curiosità aneddotica: l'appartenere entrambi gli autori alla famiglia aziendale dell'Istituto di credito (il Bocca ne fu collaboratore fino al 1963; il Giuggioli vi è tuttora in servizio).

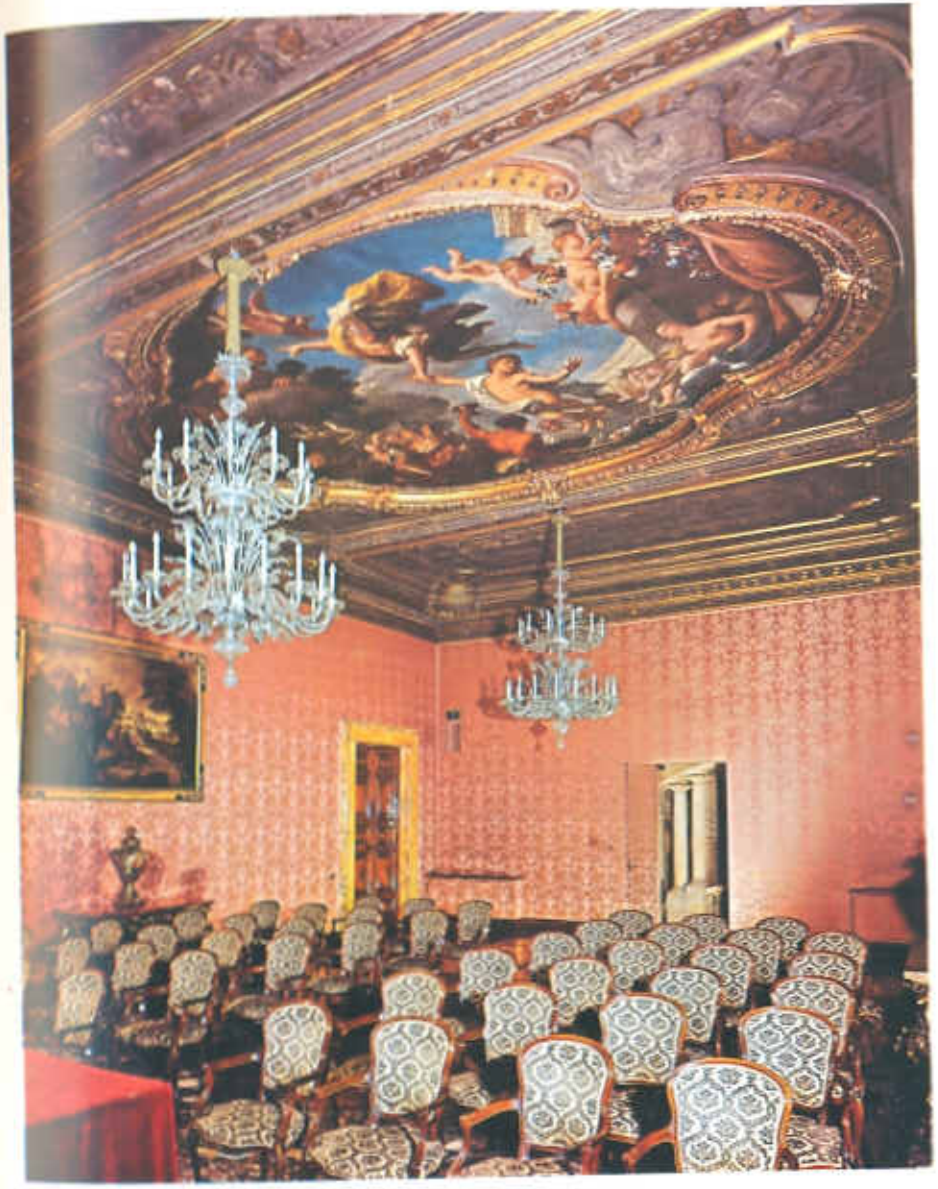
In tutti e due i casi è dato al lettore avvertire come questo rapporto abbia arricchito la possibilità di intervento dei due Autori: una testimonianza « dal didentro » (mi si passi la citazione petroliniana) è infinitamente più ricca, partecipe e documentata di una ricerca dall'esterno.

Nel caso del Giuggioli è poi opportuno ricordare che sulla passione dello storico si è innestata una esperienza professionale particolarmente propizia alla ricerca: avendo lavorato per anni nei servizi tecnici ed immobiliari del Banco di Roma, l'autore ha vissuto direttamente le vicende del patrimonio edilizio del suo Istituto.

È questa singolare, non facilmente ripetibile coincidenza che ha già offerto una giusta chiave di lettura per la precedente opera dello stesso autore « Il palazzo del Banco di Roma in Genova

Particolare dell'attuale salone per il pubblico del Banco di Roma (architettura di P. e M. Piacentini, anni 1908-1911).

Palazzo de Carolis: la Galleria.



Anticamera oggi della Sala delle Assemblee e delle Conferenze. Soffitto decorato forse dal giovane Gian Paolo Pannini; al centro Minerva distoglie la Giovinezza da Venere e la avvia verso Ercole; di attribuzione discussa (Conca o Trevisani).

Palazzo de Carolis, piano terreno. La nicchia che accoglie il *Perseo*, copia romana di un tipo statuario greco databile dopo la metà del V sec. a.C., probabilmente proveniente da palazzo Lante ai Caprettari.

Palazzo de Carolis, primo piano, Galleria. Statua femminile acéfala di marmo lunense, forse funeraria, derivata da un tipo statuario greco della fine del IV sec. a.C.

e i Duchi di Galliera » (Roma, 1972), in cui egli si è già provato a variare quel tema che gli è particolarmente congeniale: l'intreccio fra scenari e protagonisti, fra luoghi geografici e comprimari, fra residenze ed abitatori, in un rinvio fra gli uni e gli altri che diventa, alla fine, inestricabile e che ci restituisce quel senso della storia che deve essergli certamente caro se ad esso — non a caso — fa trasparente riferimento nel prendere le mosse, all'inizio della sua fatica, da quella splendida citazione del Carlyle che suona così:

« History is the essence of innumerable biographies ».

Vediamo, dunque, più da vicino questo volume che coi suoi dodici densi capitoli, seguiti da tre appendici (la prima dedicata alla vita ed alle opere dello Specchi; la seconda ai sonetti che via del Corso e le sue vicende hanno ispirato al Belli; la terza agli alberi genealogici delle famiglie che furono proprietarie del palazzo de Carolis), nonché con il suo ricco corredo iconografico, si inserisce degnamente nella pur ricca tradizione delle trattazioni monografiche di storici edifici romani.

* * *

La prima parte dell'opera percorre un iter che non crediamo tanto frequente nelle storie di illustri palazzi: l'antefatto temporale dell'edificio è retrodatato all'epoca della costruzione delle mura « serviane », intorno all'anno 380 a. C.

In questo andare a ritroso, per rifare la storia di quella « Via Flaminia » che collega Roma a Rimini, ed il cui tratto urbano da Piazza Venezia a Piazza del Popolo si chiama via del Corso, il Giuggioli consegue il primo dei risultati di maggior rilievo della sua impresa.

Crediamo infatti che sia la prima volta che attorno ad un luogo storico si procede con un'analisi così articolata, aggredendo il sito « ab imis » e da tutti i suoi lati ed effettuandone una vivi-

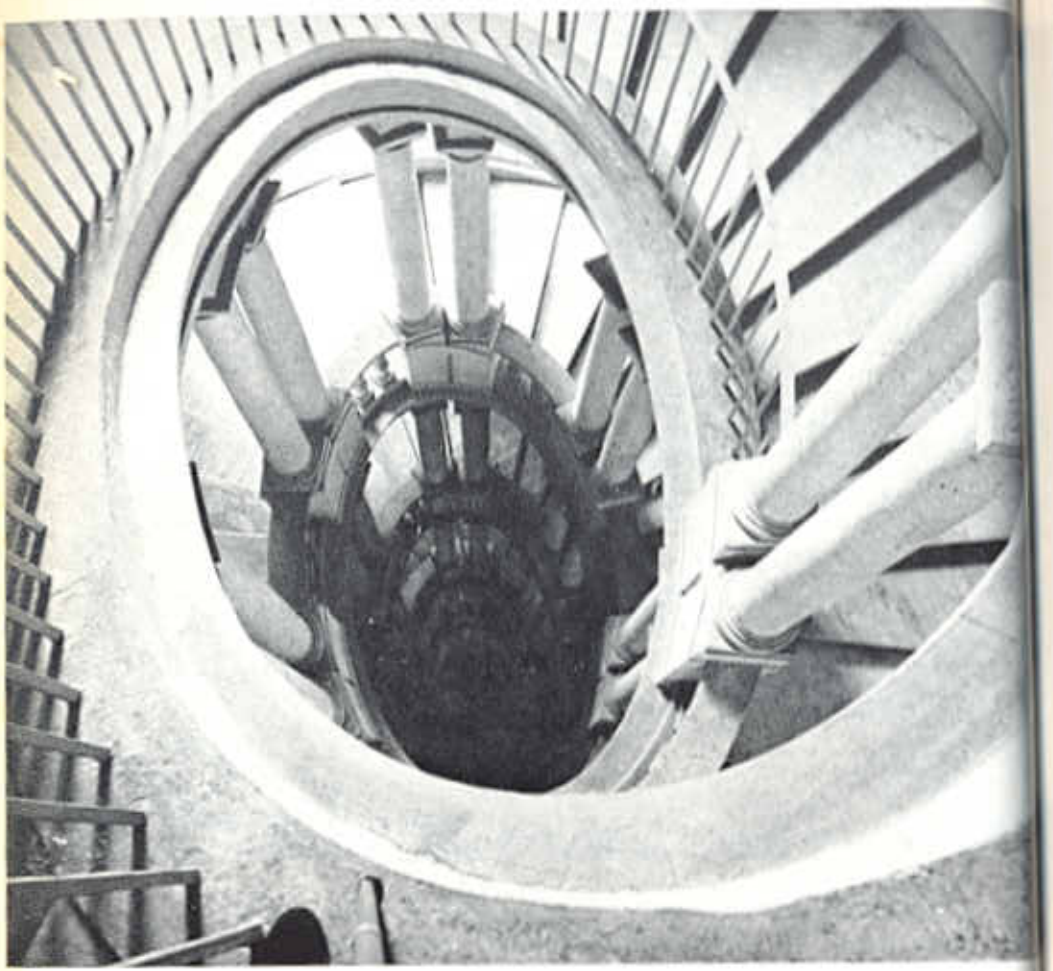
sezione così precisa che non tralascia nessun capitolo degli oltre duemila anni che hanno preceduto l'ingresso nell'edificio dell'azienda bancaria.

È così che l'antico Campo Marzio, nella cui parte centro-meridionale si sarebbe installato attorno al 1720 il palazzo de Carolis, viene assoggettato per noi ad un'ideale campagna di scavo: dal censore Caio Flaminio Magno — cui si deve l'avvio della strada che ancora oggi porta il suo nome — a Pompeo Magno, da Augusto ad Agrippa; e via via fino agli Antonini ed oltre, l'Autore effettua un'accurata ricognizione archeologica, identificando i monumenti che esistevano su quell'area: eminenti, fra tutti, il tempio dedicato al culto di Iside e Serapide (« un pezzo d'Egitto nel cuore del Campo Marzio »!), i « Saepta Julia », il « Porticus Divorum » eretto in onore di Vespasiano e Tito ed il tempietto dedicato a « Minerva Chalcidica » posto nel luogo ove è oggi la chiesa di S. Marco.

Ed è proprio in questo capitolo, il più difficile — nonostante l'ausilio che l'autore riconosce venutogli dalla « Forma Urbis » — che ci sembra egregiamente superata la difficoltà di ritornare al passato mantenendo le prospettive: per cui si ha la sensazione non di vedere la fissità di un ritratto archeologico ed urbanistico, ma di seguire la successione dell'esistenza fisica di quest'area. La successione è una trasformazione continua ed è difficile cogliere e fermare gli attimi di questa trasformazione: è proprio in ciò che questo libro riesce, anche grazie ai rimandi — suggestivi o curiosi a seconda dei casi — fra gli spezzoni del passato sopravvissuti a inondazioni, incendi, distruzioni, saccheggi, ed il presente. La « gatta » o il « cacco » o il « pié di marmo » delle omonime vie sono schegge di un passato che riportano il lettore o il passante ad un « continuum » senza interruzioni.

La perimetrazione della nostra area si completa con l'identificazione di due « quinte »: l'Arco di Claudio (posto all'altezza dell'attuale piazza Sciarra) e l'Arcus Novus (eretto in onore di Diocleziano e posto a sua volta nell'area della chiesa di S. Maria in via Lata).

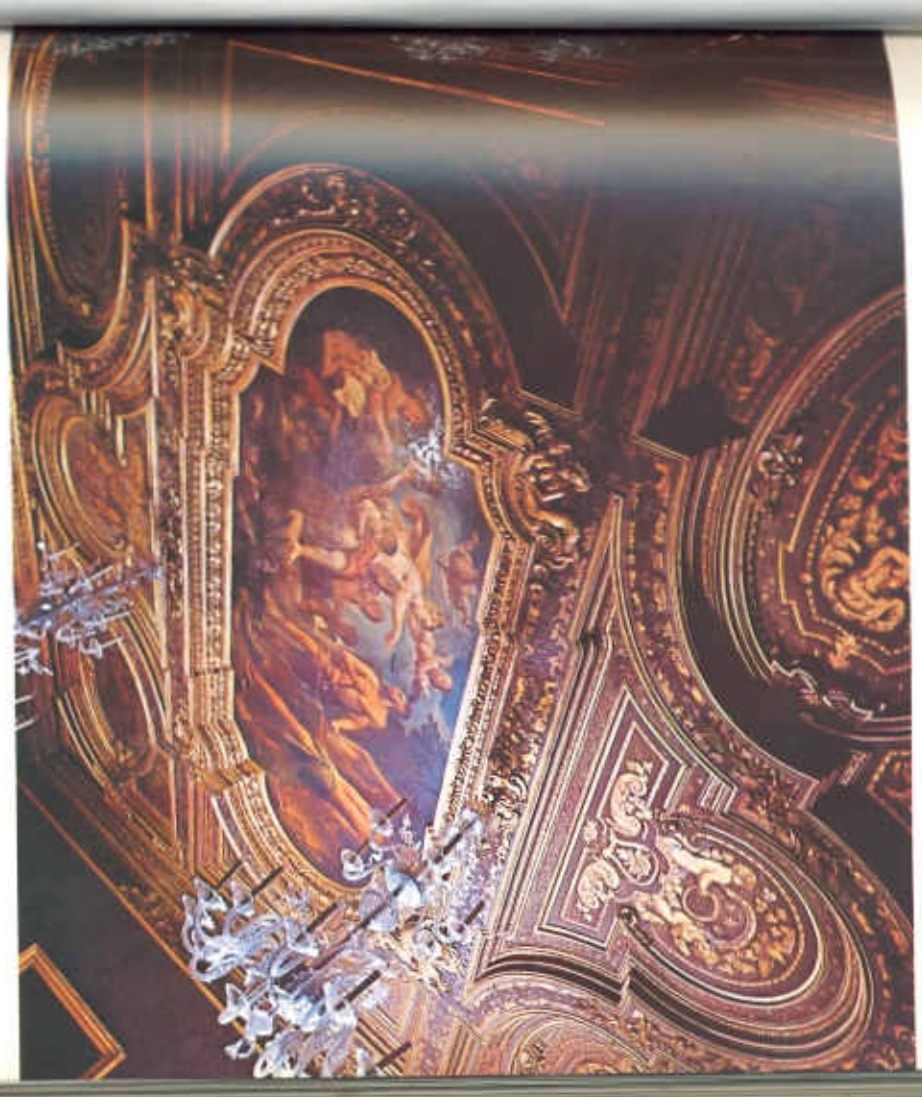
Pavimento dell'anticamera, oggi salone delle assemblee e delle conferenze (nel particolare, la stella a otto punte, figurante sullo stemma dei de Carolis).



Palazzo de Carolis: lo stupendo scalone a lumaca capolavoro di Alessandro Specchi (1666-1729).

Un'altra veduta dello scalone a lumaca del Palazzo de Carolis.

Palazzo de Carolis, Galleria: Arthur John Strutt (Roma, 1866).
Veduta della campagna romana.



Particolare del soffitto.

Venendo poi all'interno di quest'area, l'autore si sofferma particolarmente sulla chiesa testé citata, « vero palinsesto architettonico », la cui attuale struttura è la quarta che, per effetto di una serie di stratificazioni successive, poggia sulle identiche fondazioni.

Resta insoluta l'identificazione dell'edificio o degli edifici che sorgevano sull'area del palazzo de Carolis; due le ipotesi più verosimili: che vi fosse un edificio destinato a servizi o che vi sorgessero abitazioni a carattere intensivo. Ma la congettura aggiunge ad una ricostruzione tanto puntigliosa un po' di poetica incertezza.

All'apogeo dell'Impero, il Giuggioli fa seguire la descrizione di « una notte lunga dodici secoli », seguendo il decadere di Roma non solo sotto il profilo storico e politico, ma anche dal punto di vista di quei dati concorrenti — come l'indice demografico — che rappresentano segnali significativi della vita o del torpore di una comunità cittadina.

Di questa parte impressiona la descrizione vibrante delle invasioni: quella dei Goti di Alarico (agosto del 410), quella dei Vandali di Genserico (primavera del 455), quella dei Teutoni di Ricimero (472), quella dei Saraceni (estate dell'846), quella degli Arabo-Normanni (1084). La partecipazione trascende davvero i limiti di un sentimento culturale e passa al lettore una sensazione quasi fisica; e assieme ad essa suscita una duplice domanda: come sarebbe oggi Roma se non avesse subito quei saccheggi? e ancora: non si colloca forse alle soglie del miracolo una sopravvivenza monumentale che ci restituisce, nonostante tutto, tante vestigia?

Lo spaccato di questa parte di via del Corso prosegue attraverso la storia della lunga, colossale opera di ripristino e di sistemazione della città attuata dai Papi, i singoli episodi (Palazzo Venezia, Palazzo Capranica, lo Studium Urbis e via dicendo) sono di un rilievo di per sé eloquente.

Saliente il momento (pontificato di Paolo II) in cui la nostra strada, già « Flaminia » poi « Lata », finì per assumere il nome

di « Corso » per le corse del palio che vi si svolgevano durante la settimana del carnevale partendo da punti differenziati del percorso a seconda che a correre fossero ragazzi, asini e bufali, uomini, vecchi. Le gare a piedi furono, poi, sostituite dalle corse dei « bàrberi »: cavalli arabi senza fantino, lanciati a galoppo sfrenato lungo il Corso.

Nonostante gli incidenti provocati, questa corsa mise tenacissime radici nelle feste romane: fu solo nel febbraio 1882 — dopo interruzioni e ripristini — che essa fu definitivamente abolita.

Poco mancò che, auspice il Bramante, il Corso divenisse un... corso d'acqua: l'idea era di trasformarlo in canale, ma il progetto non ebbe seguito.

Momento eminente delle vicende urbanistiche ed edilizie, il pontificato di Paolo III Farnese, anche in relazione alla visita compiuta a Roma nel 1536 dall'imperatore Carlo V: apertura di nuove strade (fra cui l'odierno Babuino), abbattimenti, allineamenti ed altri interventi toccarono anche da vicino l'area del futuro palazzo de Carolis. E quanto, tra l'altro, risulta documentato da un curioso « ruolo » fiscale, concernente i « contributi di miglioria » riscossi a carico dei proprietari frontisti nel 1538, tra i quali proprietari il Giuggioli identifica quelli di cinque case che, con approssimazione assai verosimile, sono da ritenere compresi nell'odierno isolato del Banco di Roma.

Attraverso passaggi quasi impercettibili, la storia di questa area — di pari passo con la crescita di importanza di tutto il Corso — s'approssima all'assetto più vicino a noi: il periodo fra il 1580 ed il 1585 vede una vasta demolizione per dar luogo all'ampia piazza del Collegio Romano ed alla costruzione del gigantesco omonimo edificio dei Gesuiti.

Ma passaggio d'obbligo, caro a quanti scorgono in questi gentili, umanissimi, bizzarri episodi dell'ornato cittadino una delle attrattive non secondarie di Roma, è la « fontana del facchino », eretta nel 1585. Un facchino d'acqua, cioè un acquaiolo: mestiere di cui la fontanella ferma il ricordo in un'epoca in cui, ormai — osserva acutamente il Giuggioli — esso stava scomparendo;

già, una « Roma sparita » ante litteram, un suggello arguto ed affettuoso su una pagina di storia cittadina che stava svanendo.

Per anni quel getto d'acqua ha zampillato sul Corso: poi il facchino ha traslocato, voltando l'angolo, ma l'isolato ha serbato per sempre il suo nome anche dopo che alle sue spalle, in luogo di fatiscenti casette, si insediò il palazzo de Carolis.

* * *

Siamo con ciò al cuore del volume, che dedica al committente, Marchese Livio de Carolis (1676-1733) ed all'architetto Alessandro Specchi (1666-1729), ampie, documentate sezioni: una delle quali — quella sullo Specchi — ha il pregio, che non esitiamo a sottolineare, di datare esattamente la nascita del grande artista barocco, che sino ad oggi le enciclopedie facevano erroneamente e genericamente nascere nel 1668.

Con una serie di acquisti articolati lungo un decennio, il marchese de Carolis rilevò man mano tutta l'area dell'isola del facchino: la demolizione dovette aver luogo intorno al 1715-16 e nello spazio di risulta iniziò la costruzione del palazzo, che fu innalzato per zone, occupando di volta in volta le aree rese libere. La costruzione fu ultimata verso la fine del secondo decennio e coronò il sogno del suo proprietario che, in un palazzo di quelle dimensioni e di quella collocazione nel tessuto monumentale della città, vide la massima estrinsecazione dello « status » sociale raggiunto dalla sua ricca famiglia.

L'acquisto di un feudo in quel di Prossedi comportò il titolo del Marchesato: « e così — commenta il Giuggioli — sopra la loggia sovrastante il portico del palazzo, salì lo stemma dei de Carolis: tre stelle d'oro a otto punte, sovrastanti due colombe che beccano due spighe di grano in campo azzurro ».

L'esordio pubblico del gran palazzo avviene ben presto e ad un livello che, per secoli, ne costituirà una costante segnando il primo di una serie di visitatori ed ospiti destinati a formare un ideale « albo d'onore » di assoluto rispetto. « Fu Giacomo III

Stuart, l'esule Re d'Inghilterra, il quale come riferiscono i cronisti, il giovedì grasso 1726 se ne stava sul balcone sontuosamente ornato insieme con il Principino di Galles suo figlio a godere le maschere e la corsa dei Bàrberi » (A. Bocca, *op. cit.*).

La sorte maligna non concesse al de Carolis di godere a lungo dei frutti del suo successo: a soli 57 anni il marchese mancò, il 1° settembre 1733; l'effimera sua permanenza non ha cancellato dalla memoria storica una paternità indissolubile, che lo lega per sempre al palazzo che reca il suo nome. Essa permane nel tempo, relegando nel novero delle curiosità il crollo finanziario dei de Carolis e la conseguente cessione dei beni, che doveva comportare, fin dalla metà del secolo, l'alienazione del palazzo.

L'acquisto da parte dei Gesuiti fu preceduto da una perizia-inventario affidata nientemeno che al Vanvitelli; l'Autore ha consultato il ghiotto manoscritto il cui valore si esaurisce nella preziosità dell'autografo perché, per il resto, frettolosa e senza schizzi planimetrici, la descrizione poco aiuta.

Da essa converrà citare, peraltro, la descrizione del gioiello del palazzo, la famosa scala ovale: « scala grande a lumaca ovale... che dal piano delle cantine conduce al piano delle soffitte, ornata da colonne d'ordine toscano, con suo piedistallo e balaustri alla similitudine di quella di palazzo Barberini, con scalini di travertino tutti di un pezzo... ».

Oltre che alla scala, il palazzo de Carolis affida alla storia dell'arte la serie degli affreschi sui soffitti del piano d'onore: la si direbbe un'antologia monografica su spunti allegorici, in un ciclo che, pur se a mani diverse (e per la descrizione dei vari pittori occorrerà rifarsi alla « guida al palazzo » che integra opportunamente il volume), presenta coerenza stilistica e tematica. L'importanza di questo aspetto ha giustamente suggerito all'Autore di dedicarvi un'intera sezione, che funge da guida alla visita del palazzo.

Non pochi i « pezzi » andati perduti: fra quelli pittorici, la quadreria del marchese; fra quelli ambientali, la cappella del palazzo. Come scomparso è il cortile, trasformato nel salone per il

Palazzo de Carolis, Sala del Balcone: Sebastiano Conca (attr.)
La Virtù o la Sapienza.

Palazzo de Carolis, saloni del primo piano, particolare. Le splendide maniglie delle porte riportano in rilievo lo stemma dei Boncompagni-Ludovisi (drago Boncompagni) e bandette scorciate d'oro (Ludovisi) in campo rosso sormontate dalla corona di principi del S.R.I.

pubblico durante i grandi lavori del 1908-12, seguenti all'acquisto da parte del Banco di Roma.

* * *

Nell'arco di tempo che va dall'uscita dei de Carolis dal palazzo (1747) all'ingresso dell'Istituto di credito oggi centenario, la nobile costruzione di Alessandro Specchi divenne una delle più prestigiose abitazioni di affitto di Roma.

Oltre un secolo di « inquilini di lusso »: è quanto illustra con ricchezza storica ed aneddotica la seconda parte dell'opera. E « l'altra mano » del Giuggioli: la frequentazione degli ospiti illustri del palazzo sfiora l'identificazione, la mimesi.

Si tratti del Principe Boncompagni Ludovisi (che vi si installò nel 1761), o del Cardinal Borromeo che vi abitò tra il 1767 ed il 1769; si tratti, soprattutto, del Cardinal de Bernis che, quale Ambasciatore di Francia, vi entrò nel 1769 per uscirne alla morte, venticinque anni dopo, non senza avere impresso al palazzo il ruolo di « auberge de France au carrefour d'Europe ». Si tratti, infine, di Chateaubriand: il personaggio più prestigioso fra quanti, inquilini illustri, hanno aggiunto al palazzo — e, per esso, ai suoi dati oggettivi, architettonici e pittorici — quelli estrinseci costituiti dagli episodi, dalle feste, dagli amori che li hanno visti protagonisti: quale che sia, dunque, il personaggio, il Giuggioli si abbandona alla sua seconda natura, lasciando sbrigliare, fra ironia e rimpianto, una vena di memorialista.

Attraverso un sagace impianto, che affida quasi sempre alle note un imponente apparato di date e dati storico-biografici, mentre demanda al testo il flusso della narrazione principale, il Giuggioli si getta a capofitto, con un gusto del quale fa partecipe il lettore, entro le pieghe della storia, per sciorinare la rievocazione di un tempo perduto che si ricerca nella sfilata di « legni » del corteo cardinalizio o nelle visite che principi e re fanno al poeta-ambasciatore.

È qui che i rimandi fra luoghi e persone vedono prevalere

queste ultime: gli scenari che oggi costituiscono una sede bancaria passano in secondo piano rispetto alle azioni di questi protagonisti per i quali il palazzo concorre — semmai — ad edificare il monumento di loro stessi. In questa parte, così diffusa, l'Autore dispiega una mano lieve di stampo anglosassone che sa passare al lettore l'erudizione e la ricerca, ma senza sussiego, anzi con grazia sbrigativa, coinvolgente; e qualche volta con estro giornalistico: com'è il caso dell'episodio del « bidet », creduto dall'ignara Principessa Santacroce — cui il cardinale Bernis l'aveva regalato — un vassoio di portata!

* * *

Il quadro dei passaggi di proprietà successivi al soggiorno di Chateaubriand vede una forte decelerazione con l'avvento dei principi Ludovisi Boncompagni: Don Luigi, allora capo della casata, lo acquistò nel 1832 e, dopo grandi lavori di restauro, lo destinò a residenza prestigiosa di diplomatici e visitatori di rango.

E fu proprio allora che, fra gli inquilini, comparvero banche e banchieri: prime avvisaglie di quegli insediamenti che fanno del « Corso » la city romana. Avviò la serie la Banca Romana che, fondata nel 1834, si insediò a palazzo de Carolis nel 1846, lo stesso anno in cui l'edificio conobbe la sopraelevazione; la chiuse il Banco di Roma che, dopo alternate permanenze nel palazzo Pericoli, al n. 337 di via del Corso e nel palazzo Castellani, al n. 36 di via del Tritone, approdò alla sua sede attuale fra il 1907 (avvio delle trattative fra don Ignazio Boncompagni Ludovisi ed il Presidente del Banco di Roma Ernesto Pacelli) ed il 1912: fu il 1° gennaio di quest'anno che l'Amministrazione Centrale del Banco e la neo-costituita Filiale di Roma entrarono a palazzo de Carolis, dove sono tuttora.

Su quest'ingresso si chiude, come è logico, la narrazione: anche perché, sotto il profilo artistico-immobiliare, l'edificio non ha più subito, naturalmente, eventi incisivi, fatta eccezione per taluni

restauri conservativi che hanno restituito all'originario splendore gli affreschi del salone del primo piano.

* * *

Resta da dire del libro d'arte: basterà far cenno dell'ampiezza del corredo iconografico che, pur iscrivendo quest'opera nel novero nutrito delle precedenti iniziative editoriali del Banco di Roma, le conferisce il significato di un alto gesto di mecenatismo culturale che trascende la circostanza, pur eccezionale, del centesimo anniversario dell'Istituto ed arricchisce la « romanistica » di una opera di capitale importanza.

FRANCO ONORATI

Diritto di asilo

Gli sbandati dell'esercito del Reame di Napoli

In questi ultimi tempi si legge e si sente continuamente parlare del diritto di asilo, invocato dalle più diverse persone in tante parti del mondo.

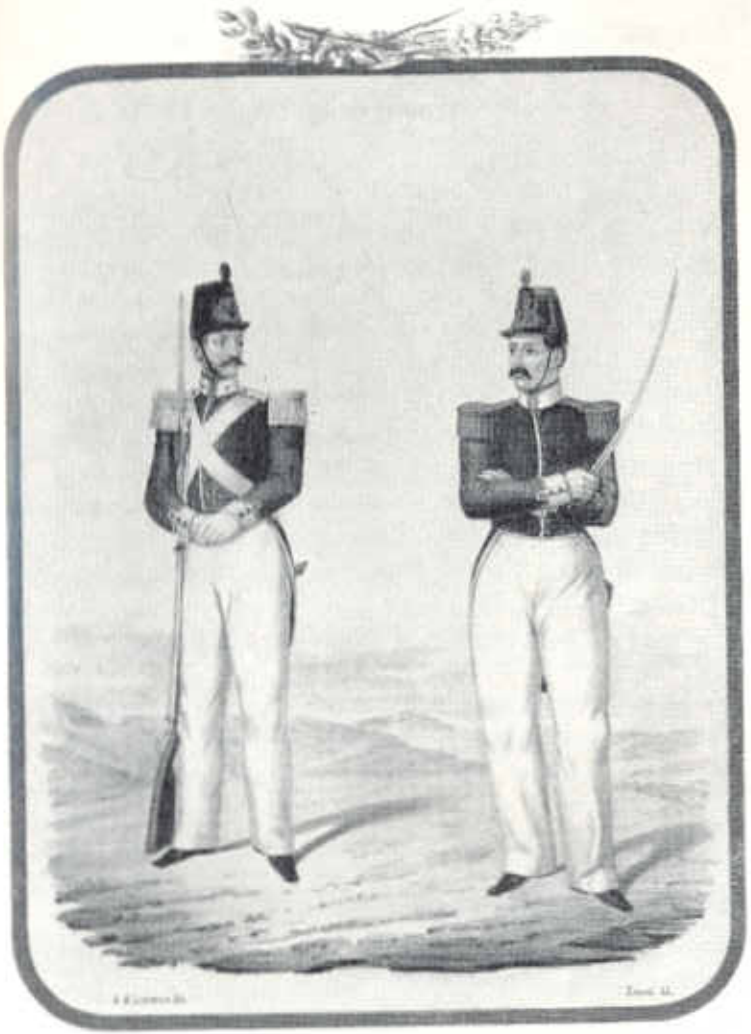
Il fatto non è certamente nuovo e nelle ricerche da me effettuate in quella miniera inesplorata dell'Archivio di Stato, quando rinvenni una grande quantità di scritti del mio bisnonno, Marcantonio Pacelli, Sostituto del Ministero dell'Interno nello Stato Pontificio, ebbi l'occasione di leggere una documentazione portante la data del novembre 1865, che riguardava soldati del disciolto esercito del Reame di Napoli che, dopo quasi cinque anni, non si decidevano ad integrarsi nel Regno d'Italia, proclamato fin dal 1861.

Vi è una lettera del Direttore Generale di Polizia, Monsignor Matteucci il quale, non avendo ricevuto alcuna risposta ai quesiti posti al Cardinale Segretario di Stato, Giacomo Antonelli, si rivolge al Ministero dell'Interno.

Data la situazione di fatto, esistente nell'anno 1865 fra lo Stato Pontificio ed il Regno d'Italia, non era stato firmato alcun trattato riguardante la estradizione dei sudditi napoletani che avessero combattuto sotto le bandiere di quel Reame.

Il Ministero, con la penna del Sostituto, dà le sue direttive, improntate ad un notevole senso di giustizia, e, dati i tempi che correvano, di opportuna prudenza.

Ecco, perciò, i documenti da me ricopiati a mano dieci anni fa, perché, come mi avvertì l'usciere dell'Archivio di Stato, non avevano la possibilità di eseguire copie o fotocopie.



COMPAGNIA DI RISERVA

Napoli, 1855

Roma

Direzione Generale di Polizia 6 novembre 1865

A Monsig. Ministro dell'Interno

È purtroppo vero, che trovansi giacenti nelle Carceri di Terracina taluni individui regnicoli, dei quali il sott.° rimette alla Ecc.za V.ra Rev.ma la relativa nota, e che sono stati colà trattenuti perché le truppe Piemontesi scaglionate sul confine arrestano tutti coloro, che dal nostro Stato vengono respinti in patria. D'altronde alcuni di essi sono responsabili di delitti commessi nel regno, ed altri gravemente compromessi con quell'intruso governo. Quindi non poteva la Polizia provvedere col dimetterli e lasciarli nel nostro Stato perché oziosi, e come privi di mezzi di sussistenza, così facilmente sarebbonsi dati al brigantaggio.

Il sott.° pertanto con ufficio del 22 p.p.to settembre credé suo dovere farne oggetto di rapporto a Sua Em.za Rev.ma il Sig. Cardinale Segretario di Stato, proponendo di farli rimpatriare, consegnandoli alla Guarnigione Francese per essere regolarmente rimessi nel Regno di Napoli, e pregandolo ad esternargli in proposito le Sue rispettabili deliberazioni.

Niun riscontro avendo fin ora ricevuto, il sottoscritto si è permesso tornare in argomento colla sullodata Em.za Sua Rev.ma, con ulteriore foglio dei 4 andante. Quindi attende tuttora in oggetto le superiori di Lui risoluzioni per l'opportuna norma.

Tanto il sott.° era in dovere di significare all'Ecc.za V.ra R.ma in riscontro al di Lei foglio dei 2 andante n° 17403, e con perfettissima stima passa a confermarsi

Di V.ra Ecc.za R.ma De.mo Obbl.mo Serv.

Il Direttore Generale
A. Matteucci

Detenuti nel Bagno di Terracina a disposizione della Direzione Generale di Polizia.

Salvatori Domenico, Musolini Domenico, Sonnino Vincenzo, Espositi Salvatore, Ajello Giuseppe, Spaventa Paolo, Izzo Giuseppe, Centomani Francesco, Maresca Martino, Mangiacomo Salvatore, Di Mone Giuseppe...

Ministero dell'Interno
Roma
N° 17403
Mr. Direttore Generale di Polizia
7 Nov. 1865

Dalle diverse istanze pervenute al sottoscritto Ministro dell'Interno alcune delle quali si acceludono marcate col n° di archivio 16858, 16919, 17300, 17397, 17403, rilevasi che non pochi regnicoli arrestati per misure precauzionali di polizia giacciono da molti mesi nelle carceri di Terracina dove taluni di essi per essere liberati da quel luogo per ripatriare, chiedono financo di essere consegnati nelle mani dei Piemontesi che attualmente sono nel limitrofo Regno di Napoli.

Se il cumulo delle circostanze può aver fatto ritenere e nei limiti della giustizia il loro arresto, e permanenza in carcere per lo spazio di qualche mese, il prolungamento di tale stato di cose potrebbe poi dar motivo a ragionata critica. Ben vede la E. V. Rev.ma quanto sia necessario di adottare quelle disposizioni che possano essere consigliate dalla equità e dalla giustizia.

Per quei regnicoli che furono arrestati come sospetti autori di delitti sia nel Regno sud° sia nello Stato Pontificio, il Ministero dell'Interno dispose già quanto occorreva, prescrivendo che qualora dagli atti che potevano assumersi non fosse contestata la responsabilità loro in fatti delittuosi, si passassero a disposz.e della Direz. G.le di Polizia per le misure di sua attribuzione, e lo scrivente è persuaso che sul conto di non pochi la Direz.e G.le di Polizia avrà già disposto quanto occorreva.

Per quelli che rimangono però se circostanze speciali non permettono di devenire a provvidenze ordinarie, ritiene il sottoscritto che non debbano protrarsi tanto a lungo delle provvidenze straordinarie che fosse opportuno di invocare dal Superiore Governo. Quindi rimettendo a V. E. R.ma le accluse suppliche la prego di prenderle nella debita consideraz.e avvisando a quei temperamenti che stimasse più convenienti.

In quest'intesa con sensi...

(minuta di lettera scritta e siglata dal Sostituto.)

10 8bre 1865

Avendone S. E. R.ma tenuto proposito in *diverse* circostanze per provvedere all'opportunità in quel modo che sarà più conveniente e possibile, ha ordinato si tenga la presente in atti per norma.

M. P. »

MARCANTONIO PACELLI

L'"Inno a Roma" di Perosi

Chi ha avuto occasione di frequentare la casa di don Lorenzo Perosi nel Palazzo del Sant'Uffizio e chi ha potuto avere colloqui con il maestro sa bene che, nel suo ricordo, tornavano sempre i nomi di quelle che egli definiva le « città dell'anima ». Ed erano: Tortona, dove era nato; Ratisbona, dove con i maestri Haberl ed Haller aveva approfondito lo studio del Palestrina; Imola, dove aveva messo in opera le sue idee « ceciliane » sulla musica sacra; Venezia, dove fu maestro di cappella nella Basilica di San Marco per volere del cardinale Sarto, il futuro Pio X e, infine, Roma, dove fu chiamato da Papa Leone XIII a dirigere la Cappella Sistina.

A Roma don Lorenzo, salvo brevi periodi, è vissuto ininterrottamente dal 1898 fino al giorno della sua morte, il 12 ottobre 1956.

Ricerchiamo nell'opera del maestro le testimonianze del suo affetto e della sua predilezione per Roma. Daremo, dunque, precisa notizia su un « Inno a Roma » che il musicista scrisse nel lontano 1895 e che certamente non molti conoscono; c'è, poi, una « Suite sinfonica » in tre tempi, inedita (la partitura è per grande orchestra) intitolata, appunto, « Roma »; e, infine, è da ricordare l'« O Roma nobilis » a quattro voci miste, scritto nel 1940 su parole dell'antico inno dei romei, già musicato da Franz Liszt in pieno ottocento. Di questo lavoro perosiano esiste una trascrizione per banda, elaborata dal notissimo maestro Citrenei: fu eseguita nell'atrio del Convento della Minerva quando, nel 1940 Pio XII si recò nell'attigua basilica per impetrare

la protezione di San Francesco e Caterina per l'Italia, ormai sulle soglie della guerra.

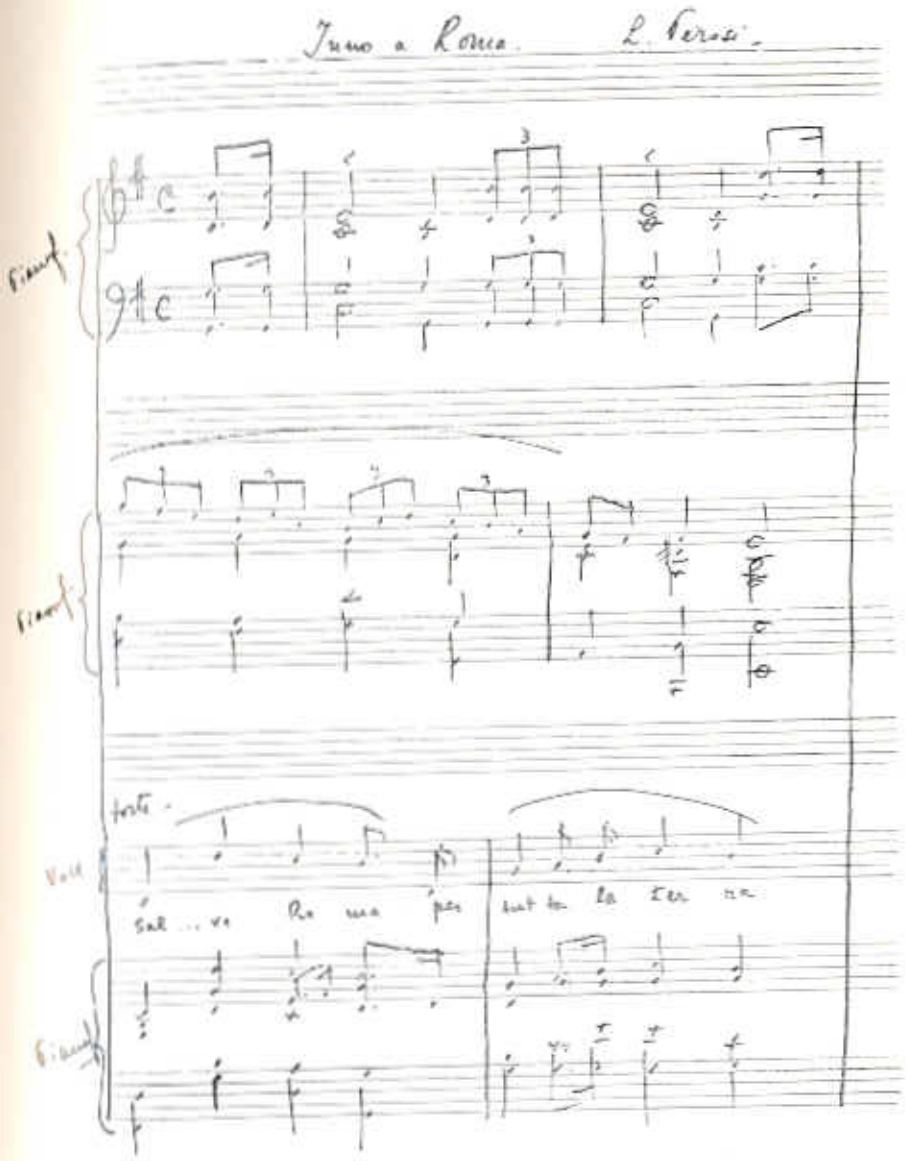
Dunque, l'Inno a Roma è del 1895. L'idea era venuta a don Davide Albertario, il battagliero sacerdote, direttore de « L'Osservatore Cattolico » che disse a Perosi presso a poco così: « Caro don Lorenzo, perché in occasione del venti settembre quando in tante parti d'Italia gli anticlericali si scatenano, non mettiamo in condizione i nostri di cantare un inno, un *inno religioso a Roma* »?

Prima ancora che il maestro desse una risposta alla richiesta, si trovò sul tavolo le parole dell'inno, inviate con sollecitudine dal prete-gornalista. Non si sa chi sia l'autore, forse lo stesso don Albertario. Eccole:

Salve Roma! Per tutta la terra
sempre suoni il tuo nome e non sia
quel ch'ci voglion lo squillo di guerra
che inacerbi del Padre il dolor...
Ma un saluto festoso che invia
la gran Madre ai suoi figli nel mondo
come un raggio di sole giocondo
come un'aura di pace e d'amor.
E rispondon le mille città
Sacra e Santa ognor Roma sarà.

Don Lorenzo si accinse al lavoro senza sapere che lo stesso testo era stato inviato anche ad un altro musicista cattolico, allora in auge, il maestro Carlo Galli. Per parte sua egli non poteva dire di no a don Albertario che lo aveva ospitato in una stanzetta attigua alla tipografia del giornale quando, studente al Conservatorio di Milano nella classe del maestro Saladino, non sapeva dove alloggiare data la ristrettezza dei mezzi e gli aveva messo a disposizione il giornale per pubblicare articoli sulla musica sacra.

Don Albertario era stato presente a Venezia alla prima solenne « presentazione » del musicista che, da poco nominato maestro di cappella a San Marco, aveva diretto le musiche per l'ingresso nella Basilica del nuovo Patriarca, il cardinale Sarto.



La prima pagina dell'Inno a Roma di Perosi. L'autografo è andato disperso.

Era il 25 novembre 1894. La sera di quel giorno, durante il ricevimento in Episcopio, il Patriarca vide che erano assenti proprio Lorenzo, non ancora sacerdote, e il prete giornalista. Li rintracciò nella Basilica di San Marco: don Davide tirava il mantice dell'organo, mentre Lorenzo improvvisava melodie su melodie.

Don Lorenzo in brevissimo tempo scrisse l'Inno a Roma: si tratta a rileggerla oggi, dopo tanti anni, di una partitura gioiosa, fresca, ispirata, piena di vigore. I versi che don Albertario aveva dato al maestro non erano eccelsi: la musica certamente li nobilitò.

Quando il direttore de « l'Osservatore Cattolico » ebbe in mano la partitura insieme a quelli che gli venne inviata puntualmente, anche dal maestro Carlo Galli, credette opportuno pubblicarle ambedue sul giornale. Era l'unico modo per farle arrivare alle masse cattoliche.

Dicono le cronache che l'« Inno » di Perosi fu preferito e in quel 20 settembre 1895 echeggiò in molte associazioni cattoliche e in circoli religiosi. Numerosi maestri ne curarono la strumentazione per banda, visto che Perosi aveva scritto solo la partitura per canto e pianoforte.

È risaputo che don Lorenzo non voleva mai scrivere per banda: quando il cardinale Sarto lo incaricò di predisporre l'inno « Al Signor levate o genti... » in occasione del tradizionale pellegrinaggio veneziano alla Chiesa della Salute, obbedì prontamente, ma non volle neanche lontanamente pensare alla banda. E dovette intervenire a elaborare la partitura un altro sacerdote musicista che viveva e lavorava allora a Venezia: don Pietro Magri. L'« Inno a Roma » di Perosi arrivò anche nella capitale ed entrò nel repertorio e nella tradizione dei Fratelli di Nostra Signora della Misericordia — i religiosi che Pio Nono aveva fatto venire dal Belgio per gestire scuole ed ospedali: veniva cantato in occasione di accademie e di manifestazioni religiose. Quando don Lorenzo si rivolse a quella Congregazione — nella quale erano entrati anche numerosi italiani — perché potesse scegliere tra gli scolaretti le voci bianche per la rinnovata Cappella

Sistina, si meravigliò non poco di essere accolto nel cortile e nelle aule della scuola di Piazzia Pia con le note del suo « Inno ».

La Suite sinfonica « Roma » in tre parti fu scritta dal maestro intorno al 1910 e fa parte del gruppo di simili composizioni sinfoniche dedicate a città italiane: Venezia, Milano, Torino, Napoli, Messina, Tortona, Genova, Firenze. Due sono rimaste allo stato di abbozzo senza alcuna dedica.

La *suite* « Roma » non è stata mai eseguita. Chi ha potuto leggere la partitura dice che si tratta di una composizione ricca di melodia. Non sfigura accanto alle composizioni perosiane di quel tempo: *Transitus Animae*, *In Patris memoriam*, *Vespertina Oratio*.

Una cosa va detta: il maestro con la sua composizione non ha voluto fare quasi un ritratto sonoro di Roma; ha sviluppato e raccolto pensieri musicali senza alcun riferimento a questa o quella situazione. Nessun paragone, dunque, con i *Pini di Roma* o le *Fontane* o le *Feste romane* di Respighi. Quella di Perosi è musica pura. La dedica alla città è un atto di amore e di deferenza, un modo per legare il suo nome di musicista alla capitale del mondo cattolico e d'Italia. È da chiedersi: non c'è proprio spazio nelle manifestazioni artistiche romane per la *Suite* dedicata a Roma?

Ed eccoci all'*Inno dei romei*, *O Roma nobilis*. La composizione reca la data del 1940. Non si sa chi l'abbia chiesta a Perosi: è probabile, non avendo alcuna dedica, che il maestro l'abbia scritta di sua spontanea volontà. Gli erano ben note le parole, come anche l'antica melodia medievale e sapeva pure che Liszt l'aveva musicata durante un soggiorno a Villa d'Este a Tivoli. Perosi non si è rifatto alla melodia medievale ne è stato influenzato dalla bella composizione di Liszt. Il suo lavoro è semplice ed originale: una melodia con armonizzazione « moderna » che è ben diversa dalle armonie perosiane più note, ascoltate in San Pietro nei solenni riti papali.

O Roma nobilis - Orbis et Domina - cunctarum urbium - excellentissima... La melodia è ampia, quasi processionale in un

clima mistico di contemplazione. Piacque, nella prima esecuzione, a Pio XII che, come è noto, era piuttosto esigente in fatto di musica.

Non è dato sapere dove sia finito l'autografo. Forse è in mano a qualche privato: per fortuna ne furono fatte copie che si trovano ora nell'Archivio della Cappella Musicale Pontificia (Sistina).

Abbiamo così dato notizia di tre composizioni poco note o inedite che legano il nome di Perosi a Roma. Si potrebbe aggiungere che alcune delle più importanti partiture perosiane hanno avuto la « prima esecuzione » nella Capitale e da qui hanno spiccato il loro « volo di gloria » nel mondo — come diceva Mascagni. Basti ricordare l'oratorio *La Resurrezione di Cristo* che fu eseguita nella Basilica dei Santi Apostoli il 13 dicembre 1898 con successo clamoroso. Il poema sinfonico *Giudizio Universale* ebbe la sua « prima » il 9 aprile 1904 al Teatro Costanzi; Checco Marconi con la sua voce vibrante esaltò l'uditorio. Il *Transitus Animae* — il poema della morte cristiana — fu presentato nel 1907 nella Sala Pia: alle prove, nascosto fra i pochi invitati, era stato presente Gabriele D'Annunzio. Nel 1928 Bernardino Molinari tenne a battesimo all'Augusteo la *Vespertina Oratio*, la delicata cantata sulla « preghiera della sera » ispirata al Maestro dal ricordo del suo soggiorno giovanile a Montecassino: le melodie gregoriane e quelle perosiane echeggiano sullo sfondo dell'atmosfera colorata della sera di Montecassino. Infine fu Beniamino Gigli che, in Vaticano, nel 1938 cantò per la prima volta la composizione che era stata chiesta a Perosi da Pio XI: il *Natalitia* per soli coro e orchestra.

Si può concludere affermando che ha fatto bene Roma a dedicare al Maestro Perosi un busto al Pincio e a dare il suo nome ad una strada, ma, forse, le istituzioni accademiche della Capitale potrebbero fare qualcosa di più: riproporre le musiche di don Lorenzo — anche quelle dedicate a Roma — per toglierle dall'ingiusto oblio.

ARCANGELO PAGLIALUNGA

Un grande romano d'elezione: Ottorino Respighi nel centenario della nascita

Le ricorrenze centenarie sono divenute in questi mesi una girandola ossessionante. E se per ora s'intrecciano quelle di casa, il peggio ci attende negli anni venturi per la sovrapposizione di anniversari, o meglio centenari stranieri d'incalcolabile importanza. Nel 1981 sarà la volta della Russia col centenario della morte di Dostoevskij e di Musorgskij; nel 1983 ci sarà addirittura il centenario della morte di Wagner, che per evidenti ragioni impegnerà a fondo anche noi. Ma almeno non ci affannerà la sovrapposizione di numerose ricorrenze contemporanee. Oggi c'è stata proprio la rincorsa delle esigenze commemorative, che sembrano battersi tra loro per superarsi, per farsi fra loro la cianchetta, allo scopo di grandeggiare in solitudine e non farsi sottrarre l'attenzione dalle altre analoghe incombenze. L'anno scorso Roma imperiale s'è fatta la parte del leone con ben due diciannovesimi centenari di morte: quello dell'imperatore Vespasiano e quello di Plinio il vecchio. E non parliamo del fatto che il secondo ha coinvolto anche la ricorrenza commemorativa dell'eruzione del Vesuvio e della distruzione di Ercolano, Pompei e Stabia, che ha dato luogo a convegni, tornate accademiche, gite popolari ecc., sì da trasformare in una festa il ricordo della sciagura e da giustificare così quel sindaco di Messina che il 28 dicembre 1923 osò far affiggere sulle cantonate della città un manifesto iniziante con queste parole: « Cittadini! Oggi si *festeggia* il quindicesimo *compianto* del terremoto! » Naturalmente il corsivo è mio, allo scopo di sottolineare l'enormità della dissennata evocazione.

Va da sé che il sottoscritto, colpito dalla sciagura d'essere

latinista, s'è dovuto dar da fare non poco per l'obbligo di partecipare a queste commemorazioni. Ha dovuto sfoderare la sua presunta competenza per Plinio il vecchio, parlandone nientemeno che ai Lincei e, quanto a Vespasiano, ha dovuto fare altrettanto all'Istituto di Studi romani, oltre a dedicare al buon imperatore borghese, al pacioccone sabino un abbastanza circostanziato ricordo sulla « Strenna » dell'anno scorso. Così facendo — e non poteva comportarsi altrimenti — ha mostrato d'ignorare che il 1979 era anche il centenario della nascita di Ottorino Respighi. Ma in realtà se n'è dimenticato solo per la « Strenna », o meglio vi è stato costretto dal suo mestiere di latinista, che gli faceva un dovere di dare la precedenza ai pezzi da novanta dell'antica Roma. Ha pensato pure a Respighi facendone fare la prima rievocazione pubblica alla Discoteca di Stato per conto dell'Associazione romana amici della musica, di cui ha l'onore di essere presidente (e alla riunione avemmo la gioia e il vanto della presenza di Elsa Respighi), e presiedendo poi a Venezia, alla Fondazione Cini, una tavola rotonda sul grande musicista. Dato che nella « Strenna » passata nessuno s'è occupato del nostro Ottorino ed io mi sono indebitamente procurata una certa voce in capitolo con le iniziative cui ho partecipato, profitto dell'occasione offertami dalla mancanza di altri argomenti da trattare, specie di argomenti relativi a un anno ottanta, e mi decido a introdurre io, sia pure con un anno di ritardo, nella « Strenna » il ricordo di Respighi.

Sono sicuro che molti storceranno la bocca, accusandomi di indugiare sopra un tema che avrebbe potuto trovar posto solo l'anno passato. Ma di Respighi i romanisti avevano vivaddio il dovere di ricordarsi; e meglio è se ciò avviene con la mora di un anno anziché non avvenire mai. Del resto, mentre all'estero e specie negli Stati Uniti le musiche respighiane sono eseguite assiduamente, da noi le autorità che dispongono degli enti musicali l'anno scorso hanno consentito proprio a contraggenio a qualche raro concerto commemorativo, affrettandosi a chiudere il varco non appena l'anno è trascorso. Perciò, dato che oggi è illusorio

attendere una replica di quelle manifestazioni musicali, non è male che venga fuori almeno una replica delle commemorazioni scritte.

Del resto io non debbo comporre un saggio critico sulla musica di Respighi, che sarebbe al di fuori di ogni mia sia pur illusoria competenza. Il mio modesto intendimento è solo quello di accennare a come, attraverso le sue composizioni d'argomento romano, si vada profilando in lui la conquista di un carattere che ne fa un nostro fratello, un vero e appassionato figlio di Roma. Anche il sottoscritto, ad astrale distanza dal valore di Respighi, ha percorso la medesima via, è divenuto, per lunga permanenza e per progressiva apertura di spirito e di sentimento, romano d'elezione e ora non saprebbe più vivere lontano dai sette colli. S'illude perciò di poter intendere a suo modo la maturazione dell'anima romana di Respighi.

È stato detto e ridetto che Respighi, quando venne a Roma come insegnante prima di armonia e poi di composizione a S. Cecilia, vi venne malvolentieri. Se posso osare ancora il confronto col miserevole sottoscritto, debbo dire invece che io la chiamata a Roma la sollecitai con zelo, ritenendola (ma si pensi che sono latinista) l'onore più grande nel corso della carriera. Però ero già sposato, e proprio con una romana, con una creatura di eccezionale tempra intellettuale e morale che più tardi mi avrebbe spinto a dedicarle le mie *Spigolature romane e romanesche* con queste parole: « A te, Augusta, che della bellezza e bontà di Roma sei stata per la mia vita il dono decisivo e più eccelso ». Si capisce quindi naturalmente come per me raggiungere la sede di Roma significasse coronare le mie esperienze di cultore della civiltà latina e insieme registrare appieno, nel punto più esatto di vibrazione e di rifrazione, il miracoloso connubio spirituale con la mia compagna, per quel tantissimo di formativo ch'esso mi offriva. Respighi invece era scapolo quando venne a Roma, e proprio nella capitale avrebbe conosciuto, da principio come alunna, la sua futura compagna, Elsa Olivieri Sangiacomo, che era proprio romana e che sarebbe divenuta la sua più preziosa collaboratrice, colei che, come Alma Mahler, copiava i suoi manoscritti, ascoltava

attentamente le primizie delle sue composizioni e col suo giudizio ne guidava lo sviluppo, colei che, dopo la morte del maestro, sarebbe giunta a integrare alcune sue opere incompiute. È proprio un'assurda pretesa, una sacrilega intemperanza se dal vivo della mia esperienza ardisco immaginare che anche per il grande Ottorino il contatto spirituale con una compagna romana d'eccezione ha significato la decisiva apertura allo spirito, all'anima dell'Urbe?

Sì, da principio, quando era venuto a Roma da scapolo, Respighi ci stava a contraggenio. Anelava a un trasferimento a Torino o almeno a Milano, sedi ch'egli giudicava molto più adatte a un musicista volto, come lui, a un integrale rinnovamento del nostro gusto musicale, della nostra stessa maniera di concepire e attuare la composizione. Mirante com'era a un assiduo contatto con le esperienze musicali d'avanguardia in Europa, sentiva che solo al Nord, ove gli scambi erano più facili e gli ambienti erano più aperti, era possibile non smarrire quel provvidenziale contatto. Del resto s'era formato nella natia Bologna, la città che aveva consacrato l'evento più rivoluzionario nella nostra cultura musicale, l'introduzione sulle nostre scene dell'opera di Wagner, strappando un riconoscimento persino al grande poeta che ne riassumeva l'anima e la raccomandava all'ammirazione nazionale, a Giosuè Carducci, che nell'ode evocante la tomba di Shelley farà vibrare il tremito ispirato dai cantanti metalli del grande di Lipsia: egli che fin allora era così ignorante di musica, così analfabeticamente persuaso ch'essa si identificasse coi virtuosismi melodrammatici nostrani, da uscirsene nella frase singolare: « Io sono tedesco, e perciò non mi intendo di musica »! E allora a Bologna il caposcuola era Giuseppe Martucci, uno dei più fervidi propagandisti, appunto, del verbo wagneriano, il maggiore rappresentante della musica strumentale in Italia, per la quale il suo punto di riferimento preferito era Brahms. La città natia era dunque per Respighi sede molto più congeniale, specie data la sua formazione ch'era stata eccezionalmente sviluppata anche all'estero, con soggiorni a Berlino e addirittura nella Pietroburgo di Rimskij-Korsakov. Si pensi che degli altri musicisti che formano con Respighi

la cosiddetta generazione dell'Ottanta e vengono associati a lui come gli innovatori della cultura e della scrittura musicali italiane, Alfredo Casella era sprofondato per il momento nell'avanguardia parigina, Ildebrando Pizzetti insegnava a Firenze e avrebbe soggiornato poi a lungo a Milano, Gianfrancesco Malipiero viveva a Venezia. Solo molto più tardi Casella e Pizzetti sarebbero venuti a Roma. Tutto perciò orientava Respighi al nord: Troppo, oltre tutto, signoreggiava in un settentrionale la prevenzione contro Roma, che in un bolognese per giunta era come la lontana eco dell'avversione delle Legazioni al dominio pontificio. Egli dimenticava che proprio a Roma, negli anni ottanta, la *Tetralogia* era risonata per la prima volta in Italia, grazie all'iniziativa di una organizzazione tedesca, e che nel 1890 al *Costanzi* era avvenuto l'evento più significativo nella nostra storia musicale dell'ultimo Ottocento, cioè l'affermazione del cosiddetto verismo nel melodramma, con la prima della *Cavalleria rusticana*. Era sempre il benedetto melodramma di gusto italiano, ma era pur sempre una capitale innovazione che aveva mutato le sorti dell'aspetto più vitale della nostra musica.

Ad ogni modo agl'inizi il contatto con Roma non aveva determinato orientamenti fecondi. Ma ad un tratto, durante la prima guerra mondiale, esplose un evento straordinario, sia per la carriera di Respighi come compositore, sia per la conquista di un nuovo linguaggio da parte della nostra musica sinfonica, sia per l'arricchimento e la trasformazione del mondo poetico del compositore stesso: l'esecuzione proprio nella capitale della suite sinfonica *Le fontane di Roma*. Un tema tipicamente romano aveva ispirato il musicista! E in realtà mai prima d'allora un motivo caratteristico del paesaggio romano aveva costituito il motivo portante di una composizione musicale. È tanto difficile e tanto illegittimo supporre che il contatto con Elsa, il dischiudersi della comunione spirituale fra i due abbiano aperto gli occhi a Ottorino sulle bellezze di Roma, gli abbiano fatto sentire nel profondo proprio ciò che di esse è meno vistoso, meno magniloquente e protocollare, ma più intimisticamente suggestivo, più ricco di vi-

brazioni sottili e profonde? Al convegno veneziano è stata addítata come magra premessa alla composizione respighiana solo quella specie di mattinata che inaugura il terzo atto della *Tosca* pucciniana, con quel canto solitario di un monello romano in un pacato ed esile sfondo armonico destinato a ingigantirsi nel tripudio delle campane di Roma. Mi fu facile rettificare col richiamo all'opera di un musicista straniero, che doveva essere particolarmente caro a Respighi come creatore della grande orchestra moderna, e che dal soggiorno a Roma e dintorni, pur tanto da lui vilipeso nelle lettere, aveva tratto spesso ispirazione: Hector Berlioz. A parte ciò che del diletto soggiorno a Subiaco si rivela nella sinfonia *Aroldo in Italia*, come ho dimostrato in un altro scritto su questa « Strenna », *Benvenuto Cellini*, opera tanto sfortunata quanto invece meritevole di profonda attenzione, è una prima felice resa di ciò che l'aspetto più intimo di Roma, anche al di fuori dell'inquadramento storico, poteva suggerire a un musicista. Gli echi più evidenti del carnevale romano e di altre figurazioni della città nella resa dell'opera berlioziana si faranno avvertire nella terza delle suites sinfoniche respighiane d'argomento romano, *Feste romane*; ma è evidente che, dovendo fare la storia diciamo pure iconologica della tematica, già per *Le fontane di Roma* il precedente del *Benvenuto Cellini* di Berlioz va richiamato.

A parte ciò, l'opera respighiana, come ho detto, compiva il miracolo di esprimere, in un tessuto armonico e orchestrale sapientissimo, il palpito più captivante dell'anima di Roma come miracolosa sorgente di tutto ciò che di più dolce ci comunica la natura, come tramite misterioso e struggente di quella carezza che noi avvertiamo sfiorarci dalle più remote e pacate sue scaturigini rivelantisi nella vibrazione affettuosa dei suoi quadri più sereni, dei suoi aspetti più impensatamente e più magicamente sorridenti. Quello che riusciva a cantare nella suite di Respighi, con la rifrangenza e la risonanza di un plesso accordale in cui ogni melisma significativo trovava echi e intrecci che ne moltiplicavano l'impulso espressivo, ma sempre sopra un piano di cali-

Fontana di Villa Medici.

(foto di Franco Chiaretti)

brata, squisita interiorità sognante, era il brivido, solleticante come il voluttuoso trascorrere di una mano innamorata, del divino crepuscolo romano, sia quando barbagliano con trepida sommessa castità le prime luci dell'alba, sia quando i trionfali colori del giorno s'attenuano, si fondono, s'intersecano in un variegante scintillio al declinare del sole, ma dal loro più intimo accoppiamento sanno far scattare movenze cromatiche inattese che però non ti accendono violentemente lo spirito, ma te lo cullano in un fremito di commozione che sempre più si appaga in un meditativo e nostalgico abbandono. Quello il pubblico e la critica colsero e apprezzarono subito, quello ha costituito sempre l'insopprimibile, il trascinante connotato della composizione, molto più dei due numeri centrali, pur così sfavillanti e pur così innovatori del nostro linguaggio, relativi alla fontana del Tritone al mattino e alla fontana di Trevi nel meriggio: la sospirosa, elegiaca rapsodia dello sciacquio della fontana di Valle Giulia all'alba e l'ecloga virgiliana, tutta contesta di melanconica, trivellante soavità, in cui si stempera fino a una lacrima tanto più penetrante quanto più nascosta la melodica delicatezza del gorgo che scorre nella fontana di villa Medici al tramonto. È uno di quei finali lirici prepotenti proprio per la suasiva, trascinante dolcezza dell'accento, che richiamano le chiuse di episodi musicali fra i più sconvolgenti per il potenziamento estremo della commozione più intima, come — tanto per fare qualche esempio fra i più eloquenti, anche se forse fra i meno adatti a un confronto del genere — la morte d'Isotta, il finale del primo atto del *Cavaliere della rosa*, quello del preludio della *Khovancina*. La generazione dell'Ottanta ebbe con quella suite la sua prima vera affermazione; di significativo non c'era stato se non due anni prima la *Fedra* di Pizzetti, che per l'espressione del mondo poetico e degl'intendimenti artistici dell'autore non aveva ancora raggiunto la pienezza che per Respighi hanno sempre rappresentato *Le fontane di Roma*. E da allora in poi esse sono state sempre reputate l'opera più significativa di Ottorino, quella che più e meglio di tutte racchiude nella sua integrità il messaggio del musicista e ne disvela le doti più pro-

fonde. In realtà quella pienezza fatta di sapienza armonica poggiata sempre sulla base tonale, di maestria strumentale e orchestrale inaudita giocante fra la veemenza degli effetti ostentati e i ripiegamenti verso raffinatissime cesellature sottovoce, quella tendenza a un descrittivismo e colorismo che immettevano nel linguaggio musicale italiano gl'ideali ormai fatiscenti di Liszt, di Richard Strauss e di Rimskij-Korsakov finivano per rivelare che in realtà quell'avanguardista nostalgico di legami con le più spericolate esperienze europee poteva benissimo continuar a fiorire a Roma, perché della generazione dell'Ottanta egli era in fondo il più legato alla tradizione. E più tardi finirà per confermarlo firmando il manifesto contro le tendenze più sovversive della musica contemporanea, sì da suscitare il risentimento di alcuni fra i suoi antichi compagni d'arme. Per giunta un gianicolino come me potrà trovar a ridire sul fatto che le fontane prescelte per i due monumenti più ricchi di poesia appartengano entrambe alla zona arroccata verso il Pincio e i Parioli, ci facciano scorgere un Respighi calamitato dai quartieri alti, come quasi tutti i forestieri venuti a contatto con la Roma moderna; colpisce l'esclusione della fontana di S. Pietro in Montorio, così giustamente posta in rilievo dal Pascoli nei *Poemi del Risorgimento*, così atta a ispirare un musicista che volesse esprimere l'incanto dell'alba dall'alto del più comprensivo e del più fascinoso belvedere di Roma. Non si dimentichi che proprio da una visione di Roma da S. Pietro in Montorio ha preso le mosse Émile Zola per descrivere le vicende del protagonista in *Rome*. Ma la poesia del Gianicolo sarebbe stata cantata da Respighi sette anni dopo nel terzo episodio dei *Pini di Roma*, costituendo il vertice della composizione.

È ora perciò di soffermarsi sulla seconda suite che ha il paesaggio romano nello sfondo. Il trionfalistico finale, *I pini della via Appia*, con la progressiva descrizione della marcia di un'antica legione romana vittoriosa sino al solenne, celebrativo ingresso nella via Sacra, è fatto apposta per far scattare in piedi plaudente il grosso pubblico, che le rare volte in cui la composizione è stata

eseguita ha finito quindi per accoglierla con maggiore entusiasmo che non *Le fontane di Roma*, pure eseguite più spesso e non a torto. Ricordo che l'anno stesso della prima esecuzione io l'ascoltai diciassettenne a Palermo sotto la direzione nientemeno che di Victor de Sabata, e associandomi alle frenetiche acclamazioni del pubblico mi stracciai un paio di guanti che chi sa perché avevo conservato alle mani in sala; avendo rievocato l'episodio durante la commemorazione alla Discoteca, mi son sentito esprimere scherzosamente da donna Elsa il timore ch'io volessi farmi ripagare l'indumento distrutto. I maligni in quel finale vollero ravvisare un omaggio all'incipiente mania imperialistica del nuovo regime, appellantesi all'antica Roma, benché esso non avesse ancora superato le scosse più dure, non fosse stato ancora squassato dalle vicende dell'*affaire* Matteotti. Ad ogni modo quella progressione fonica martellante un breve tema, che in certo modo precorreva quanto avrebbe strutturato quattro anni dopo Maurice Ravel con *Boléro*, portava al massimo uno dei due aspetti principali di Respighi orchestratore, la tendenza agli effetti forti, la voluttà della multanime gigantomachia orchestrale di berlioziana, wagneriana, ciaikovskiana, straussiana e mahleriana ascendenza. Quello che nelle *Fontane* era stato il *clou* diveniva ora la magniloquente conclusione. Nella struttura le due suites divergevano, rivelando ciascuna una propria persuasiva logica: nelle *Fontane* i due dolcissimi crepuscoli dell'alba e del tramonto inquadravano i due momenti più estroversi, più turgidamente ostentati della giornata piena e facevano quindi prevalere i toni intimisti e più chiaroscurali, nei *Pini* si andava dall'infantile innocenza dei giochi a Villa Borghese (con quella cantilena puerile ribattuta a bella posta per darci la piena impressione dei trastulli dei *regazzini*) alla mistica suggestione dei pini delle catacombe, all'insinuante, voluttuosa lusinga dei pini del Gianicolo, alla finale marcia trionfale delle legioni di Roma: un vero *crescendo* in cui s'alternavano le tradizioni che rendono così ricca e complessa la voce di Roma, quella della Roma cristiana, quella della Roma barocca con la sensualità che avrebbe ispirato tanti poeti, dal Goethe delle *Elegie romane*

al D'Annunzio dell'omonima raccolta, del *Piacere* e della *Chimera*, quella della Roma antica. Chi sa che la preferenza data a questa ultima per la chiusa dell'opera, insieme col fatto che da ultimo il Respighi s'è volto a comporre un melodramma sulla tipica leggenda romana antica di Lucrezia, non abbia aggravato agli occhi dei miopi politicastri che oggi reggono anche le cose della cultura, il fatto che Respighi fu insignito del titolo di accademico d'Italia e non abbiano quindi determinato l'ostracismo che oggi grava in Italia sulle composizioni dell'autore! Vergognoso comportamento che fa il paio con l'assenza totale delle autorità ai funerali di Pietro Mascagni e con l'esclusione dalla rinnovata Accademia dei Lincei di tanti antichi membri (si pensi a Giorgio Pasquali) che avevano avuto il torto di aver appartenuto all'Accademia d'Italia!

I toni raccolti, crepuscolari, che nelle *Fontane* dominavano all'inizio e alla fine caratterizzando la composizione, si espandevano qui al mezzo, ma profilandosi in un senso nuovo. Non era più l'oscillante, sfumato lirismo introspettivo, ma la netta successione di due stati d'animo chiaramente dettati da due scene contemplate con totale sudditanza alla loro prepotente suggestione. E nel terzo episodio ne risultava l'effusione di un brivido panico ancora assente nelle pur così aperte e fremebonde sommissioni al fascino dell'alba e del tramonto nelle *Fontane*; Ottorino conquistava così un'altra immagine della poliedrica *facies* di Roma e la esprimeva con inarrivabile profondità. All'epoca in cui vide la luce la composizione, il particolare che l'episodio terminava con una riproduzione fonografica della voce dell'usignolo parve un'audacia incredibile: oggi, dopo tante spericolate e spregiudicate intrusioni di fonti sonore d'ogni genere, dopo l'uso divenuto consueto dei più arrischiati, dei più aggressivi mezzi fonici, sì che lo stesso valore tradizionale del suono nella sua specifica essenza musicale va evolvendo verso quello del rumore, di cui si vuol codificare ora il carattere di principio normativo, una libertà come quella assuntasi dal Respighi nel terzo numero della suite ci appare una innocentissima concessione a un legittimo bisogno espressivo. Ma intanto, se facciamo riferimento al celebre brano dell'*Innocente*,

questo dosato canto dell'usignolo veniva a ribadire l'inatteso tono dannunziano che l'episodio imprimeva alla composizione. Più che mai si scopriva che fra i sommessi richiami alla grande Roma dei martiri e dei catecumeni e quelli magniloquenti alle glorie imperiali l'animo di Respighi inclinava verso la flautata nota voluttuaria che si levava dalla blandizie delle grandi ville barocche, dalle magiche sensuose prospettive delle grandi quinte arboree sul sinuoso, vellicante sfondo dei colli e delle verdi vallate, né più né meno di come il divo Gabriele nel *Piacere* aveva dichiarato di voler dare tutta la magnificenza delle grandi rovine romane in cambio della più profonda suggestione della Roma berniniana. Non per niente ora la pubblicazione nella grafia originale della lettera che D'Annunzio inviò a Elsa Respighi in occasione della morte del marito ci ha rivelato che i due artisti si stavano accordando per la composizione di un grande poema drammatico su S. Caterina da Siena: il poeta che aveva prestato l'opera sua alla musica di Mascagni, di Franchetti, di Zandonai, di Debussy, di Montemezzi, di Pizzetti, di Casella, di Malipiero, anelava a fornire un testo all'unico musicista della generazione dell'Ottanta che non avesse volto in musica parole sue, perché forse lo sentiva il più intimamente affine a lui. E in fondo che cosa di più dannunziano della *Fiamma*, che spesso ci presenta musica che sembra scritta per la *Nave* del poeta?

Trascorsero altri quattro anni, e *Feste romane* dette il suggello alla vocazione respighiana di cantore di Roma. Anche qui una struttura diversa: non più un crescendo come nei *Pini*, é un tono elegiaco inquadrante due episodi sfolgoranti, come nelle *Fontane*. Era se mai la struttura complementare di quella delle *Fontane*, ma all'inverso: due sfondi *bombastisch* a grande orchestra che ne racchiudevano altri due di andatura più raccolta; e il secondo si volgeva alle tradizioni della Roma cristiana come il secondo dei *Pini*. In primo luogo bisogna tener conto del titolo e quindi dell'argomento della composizione; esso non poteva dare ospitalità ai quadri sommessi, liricamente struggenti, ai presagi nostalgici e chiaroscurali che avevano costituito la nota distintiva

più alta delle due precedenti suites. Qui doveva scatenarsi per forza la voluttà respighiana del cromatismo orchestrale più acceso. Ad ogni modo la scelta di un tema che imponeva queste soluzioni deve persuaderci che la tendenza a configurarsi come il modello delle più possenti esibizioni orchestrali nostrane era tra le più pronunciate in Respighi, come ho posto in rilievo nel convegno veneziano. *Circenses* e la befana a piazza Navona consacrano, all'inizio e alla fine della suite, la capacità del paesaggio urbano romanesco di presentare travolgenti scene di folla insatirita o dalla ferocia o dalla gioia più sfrenata. E anche questo è in fondo un aspetto nuovo di Roma che Respighi ci offre dopo i tanti ch'è riuscito a esprimere in precedenza; e proprio perché i due episodi estremi puntano il primo sulla selvaggia sete del sangue e dell'orrore e il secondo sull'irresistibile impulso alla più chiassosa baldoria, la varietà si riafferma ancora una volta con prestigiosa duttilità espressiva. Ed è superfluo insistere sul fatto che qui l'orchestra abbandona i procedimenti che conducono a una trasfigurazione lirica, al superamento del dato sensibile e si tien ferma al più minuzioso e colorito descrittivismo. Quali che siano le conseguenze che ne vogliamo dedurre, quale che possa essere il dipendente discorso sui limiti dell'arte e della modernità di Respighi, è un fatto che proprio questa diligente, coerente, ferrea circoscrizione della struttura compositiva ai modi della resa immediata e fedele del quadro contiene tutto il segreto della sua trascinante persuasività. Anche se non vi troviamo più i doppi fondi introspettivi del brano su Villa Medici al tramonto nelle *Fontane* o sul Gianicolo nei *Pini*, la befana di piazza Navona è pur sempre un pezzo che ti erige un'esperienza sensitiva e musicale di nuovo conio.

Il modo con cui lo spettacolo si organizza e ti assale di volta in volta con la *féerie* delle sue ruotanti e scoppiettanti esibizioni è una trovata; e la legittimità e la felicità di questo caleidoscopico assortimento è nei plessi strutturali sempre cangianti che si avvicendano nella resa di quel sonoro parapiglia; come la lieta, integrale adesione dello spirito dell'autore, divenuto ormai tutt'uno

con quello della folla intensamente consentanea all'ambiente, erompe all'ultimo, in forma di addirittura brutale evidenza, nell'intonare a grande orchestra il canto « Lassatece passa'! semo romani! ». L'assorbimento dell'animo di Respighi nella Roma più autentica, la Roma romanesca, celebra con gioia l'avvenuta realtà. Sono definitivamente superate sia la visione dannunziana di Roma in chiave di sensualità barocca, sia quella in chiave di trionfalismo imperiale. Se quindi meno ricca di futuro in rapporto agli spiriti profusi nelle analoghe composizioni precedenti, la suite « Feste romane » rivela però il suo carattere di progresso e di conquista sul piano della tematica, nel senso che ci mostra l'autore giunto al culmine della sua acquisizione dello spirito romano, padrone ormai dei suoi risvolti più tipici, meno condizionati da specifiche e particolari tradizioni storiche ed ideologiche.

Più tardi, volto ad approfondire tutte le possibilità che il suo straripante magistero tecnico gli offriva per additare nuovi modi di rinnovamento e di sviluppo alla scrittura musicale che non fossero l'adesione al verbo schönberghiano, volto ad avventurarsi per tutte le vie che l'esperienza contemporanea nella sua multiforme problematicità suggeriva per superare la norma tonale senza rinnegarla del tutto, dal ritorno al gregoriano, all'uso dei modi antichi od orientali, alla politonalità, il Respighi, la cui attività di operista era divenuta sempre più frequente, si soffermò anche sulle tendenze a quel neoclassicismo al quadrato di cui tanti grandi musicisti stavano dando esempi illustri. E un tentativo in questa direzione sembra essere l'ultima opera sua, che è anch'essa d'argomento romano, la *Lucrezia*. Essa quindi, fatte le debite differenze, sembra in certo modo ricollegarsi idealmente alla *Vestale* di Spontini nel culto di una veramente romana stringatezza ed essenzialità espressiva. Ma l'animo nostro non può far a meno di registrare il punto d'arrivo della progressiva romanizzazione del grande Ottorino nella baldanzosa esplosione del canto ravvolgente di forza la più bella piazza di Roma. Per il cuore di noi romanisti questo è il più schietto, il più vivo, il più commosso punto d'incontro.

ETTORE PARATORE

Alla ricerca di una serie di dipinti ottoboniani

Una delle figure più splendide del Sacro Collegio nel Settecento è certamente quella del Card. Pietro Ottoboni.

Egli era pronipote del pontefice Alessandro VIII essendo figlio di Antonio di Agostino fratello del Papa.

Nato nel 1667, morì nel 1740 e con lui si estinse questa insigne progenie veneta continuata fino ai nostri giorni da un ramo dei Boncompagni Ludovisi.

Infatti un fratello di Antonio Ottoboni, Marco, aveva sposato in seconde nozze Maria Giulia Boncompagni la cui figlia Maria Francesca, unitasi con Pier Gregorio Boncompagni, diede origine ai Boncompagni Ottoboni duchi di Fiano.

Pietro Ottoboni fu creato cardinale a 22 anni quando ancora non aveva ricevuto gli ordini sacri; fu fatto sacerdote solo nel 1724.

Titolare di S. Lorenzo in Damaso, Vice Cancelliere di S. R. Chiesa, fu poi vescovo di Sabina e successivamente di Frascati, di Porto e S. Rufina e infine di Ostia divenendo pertanto decano del Sacro Collegio.

Il cardinale fece erigere un sontuoso mausoleo in S. Pietro in onore dello Zio pontefice; ma la sua munificenza fu diretta soprattutto ad abbellire S. Lorenzo in Damaso, che dotò tra l'altro di splendidi arredi sacri, e il Palazzo della Cancelleria ove abitava.

Su progetto di Domenico Gregorini egli fece rifare la « Confessione » sotterranea della basilica; un dipinto di Giuseppe Valeriani, già nella collezione del cardinale e ora a Palazzo Braschi, illustra questo monumento non più esistente; fece anche restau-

rare, su progetto dell'architetto Ludovico Rusconi Sassi, la cappella del Sacramento che fu decorata da Antonio Casali; ivi fece collocare nel 1737 la riproduzione eseguita da Bartolomeo Pincellotti della statua vaticana di S. Ippolito protovescovo della sua diocesi di Porto e qui volle essere sepolto.

La bellissima edicola mariana di via del Pellegrino, modellata in stucco nel 1716 da Francesco Moderati, costituisce un altro ricordo del Cardinale presso il palazzo della Cancelleria ove alcuni soffitti recano ancora il suo stemma; ivi aveva fatto costruire un teatrino domestico e un teatro di rappresentanza, ivi aveva riunito la biblioteca ottoboniana che fu acquisita da Benedetto XIV e costituisce uno dei fondi più pregiati della Biblioteca Vaticana.

* * *

Il Cardinale protesse gli artisti tra i quali Francesco Trevisani che ospitò con Filippo Iuvarra nel palazzo della Cancelleria e che divenne suo pittore personale; egli ci ha lasciato del suo protettore un vivacissimo ritratto.

Le sale del Palazzo si arricchirono ben presto di numerosi quadri che alla sua morte andarono in gran parte dispersi ad eccezione di quelli che facevano parte del fidecommesso Ottoboni e che furono trattenuti dall'erede universale del Cardinale Maria Francesca Boncompagni Ottoboni duchessa di Fiano. Probabilmente una parte di essi fu acquistata dagli Almagià insieme col palazzo al Corso, ora sede del Circolo degli Scacchi, e decora le sale di quel sodalizio.

Nella galleria del Cardinale erano numerosi dipinti di artisti del '500 e del '600 ma vi erano anche molte opere di contemporanei: J. F. van Bloemen, van Lint, van Wittel (tra l'altro un dipinto rappresentante *S. Paolo di Albano*, ora a Firenze in Palazzo Pitti), Corrado Giaquinto, Carlo Maratta, Domenico M. Muratori, Nicolò Ricciolini, Francesco Solimena, varie opere del Trevisani (tra l'altro il ritratto del Cardinale, ora a Barnard Castle), Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo (I *Sette Sacra-*

Francesco Trevisani, *Ritratto del card. Pietro Ottoboni* (Barnard Castle).

Il *S. Giuda Taddeo* del Creccolini con la sua cornice originale.

menti ora a Dresda; ma ve ne è un'altra serie in Vaticano), Sebastiano Ricci (*Madonna di Loreto, L'Annunziata* e *L'Arcangelo Gabriele*) ecc.

* * *

Nel 1713 il Cardinale partecipò ad una delle mostre di arte che si tenevano annualmente a cura del Pio Sodalizio dei Piceni nel chiostro di S. Salvatore in Lauro per solennizzare la ricorrenza della traslazione della Santa Casa di Loreto.

E preziosa fonte di informazione per tali manifestazioni un codice già nell'Archivio Cardelli ed ora conservato a Palazzo Braschi dal titolo « Quadri delle case de Principi (cioè dei principali cittadini) in Roma »; ivi il Segretario del Sodalizio, il pittore Giuseppe Ghezzi, ha raccolto gli elenchi delle opere esposte tra il 1686 e il 1716. Per il 1713 vi è tra gli altri il seguente elenco di opere che furono prestate dal Cardinale (ff. 193-194):

« Dell'Em.mo Sig. Card. Ottobono

Sedici tondi ridotti in ricche cornici quadre rappresentanti Nos. Sig.re la Madonna e gli Apostoli fatti fare a posta da SS.ri Pittori viventi, li nomi di quali qui si vedono nell'annesso foglio registrati, e furono esposti con la regola delle Litanie:

Vergine SS.ma Maria	S.r Morandi
Gesù Cristo	S.r Trevisani
S. Pietro	S.r Trevisani
S. Paolo	S.r B. Luti
S. Andrea	S.r Procaccini
S. Giacomo Magg.re	S.r G. P. Melchiorri
S. Giovanni	S.r Gius.e Chiari
S. Tomaso	S.r Pietro de Pietri

S. Giacomo minore	S.r Cav.r Person
S. Filippo	Giuseppe Ghezzi
S. Bartolomeo	S.r Seb.o Conca
S. Mattheo	S.r Gius.e Passari
S. Simone	S.r Luigi Garzi
S. Taddeo	S.r Criccolino
S. Matthia	S.r Michele Rocca Parmigiano
S. Barnaba	S.r Giro. Pesci

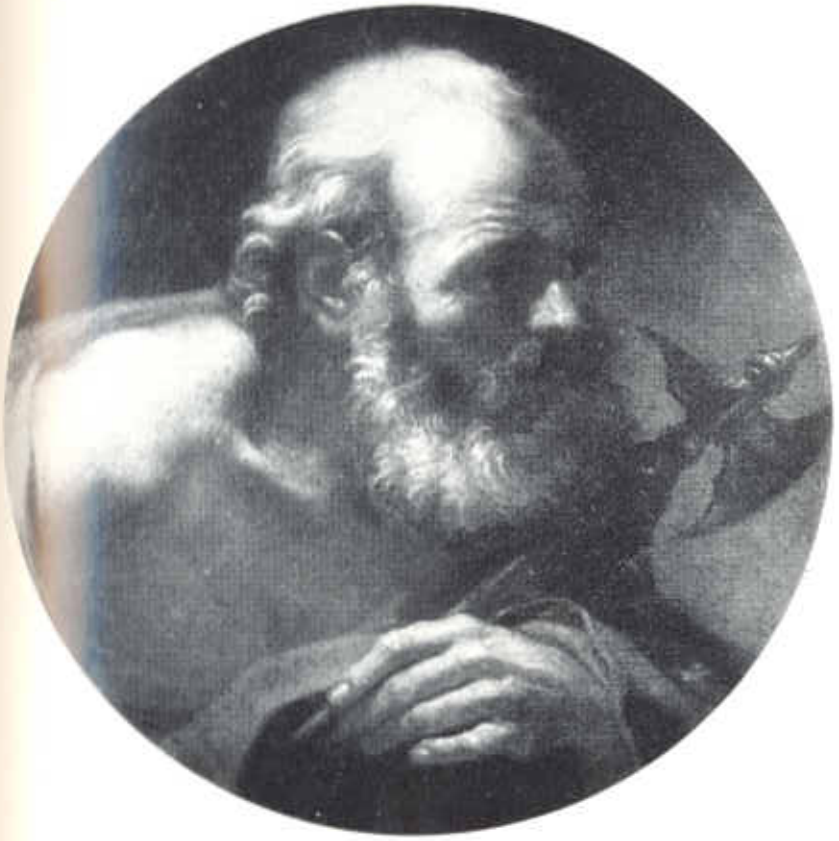
questo fu l'ordine della disposizione d'esser veduti ».

Ho ritrovato nei depositi della Pinacoteca Vaticana tre dipinti, rimasti finora anonimi, che facevano parte di questo complesso.

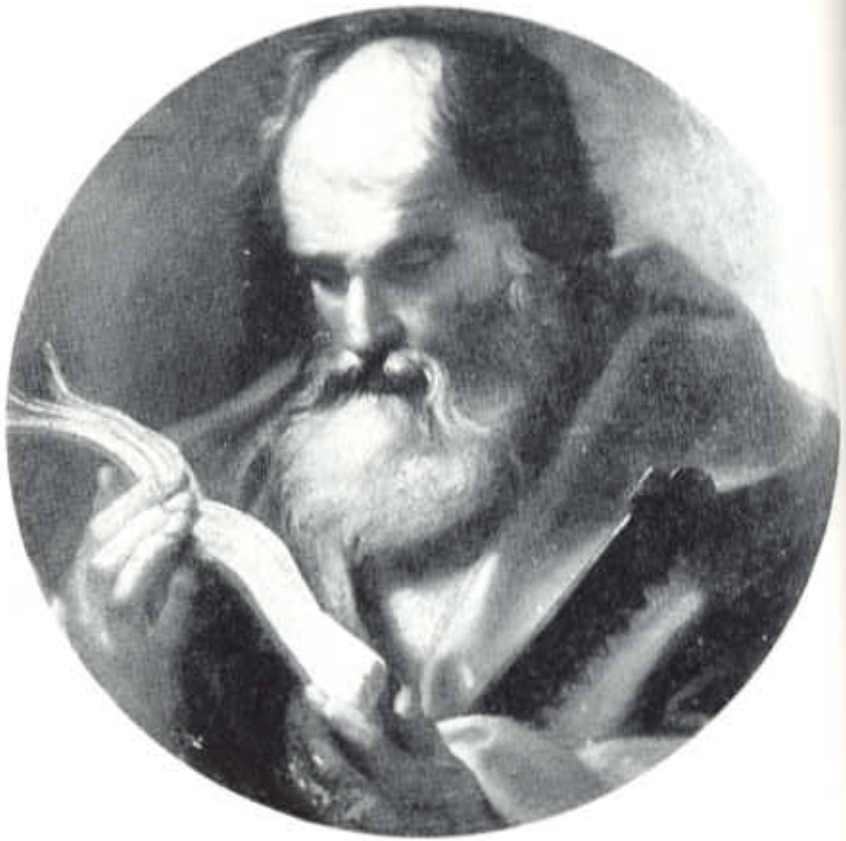
Inizio dal n. 772 che mi ha fornito la possibilità della identificazione; infatti in una antica scritta a penna su carta incollata sulla crociera del telaio, che era coperta da un cartello applicato posteriormente, si legge: « Il sig. Antonio Creccolini S. Taddeo »; sulla stessa è anche segnato il n. 139.

Il quadro, che misura 50 cm di diametro, è inserito in una bella cornice dorata quadrata all'esterno (lato cm 68) e a sesto circolare nell'interno, con ornati sugli angoli; esso corrisponde precisamente al quattordicesimo dipinto elencato dal Ghezzi: « S. Taddeo » del « S.r Criccolino ». San Giuda Taddeo è rappresentato come un vecchio pensieroso che tiene in mano l'alabarda allusiva al suo martirio. Giovanni Antonio Creccolini o Grecolini (Roma 1675-c. 1736) è un pittore poco noto, attivo nel '700 nelle chiese di Roma (SS. Cosma e Damiano dei Barbieri, S. Rocco, S. Lorenzo in Lucina, S. Andrea delle Fratte, S. Francesco di Paola ai Monti, S. Venanzio, S. Clemente, ecc.).

Identico come misura e come cornice è il n. 777, conservato anch'esso nei depositi della Vaticana, che rappresenta *un vecchio barbato* nell'atto di leggere su un libro aperto che regge con la destra mentre con la sinistra tiene una sega.



Giovanni Antonio Creccolini, *S. Giuda Taddeo* (Pinacoteca Vaticana).



Luigi Garzi, *S. Simone* (Pinacoteca Vaticana).

Nel rovescio non vi è alcun cartello essendo stata la crociera del telaio sostituita, ma la cornice reca il n. 138 che precede immediatamente il n. 139 del S. Giuda Taddeo.

Ora nell'elenco del Ghezzi al 13° posto figura « S. Simone » del « S.r Luigi Garzi » che è pertanto da identificare con questo dipinto, come è confermato del resto anche dalla sega che allude tradizionalmente al martirio dell'apostolo Simone.

Luigi Garzi nato a Pistoia nel 1638, morto a Roma nel 1721, principe dell'Accademia di S. Luca, attivo nelle chiese e nei palazzi romani, oltre che a Napoli, è pittore ben noto e pertanto non vi è bisogno di soffermarsi su di lui.

Un terzo dipinto reca il n. 782 e rappresenta *S. Pietro* riconoscibile dalle chiavi, suo attributo tradizionale; dal punto di vista qualitativo è il migliore di tutti; infatti risulta dall'elenco del Ghezzi che si tratta di un'opera di Francesco Trevisani. La testa, dalla espressione intensa e vivace, è strettamente imparentata, forse per via di un modello comune, con numerose effigi di S. Giuseppe, S. Filippo, S. Francesco di Paola, ecc. dipinte dallo stesso artista (Capodistria 1656-Roma 1746) ma il quadro si distingue dagli altri due perché la tela ove è dipinto il busto del principe degli Apostoli, anziché essere tonda, è quadrata, pur essendo il busto inserito in un tondo dello stesso diametro degli altri con gli angoli dipinti di grigio; anche la cornice è di legno completamente diverso e deve essere stata sostituita nell'ottocento.

Si tratta di una eccezione alla regola o di un quadro appartenente ad una replica della serie originale?

I tre dipinti provengono tutti da Castel Gandolfo il che non fornisce alcun indizio di qualche interesse poiché tutto quanto arreda il Palazzo Papale o la Villa Barberini di Castel Gandolfo, salvo alcune ben note eccezioni, proviene dal Vaticano.

Nella prima Pinacoteca Vaticana raccolta da Pio VI alla fine del '700 figuravano due ritratti di Apostoli in tondo che potrebbero avere avuto qualche rapporto con la serie ottoboniana; certamente apparteneva ad essa il *S. Paolo* di Benedetto Luti come è confermato dall'elenco del Ghezzi, mentre un altro *Apo-*

stolo, opera dello stesso Luti, non figura nell'elenco, a meno che l'attribuzione non sia errata; entrambe queste opere sono oggi disperse.

Mi auguro che, ora che si è proposta e avviata la ricerca, altri quadri appartenenti allo stesso complesso possano essere identificati: vogliamo quindi ripetere l'elenco dei ricercati:

Gio. Maria Morandi, La Vergine
Francesco Trevisani, Gesù Cristo
Benedetto Luti, S. Paolo (già in Vaticano)
Andrea Procaccini, S. Andrea
Gio. Pietro Melchiorri, S. Giacomo Maggiore
Giuseppe Chiari, S. Giovanni
Pietro de Pietri, S. Tommaso
Joseph Poerson, S. Giacomo Minore
Giuseppe Ghezzi, S. Filippo
Sebastiano Conca, S. Bartolomeo
Giuseppe Passeri, S. Matteo
Michele Rocca, S. Mattia
Girolamo Pesci, S. Barnaba.

Come si vede, si tratta dei migliori artisti che operavano in Roma nel primo settecento, alcuni dei quali avevano collaborato alla serie dei profeti dipinti nella navata maggiore di S. Giovanni in Laterano (D. M. Muratori, M. Benefial, B. Nasini, G. Odazzi, G. P. Melchiorri, S. Conca, F. Trevisani, B. Luti, A. Procaccini, L. Garzi, G. Chiari, P. L. Ghezzi). Gli stessi artisti furono scelti da Livio De Carolis per decorare il suo nuovo palazzo al Corso sorto intorno al 1720 su disegno di Alessandro Specchi: Benedetto Luti, Sebastiano Conca, Francesco Trevisani, Andrea Procaccini, D. M. Muratori, Giovanni Odazzi, Luigi Garzi, G. Chiari.

Francesco Trevisani, *S. Pietro* (Pinacoteca Vaticana).

E a proposito del *S. Barnaba* di Girolamo Pesci vale la pena di riferire, a conferma della notorietà della iniziativa, quanto scrive Nicola Pio nella vita di quell'artista che si era cimentato « nelli quadri fatti per l'eminentissimo Ottobono... a concorrenza di tutti li virtuosi di Roma, che fecero per predetto Signor Cardinale con il Salvatore e la Vergine, uno per ciascheduno, che con bellissime cornici furono tutti esposti nella festa della Santa Casa di Loreto de' Marchigiani ».

CARLO PIETRANGELI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sul card. Ottoboni cfr. in particolare:

A. SCHIAVO, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma, 1964.

ID., *Veduta di Giuseppe Valeriani del S. Lorenzo in Damaso*, in « Studi Romani », 1972, p. 228 sgg.

ID., *Il Teatro ed altre opere del Cardinale Ottoboni*, in « Strenna dei Romanisti », XXXIII, 1972, p. 344 sgg.

Gloria vicende e peripezie del teatro Manzoni

Traversata via Cavour venendo da piazza dell'Esquilino, si scende nella via Urbana dove, sulla destra a pochi passi dalla chiesa di S. Pudenziana, si incontra un palazzetto di modesto stile neo-classico con quattro porte sormontate da una vistosa tettoia in ferro.

Esso fu costruito nel 1875 per opera ed a spese di due architetti milanesi: Belloni e Mazzoli, per adibirlo a teatro cui dettero nome di Manzoni e che gestirono loro stessi.

Roma fu sempre piuttosto ricca di sale adibite a spettacoli pubblici e, nel 1875, esistevano e agivano regolarmente: il teatro Apollo per l'opera lirica, che visse fino al 1886; l'Argentina, inauguratosi la sera del 13 gennaio 1832 per ospitare anch'esso l'opera lirica e che sostituì l'Apollo dopo la sua demolizione, in concorrenza, più tardi, con il Costanzi inauguratosi nel novembre del 1880; il Quirino, allora ai suoi primi spettacoli a base di Pulcinella, era costruito ancora modestamente in legno; il Politeama Romano in Trastevere che fu definito il maggior tempio del melodramma popolare e visse fino al 1882; il teatro Valle costruito nel 1726 e l'adiacente teatrino Valletto con entrata dal largo del Teatro Valle n. 4; il Capranica antico del 1679 più volte rimodernato, sito nella piazza omonima; il Metastasio esistente in via Pallacorda fin dal 1715 con lo stesso nome della strada dove sorgeva e poi riedificato nel 1840 mutando il suo nome con quello del poeta romano; l'anfiteatro Correa (chiamato dai romani con una sola erre) sorto nel 1780 per spettacoli di giostre e giochi equestri e trasformato, poi, in teatro di prosa nel 1854. Per non

parlare dei teatri minori come il Goldoni, sito nel palazzo Altemps e il Rossini a via S. Chiara, nonché dei tre teatrini adibiti a spettacoli di marionette.

Il teatro Manzoni, dunque, fu costruito quando in Roma non difettavano davvero teatri di prosa e di musica; ma erano per lo più (almeno i maggiori) frequentati dalla aristocrazia e dall'alta borghesia che potevano spendere e i due costruttori milanesi pensarono che un bel teatro moderno di non piccole proporzioni, dove potessero rappresentarsi spettacoli a carattere popolare, a prezzi modesti, avrebbe potuto incontrare il favore del pubblico, specie di quello del quartiere Esquilino, a quell'epoca non abitato dal ceto nobile.

Il teatro possedeva una platea poco più piccola di quella del Valle, un ampio palcoscenico attrezzato anche per grandi spettacoli; la sala conteneva due ordini di 23 palchi ciascuno, piuttosto vasti, oltre ad una galleria e ad un loggiato. Il sipario venne dipinto dal prof. Piatti, il soffitto, le quinte e le scene dal famoso scenografo Alessandro Bazzani.

L'inaugurazione avvenne il 6 novembre del 1876 con l'opera verdiana « I Lombardi » seguita, il 9 dello stesso mese dal « Pipelet » di Ferrari col basso Roberto Danzi nella parte di Don Jacopo. Il 18 novembre venne eseguito « Il Trovatore » a teatro affollatissimo. Nel mese successivo fu data l'« Ernani » e « Le educande di Sorrento ». Le opere liriche furono gradite al pubblico che in gran parte non le conosceva non avendo potuto frequentare né l'Apollo, né l'Argentina, né il Valle. I prezzi, come s'è detto, modesti, erano così distribuiti: poltrone lire 1; platea lire 0,50; galleria lire 0,60; loggiato lire 0,25; palchi di primo ordine lire 1,50; palchi di secondo ordine lire 1; ingresso ai palchi lire 0,40; militari metà prezzo. Cifre che oggi ci fanno trasecolare; ma dobbiamo pensare che correvano gli anni dell'ultimo quarto del secolo XIX quando per guadagnare una lira bisognava lavorare della grossa.

Si esibivano, su quel palcoscenico, le più disparate compagnie non certo di prim'ordine, ma nemmeno del tutto spregevoli. Dal-

l'opera (ché una stagione fu sempre riservata all'opera lirica) si passava all'operetta e al vaudeville e da questo alla prosa. Così si videro, fra le altre, la compagnia del vaudeville, diretta da Sabatini, la compagnia drammatica Gagliardi, quella di Baldassarre Serandrei che vestiva la maschera di Stenterello, seguita da altra dello stesso genere con lo Stenterello Bartoli; vi agì la compagnia Petito con la maschera di Pulcinella da lui stesso impersonata; la compagnia drammatica diretta dall'artista Riolo; la compagnia Pietro Cossa diretta da Enrico Dominici con la prima donna Zaira Tieri Tozzo; la compagnia di operette romanesche diretta dal maestro Mascetti della quale faceva parte Oreste Raffaelli nel popolare personaggio di Pippetto; la compagnia di Alfredo Campioni, la compagnia romanesca di Pippo Tamburri con la prima donna Adele Ceccarelli, il buffo Angelo Malatesta, la caratterista Maria Giordani e il marito Oreste nella parte di Ciuchetto; la compagnia d'operette Fioravanti con Giuseppina Caligaris e quella d'operette napoletana diretta da Emilia Persico col famoso Pulcinella Aniello Balzano ed Erminia De Chiara ecc.

Per la lirica furono rappresentate le maggiori opere di Verdi e di Bellini; fra le operette furono scelte: La figlia di Madama Angot di Lecoq, il vaudeville Adamo ed Eva, il Nuovo Don Giovanni, La figlia del sole, La contessa di Riccadoro, Il Duchino, Le campane di Corneville, Il Carnevale di Torino, Donna Juanita, La bella Elena, il Boccaccio, La mascotte, La Gran Via ecc. ecc.

Quanto alla prosa gli spettacoli furono variatissimi e si dette, naturalmente, la preferenza a lavori del teatro romantico, com'era la moda del tempo. Si saccheggiarono Dumas, Victor Hugo, Sardeau, Marengo, Cavallotti, Verga, Marco Praga, Paolo Giacometti ecc. Si ridussero in italiano commedie tolte dal francese, soprattutto per venire incontro ai gusti del pubblico che prediligeva i drammi a forti tinte in sei o sette atti e più quadri con prologhi ed epiloghi, dove le emozioni del trionfo fra il bene e il male trascinavano all'applauso clamoroso. I drammi di tal genere avevano titoli che suonavano così: La ruota maledetta, Il lupo mannaro del Colosseo, L'uomo dalla fronte spaccata, La

figlia maledetta, La vendetta del mafioso, Il matrimonio sulla forca, Santa ghigliottina, L'uomo tagliato a pezzi, La madre del delinquente, I due carnefici, Il matrimonio d'un morto ecc. ecc.

Ameno fu, fra tanto tenebrore, l'annuncio comparso sul *Messaggero* del 15 febbraio del 1889 che suonava testualmente così: « Questa sera spettacolo a beneficio del disgraziato veterano dell'arte drammatica Antonio Papadopoli con *I Miserabili*, dramma in quattro atti scritto appositamente per il seratante da R. Castelvecchio ».

Doveva trattarsi realmente di un caso assai pietoso!

Tutti questi drammi erano sempre seguiti da una brillante farsa che serviva per asciugare, con un sorriso, gli occhi degli spettatori che avevan lacrimato per sei o sette atti consecutivi.

Gli spettacoli che cominciavano alle ore 8,30 della sera, avevano spesso una durata lunghissima e il pubblico che vi accorreva puntuale, non avendo avuto il tempo di cenare a casa, non si peritava di portarsi dietro le cibarie da consumare fra un atto e l'altro. Specialmente coloro che occupavano i palchi avevan la possibilità di usufruire di un comodo spazio per l'occorrenza.

Ricordo di aver sentito raccontare più volte da mio padre, quando ero ragazzo, di essersi trovato una sera — lui giovanetto — con la famiglia ad assistere ad uno di quei spettacoli al Manzoni e di esser capitato in un palco accanto a un altro occupato da una famiglia piuttosto ordinaria nell'aspetto che si era portata dietro, appunto per ristorarsi, addirittura un tegame contenente polpette immerse nel sugo. Nel cominciare il pasto, il donnone che aveva scoperchiato il tegame, si rivolse con un sorriso alla famiglia di mio padre chiedendo se avesse gradito di favorire con loro. E al cortese diniego l'offerente, sentendosi offesa, domandò con arroganza mal celata ed in un rotondo romanesco: — E che?... Gnente gnente ve schiferessivo? E tutta robba bona! ».

Naturalmente, alternandosi le compagnie, venivano offerti spettacoli più leggeri e anche comici come quelli eseguiti dalle già nominate compagnie in cui primeggiavano i tre Pulcinelli, For-

QUO VADIS? . — *Nerone:* Giovanni Novelli

lai, Petito e Balzano e i due stenterelli Bartoli e Serandrei, nonché dal romanesco Pippo Tamburri con le sue operette musicate dal maestro Pascucci che si intitolavano: « Faccennone e Cordalenta », « 'Na vignata da Scarpone », « Er medico Brodolosi », « L'amore de Ciechetto », « L'ingrese e er cicerone », « 'Na cava de moje », « Er purcino in de la stoppa » ecc. ecc.

Nel 1877, quando il teatro Manzoni era appena nato, si può dire che non erano ancora sopite le polemiche e le schermaglie fra i partigiani degli sconfitti papalini e quelli dei nuovi governanti del Regno d'Italia e quindi la polizia stava sempre sul « chi va là » con gli occhi aperti specialmente sugli spettacoli pubblici.

Si dette il caso che il 18 giugno del 1877 il teatro Manzoni annunciasse la rappresentazione di una novità intitolata « La vità politica » scritta da autore che volle rimanere ignoto, lavoro che dette sospetto alla polizia la quale, in un primo tempo, voleva impedirne la rappresentazione e poi intendeva che almeno si cambiasse il titolo alla commedia. Ma tutte le apprensioni svanirono alla rappresentazione del modesto lavoro il cui titolo nascondeva soltanto il pensiero dell'autore di provocare la morbosa curiosità del pubblico e far cassetta, come effettivamente avvenne. L'indomani della rappresentazione si leggeva sulla *Gazzetta della Capitale*: « La commedia deve essere scritta da un personaggio molto altolocato, posto che il genio drammatico sia in ragione inversa dell'altezza politica o sociale. La polizia ha avuto torto, se è vero che abbia imposto a quella produzione innocua un cambiamento del titolo e si sarebbe dimostrata gretta ed insipiente. Unico tratto di spirito di tutta la commedia è stata un'allusione, e anche quella poco felice, all'on. Salvatore Morelli. Chi avrebbe mai detto a questo campione di libertà che la questura si sarebbe interessata ad una semplice allusione al suo indirizzo? » La commedia, però, cadde e non vi furon repliche e il nome dell'autore restò a tutti realmente ignoto.

Così per 20 anni il teatro Manzoni si barcamenò fra drammi, commedie e operette, fra successi e insuccessi, intervallati da lunghi periodi di riposo che dimostravano la non troppo abile attitudine degli impresari (prima i sopraddetti milanesi Belloni e Mazzoli e poi i romani Betti e Nocchi) a portare avanti con successo un teatro del genere.

Fu il coraggioso intervento del giovane impresario romano Achille Mauri a rialzarne le sorti nel 1896 con l'istituzione della « Compagnia Stabile della Città di Roma » formata da buoni elementi, anche provenienti da compagnie primarie, con repertorio rinnovato, eliminando in parte quei drammoni sanguinari a base di tirate e rettorica proletaria; ma conservando, tuttavia alcune produzioni del vecchio repertorio, affiancate da lavori scritti con intenti più artistici da autori che andavano dallo Shakespeare al Cavallotti, dal Baiard al Bisson, da Ohnet a Bersezio, da Giacosa a Rovetta, a C. Antona Traversi, a Castelvecchio, a Sudermann ecc. ecc. Non disprezzò, peraltro, anche la produzione locale come poteva esser quella di Giuseppe Petrai, Luigi Lucchesi, Girolamo Nanni, Attilio Turchi, Vittorio Salvoni e Ruggero Rindi. Questo ultimo scriveva, con lo pseudonimo di Falstaff, commedie su commedie, fu autore prolificissimo, soprattutto di drammi a forti tinte, alcuni in dialetto romanesco. Di lui ricordiamo, fra tanti: I rifiuti del Tevere, Il brigante Tiburzi, I figli di nessuno, I Vaschi della Bujosa, Jhon Blik, Il Grancetto, riproducente uno straccivendolo romano, spiritoso nel suo eloquio, che, novello San Vincenzo De Paoli, andava ricercando fanciulli abbandonati per soccorrerli alla meglio e toglierli dalla strada e dal vizio. L'interprete del colorito personaggio fu il brillante Leopoldo Vestri che nella Stabile Romana andò per la maggiore. Ma quasi tutta la produzione del Rindi fu di scarso valore: i suoi drammi erano sì di successo immediato, ma non avevan nulla di artistico e, pertanto, la loro vita era effimera, localizzata al teatro Manzoni e non redditizia per l'autore, tanto che il Rindi si ridusse povero e morì nel 1912 allo spedale di S. Spirito nella più squallida miseria.

Come s'è detto, la compagnia Stabile, formata dal Mauri, era costituita in massima parte da attori fissi, per lo più romani, o desiderosi di non muoversi dalla Città, e da altri che via via prestavano l'opera loro durante una o più stagioni. Fra gli attori

fissi ricordiamo Ettore Dondini, Cesare Molini, Enrico Onorato, Emma Sanipoli, Ignazio Lupi, Antonietta Lollio Strini, Carolina Stocchi, Leopoldo Vestri, Luigi Corsari, Luigi Mazzi, Dillo Lombardi, Ignazio Mascalchi, Cesare Molini, Eros Grangè Gentili, Maria Borisi Micheluzzi, Lina Gabrielli, Carlo Broggi, Amilcare Pettinelli, Alfonsina Boschetti, la Boetti Valvassura, Leontina Papà, Nella Montagna (solo nell'ultimo quinquennio che va dal 1905 al 1910), Nerina Grossi, Gustavo Serena, Mario Bonnard (passati, poi, con successo al cinematografo), Gastone Monaldi che, giovanissimo, effettuò al Manzoni il suo apprendistato prima di formare la famosa compagnia romanesca a forti tinte che si produsse in tutti i teatri d'Italia, e Federico Pozzone che per molti anni fu attore e direttore dello Stabile, carica che mantenne con dignità, seppure a malincuore, perché per temperamento si sentiva attratto verso compagnie meno popolari che non avessero avuto bisogno — come la Stabile per esigenze di cassetta — di mettere in scena in poco più di ventiquattr'ore un dramma sanguinoso in sei atti e sette quadri, come per esempio « I figli di nessuno » di Rindi e Salvoni.

D'altra parte, agli attori conveniva la stabilità della residenza romana e, per convincerli, il parsimonioso (per non usare altri aggettivi) Achille Mauri opponeva alla scarsa paga che offriva, la vita economica che in quei beati tempi poteva condursi a Roma. Talvolta, però, quella parsimonia passava il segno. Si ricorda a tal proposito ciò che accadde ad una replica del dramma « I Claudi » in sette atti di Silvano D'Arborio e A. Pasolowski, eseguito il 5 maggio 1902, quando si notò una grande penuria nella massa delle comparse che dovevano costituire una parte importante nell'allestimento scenico del lavoro. Ciò era dipeso da uno sciopero improvviso delle comparse stesse che si lamentavano perché, invece della paga serale pattuita in ben lire 0,40 a persona, avevano riscosso soltanto lire 0,20!

Fra gli attori non fissi si ricordano comici che poi organizzarono compagnie per conto proprio e passarono a recitare in

QUO VADIS ?... — *Ecuba:* Maria Borisi Micheluzzi

formazioni primarie, come Aristide Baghetti con la moglie Tullia, Romano Calò che formò la compagnia degli spettacoli gialli, Riccardo Tolentino, Olga Capri, Renata e Oreste Gherardini, Dario Ferraresi, Augusto Saltamerenda, Raimondo Van Riel, Febo Mari ecc. La Stabile preceduta da opportuna campagna di stampa, venne inaugurata la sera del 24 febbraio 1896 con il dramma « La portatrice di pane » di Montepin, seguita la sera dopo dal dramma « La colpa vendica la colpa » di Paolo Giacometti e il 27 dello stesso mese dalla « Famiglia del beone » 6 atti di Denneri e Mallian. Si leggeva sul *Messaggero*, a commento dei primi spettacoli: « Plaudiamo all'iniziativa dell'Impresa che, lavorando con una saggia amministrazione, si è prefissa di fare lo scopo del teatro Manzoni un teatro per il popolo e per la piccola borghesia dove, con poca spesa, ogni padre può condurre la sua famiglia, sicuro che non avrà a pentirsene perché gli spettacoli che si rappresentano sono tutti informati alla più alta moralità ».

Infatti, il vasto repertorio della Stabile venne sfrondato da quasi tutti quei drammi truculenti rappresentati fino ad allora e il capo comico Pozzone presentò al popolo, per affinarne il gusto, lavori più istruttivi ed artistici anche se, specialmente alcuni, mastodontici per la loro lunghezza così com'era richiesto dal pubblico e dalla moda del tempo. Furono rappresentati, infatti tra gli altri: L'amico di Marco Praga, La vergine bianca di Ulisse Barbieri, *Le disgrazie di musiù Travet* di Bersezio, *Il deputato di Bombignac* di Bisson, *Fernanda* di Sardou, *Il fratello d'armi* di Giacosa, *Amore senza stima* di Paolo Ferrari, *La giustizia di Dio* di Bergeois, l'*Amleto* di Shakespeare, *La signora dalle camelie* di Dumas, *Kean* del medesimo, *Patria* di Sardou, *Maria Stuarda* di Schiller, *Maria di Magdala* di P. Calvi, *Tosca* di Sardou, *La morte civile* di Giacometti, *La figlia di Iorio* di G. D'Annunzio alla cui prima rappresentazione fu presente l'autore che si compiacque per l'esecuzione, e moltissimi altri lavori. Interessante, quanto singolare, fu la polemica che si accese fra due autori attorno al dramma *Un amore africano* che venne rappresentato la sera del 16 novembre 1898. Esso era stato scritto in un prologo e sei atti da Gerolamo Nanni che lo aveva ridotto per il teatro da un romanzo d'appendice comparso sul *Messaggero* a firma di Attilio Turchi.

Il lavoro era stato allestito con grande lusso scenico e dispendio non indifferente da Achille Mauri che aveva il fiuto adatto per presagire il successo di un dramma a forti tinte sul pubblico del Manzoni. Ma, avendolo accettato, come suol dirsi in gergo « a scatola chiusa » data la stima che riponeva nell'autore, non aveva considerato che il Nanni, pur avendo tenuto presente il romanzo del Turchi, lo aveva però completamente rimanipolato di sua fantasia per adattarlo alle scene. Pertanto, il pubblico, che conosceva il romanzo, non fece buon viso alla prima rappresentazione che sollevò, dopo due o tre repliche, anche il risentimento dell'autore del romanzo stesso, il quale, accusando il Nanni di averne falsato la trama privandola di quegli effetti e sentimenti che dovevano far maggior presa sugli animi degli spettatori, pose il veto alla continuazione degli spettacoli e, in quattro e quattr'otto riscrisse lui stesso il dramma che, dopo pochissimi giorni, ricomparve sul cartellone col nome cambiato dell'autore. Ciò con non poco disappunto del Nanni che venne a perdere così le sue competenze economiche sulla produzione, e disagio degli attori che dovettero, si può dire, in poche ore imparare le nuove parti e rimettere in prova il lavoro. Per fortuna l'abilità degli interpreti (avvezzi ad acrobazie del genere) riuscì ad evitare sconcertanti sorprese dovute all'improvvisazione e il nuovo lavoro si impose all'attenzione del pubblico che ne riconobbe l'autenticità rispetto al romanzo e gli decretò quel successo che consentì al dramma numerose repliche.

Nel dicembre del 1896 si inaugurò a Roma, in un locale di via degli Astalli, il cinema Lumière intestato ai fratelli francesi di Besançon che furono gli inventori del cinematografo detto « la fotografia vivente ». Nel 1895 ebbe luogo la prima proiezione a Parigi e l'anno successivo gli inventori inviarono operatori specializzati a compiere giri di propaganda anche all'estero. Così a

Roma, come s'è accennato, si poté per la prima volta assistere a detta proiezione che fu ammirata come cosa quasi miracolosa e di grande interesse. Si davano spettacoli brevi l'uno dietro l'altro, costituiti da cinque o sei pellicole della durata di pochi minuti ciascuna che mandavano in visibilio gli spettatori.

La novità assoluta fece subito gran chiasso ed anche l'intelligente impresario del teatro Manzoni volle presentare al suo pubblico lo stesso spettacolo che si dava al cinema Lumière, come complemento delle rappresentazioni teatrali. Fu così che il 3 gennaio 1897 si proiettarono al Manzoni le prime pellicole cinematografiche e il *Messaggero* del tempo ne riportava la notizia: « L'Impresa che ha voluto render popolare il cinematografo è stata costretta a portare un lieve aumento nei prezzi i quali verranno così ritoccati: palchi di 1° e 2° ordine lire 1,50; ingresso ai palchi 0,50; poltrone lire 1,25; posti distinti lire 1; galleria 1ª fila lire 0,75; 2ª fila lire 0,60; platea lire 0,60 e loggiato lire 0,65 ».

Il programma cinematografico era così costituito: « Bagno dei Sudanesi; Piazza della Bastiglia; Miss Jenni coi suoi cani ammaestrati; Artiglieria di foraggio e l'Arrivo dell'omnibus all'albergo ». Tali spettacoli si replicarono per diverse sere e cioè fino al 13 del mese di gennaio 1897 con grande divertimento del pubblico plaudente.

Memorabile fu nel 1900 lo spettacolo del « Quo Vadis » tratto dal famoso romanzo storico di Sinckiewicz, ridotto per il teatro da Silvano D'Arborio. Fu presentato la sera del 5 aprile con sfarzo di messa in scena del pittore Cicognani e concorso di attori validi e ben preparati. Erano fra gli interpreti: Dillo Lombardi (Petronio), F. Pozzone (Apostolo Pietro), Dario Ferraresi (Chilone), A. Troiani (Critone), Oreste Gherardini (Vinicio), F. Micheluzzi (Ursus), Giovanni Novelli (Nerone), A. Mugnaini (Tigellino), Giuseppina Berardini (Licia), G. Stocchi (Poppea), Maria Borisi Micheluzzi (Evnica). Il successo di pubblico e di cassetta fu stragrande e forse insperato dalla stessa compagnia la quale ripeté lo spettacolo una

infinità di volte, cosicché al 28 aprile del 1902 essa poteva, fra diurne e serali, contare ben 270 repliche e lo spettacolo restò quale unico e imbattuto cavallo di battaglia, fino al 1910.

Il pubblico rimasto sempre popolare, faceva spettacolo nello spettacolo, poiché prendeva viva parte all'azione commentando a squarciagola episodi e battute. Aveva i suoi beniamini ed uno di questi fu il primo attore Dillo Lombardi che, dal 7 aprile 1896 fu, per antonomasia, il divo su quel palcoscenico. Egli ebbe, come pochi, la soddisfazione di recitar sempre a teatro esaurito, tra l'entusiasmo degli spettatori che lo chiamavano per nome a gran voce anche durante la recita. Più d'una volta si tentò, dai colleghi invidiosi, di sbalzarlo dal suo seggio, ma invano; tanto che, per non dover chiudere addirittura il teatro, bisognò sempre richiamarlo.

Ma, come il pubblico esternava la sua simpatia a qualche attore, così soffriva di antipatia per qualche altro. Si ricorda, a tal proposito, l'incidente occorso ad un attore che era una gran brava persona, ma condannato, per la sua figura e fisionomia, a recitar sempre la parte del « tiranno ». Il pubblico che parteggiava per il bene contro il male, indignato ingenuamente verso di lui, oltre a ricoprirlo di epiteti ingiuriosi durante la recita della parte nella quale l'attore si immedesimava a dovere, ponendo in evidenza con verismo sorprendente la cattiveria del personaggio in esso trasfusa dall'autore del dramma, decise una sera di affrontarlo alla fine dello spettacolo. Fu atteso, infatti, all'uscita del teatro da un gruppo di facinorosi spettatori che lo insultarono e lo malmenarono in tal modo che il povero innocente dovette ricorrere a farsi medicare al pronto soccorso dell'ospedale di S. Giovanni, scontando in tal modo la sua troppo abile e veritiera recitazione.

Un accenno qui cade informativamente opportuno al ritrovo che fu sempre scelto dagli artisti del teatro Manzoni e cioè a quel caffè Giuliani che si trovava e ancora si trova, sotto altro nome, a fianco del demolito teatro Nazionale all'inizio di via IV novembre. Lo avevano ribattezzato col nome dispregiativo di

« cecetosto ». Scrive ironicamente Giuseppe Petrai nel suo delizioso libretto « Roma teatrale » (G. Romagna e C. editori, 1913): « Le voci che per molto tempo corsero in proposito della bevanda arabica propinata dal sor Salvatore Giuliani furono contraddittorie, Calunniose tutte. Si parlava di cicoria, di semi di zucca, di ghiande... Ma nulla di tutto ciò. Il caffè di Giuliani è una miscela di caffè arabico e di arbusto rubiacco mescolati al cece tosto brustolito. Di qui la denominazione datagli dal corrispondente romano del " Piccolo Faust " e ormai famigerata in tutto il mondo comico. È ottimo anche come scottatura per il raffreddore e per allungare l'inchiostro del calamaio. Tutti gli avventori se ne servono con profitto. Che si pretende di più? ».

Il locale, specie sulla tarda mattinata o nelle prime ore del pomeriggio, era frequentato, oltre che dagli artisti in voga, anche da comicaroli in cerca di una parte, sia pur di ripiego, in qualche compagnia drammatica di passaggio, oppure di un biglietto da cinque o dieci lire per sbarcare il lunario quotidiano. Poi vi sostavano i così detti « copionai » autori mancati nel tentativo di collocare i loro parti drammatici presso qualche compagnia; compilatori di scenari cinematografici o fotografi divenuti operatori. Era tutta una variopinta popolazione vivente ai margini del teatro; ma non vi mancava qualche capo comico importante o attore di grido che, al suo apparire, era fatto oggetto della premura interessata dei sopraddetti. Non era difficile vedere alcuni di questi sfaccendati seduti al tavolo fuori del negozio, nella bella stagione e, alla domanda del cameriere: — Cosa prende il signore? — rispondere con la faccia tosta abituale: — Non lo vedi? Prendo il sole. —

Non si comprende come mai, dopo tanti successi, tanti spettacoli sempre affollati, con un pubblico così assiduo e affezionato, la Stabile della Città di Roma abbia avuto una vita, se vogliamo, piuttosto breve perché dopo soli 14 anni e precisamente la sera del 26 maggio 1910 essa si sciolse dando, come ultima recita, l'*Aiglon* di Rostand. Forse il Mauri, in altre faccende affaccendato, non ne curò con la primitiva, necessaria diligenza la vita

artistica; tanto che a lui successero nell'Impresa i fratelli Billaud che affittarono via via il teatro alle più varie compagnie di giro.

Dal 1910, infatti, fu un succedersi su quel glorioso palcoscenico, di formazioni artistiche di ogni valore: da Eduardo Scarpetta, seguito poi dal figlio Vincenzo che vi tennero il cartellone per stagioni lunghissime, da Ignazio Mascalchi che formò compagnia propria nel 1912, a quella romanesca di Oreste Giordani con Giulia Trucchi e Gildo Bocci; da quella di Gastone Monaldi con Gandussi e Renato Trucchi, alla napoletana col Pulcinella Forlai; da quella drammatica Sansoldo con Pina e Giovanni Piovani e Guido Podda, alle due compagnie del Grand Guignol di Achille Maieroni e di Alfredo Sainati; dalla compagnia di Petrolini e quella di Raffaele Viviani; dalla compagnia toscana di Andrea e Garibalda Niccoli, alla drammatica di Serafino Renzi; alla siciliana di Giovanni Grasso (iunior), alla comica di Armando Calindri, alla drammatica di Marcello Giorda con M. Pia Benvenuti che sfoggiò un repertorio estesissimo; da quella comica di Aristide Baghetti con Dina Perbellini ecc. ecc. Il tutto alternato con spettacoli di varietà, di illusionismo e di attrazioni varie. Fra le altre si ricorda una compagnia che Armando Gill formò appositamente nel 1919 per recitare un idillio musicale in 3 atti, ricavato dalla sua famosa canzone « Come pioveva » divenuta popolarissima in tutta Italia. Il direttore dell'orchestra fu il maestro Armando Castagna; prendeva parte alla rappresentazione lo stesso Gill coadiuvato da una ventina di attori. Ma l'esperimento non riscosse quel successo che l'autore si era ripromesso perché, pur essendo la canzone leggiadrissima per quel tempo, male si prestava ad una impegnata sceneggiatura e ben presto Armando Gill dovette sciogliere la compagnia e ritornare ai personali successi del teatro di varietà.

Generalmente le compagnie non recitavano durante la stagione estiva la quale era quasi sempre — come sopra s'è detto — riservata all'operetta e all'opera lirica. Il pubblico che, lo ripetiamo, pagava un prezzo modesto, era di bocca buona e di facile contentatura, sia riguardo ai cantanti (non certo di prim'ordine) sia

all'orchestra che non era quella dell'Apollo o del teatro Argentina.

Racconta Piero Scarpa nel suo volume « Vecchia Roma » (Ed. Vittorio Ferri, 1939) che una sera, mentre echeggiavano le note della sinfonia del « Barbiere di Siviglia », il « bibitaro », presente in platea, continuò a gridare per imbonire la specialità della merce in vendita, suscitando gli zittii del pubblico tanto da scatenare una zuffa che finì con un bicchiere tirato per sbaglio sul contrabbasso in orchestra.

Un'altra volta si dava il « Faust » e nella scena del primo atto, quando il tenore vecchio cadente invoca Mefistofele perché gli renda la giovinezza, a cagione del mancato funzionamento della botola, il basso che impersonava il diavolo, non potendosi presentare d'improvviso in scena, fu costretto a far capolino dal buco del palcoscenico, intonando il suo « Son qua! » Allora dal loggione gli gridarono: — Bravo! Giòchece puro a nisconnarella, così lo fai ritornà regazzino addirittura! ».

Talvolta gli incaricati della messa in scena della compagnia, a cagione dei pochi mezzi finanziari, dovevan faticare sette camice per rimediare le necessarie suppellettili occorrenti alla scena stessa. Così avvenne che, entrando il tenore al 3° atto dell'Ernani, porgendo il braccio ad Elvira, si avvide che non v'era nemmeno una sedia e, dovendo far accomodare la sua bella, interruppe il canto gridando in buon romanesco verso il fondo: — Ma se potrebbe rimedià 'na sedia? — Fu allora che una mano porse da una quinta una sediaccia di paglia da osteria, in mancanza di altre più adatte all'occorrenza scenica.

Memorabile fu la serata dell'11 aprile 1921 data da Fregoli per festeggiare il suo trentesimo anno d'arte. Il grande trasformista romano venne, in quella occasione, fatto oggetto della più calorosa dimostrazione di affetto e di stima da parte del numerosissimo pubblico che da 15 giorni assisteva alle sue rappresentazioni riempiendo sempre la sala. In un intervallo dello spettacolo il pubblicista Arnaldo Fraccaroli, da un palco, prese la parola tessendo gli elogi dell'artista festeggiato. Ettore Petrolini, anche

lui presente in sala, fece altrettanto dalla platea e l'avvocato Bonavita, appositamente giunto da Forlì, con una felice improvvisazione rilevò come Fregoli avesse sempre tenuta in alto l'arte italiana in ogni nazione del mondo. Leopoldo Fregoli, pur abituato ad esser festeggiato ovunque, restò quella sera, quando lo fu nella sua città natale, visibilmente commosso.

Si immaginava che il teatro Manzoni, ormai affermatosi come unico teatro popolare, avesse dovuto sempre concorrere, insieme con altri numerosi esistenti, a ben rappresentare in Roma l'arte scenica e invece, non si sa per quale inspiegabile ragione, dopo il 1930 la sua vita cominciò a declinare e, fra più o meno lunghi periodi di riposo, ospitò compagnie di second'ordine e di avanspettacolo, per trasformarsi, dal 1934 in semplice sala da cinematografo. Il suo nome non apparì più sui giornali del tempo nella cronaca degli spettacoli teatrali, ma venne compreso nella lunga lista dei cinematografi cittadini. Finché — horresco referens — quella sala che aveva risuonato di tanti applausi e dove eran passate compagnie e artisti di ogni genere, conobbe dopo il 1960 l'inesorabile opera del piccone che la demolì per ricavarne gli ambienti adatti ad ospitare le rotative del giornale quotidiano « Il Messaggero » colà situate nel 1962.

Sic transit gloria mundi.

FRANCESCO POSSENTI

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

GINO MONALDI, *I teatri di Roma negli ultimi tre secoli*, Ricciardi editore, Napoli, 1928.

NARDO LEONELLI, *Attori tragici e comici*, Ed. Bernardo Tosi, 1940-1947.

LUIGI RASI, *I comici italiani*, Firenze, 1897.

STANIS MANCA, *Eroi ed eroine del teatro italiano*, Voghera, 1904.

ROMEO MARCHETTI, *Mezzo secolo. Ricordi di un giornalista caricaturista*, ed. Vittorio Ferri, Roma, 1940.

GIUSEPPE PETRAI, *Roma teatrale*, G. Romagna e C. editori, Roma, 1913.

PIERO SCARPA, *Vecchia Roma*, Ed. Vittorio Ferri, Roma, 1939.

La stampa quotidiana e settimanale dell'epoca.