



Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MDCCXXXIV
1 APRILE 1981

STRENNNA
DEI
ROMANISTI

XLIII
1981

STRENNNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

1981

Ab U. c. MMDCCXXXIV

APOLLONI GIUETTI · BARBERITO · BECCIETTI · BELLONZI · BILINSKI
BIOBBI · BONANNI · PARATORE · ROSI · RUSINI VICI · CIACCOPPIERI · MARUFFI
CLERICI · COGGIATI · COLINI · D'AMBROSIO · D'ARRIGO · DELL'ARCO
DELLA BECCA · DOMACAVALLI · E. DRAGUTSUC · T. DRAGUTSUC
ERCOBAR · FATHOP · FRASCA · FREDA · GASBARRI · GRILLANDI · G.
HARTMANN · J. HARTMANN · IANNATTONI · LETTERE · IOTTI · MACCARI
MAGGI · MANCINI · MARIOTTI · BIANCHI · MASETTI · ZANINI · MORELLI
NERELLI · ONORATI · PACELLI · PAGLIALUNGA · PARATORE · F. PARESET
P. PARESET · PIETRANGELI · POSSENTI · RAGUSA · RANDONE · F. RUSO
SACCHI · LODISPOLO · SANTINI · SECALFONE · SCHIAVO · SCHWARZENBERG
SIMONETTI · TAGGI · TRAVAGLINI DI SANTA RITA · TURCO · VERDONE
VIAN · VOLPIELLI



EDITTRICE ROMA AMOR 1980
ROMA MCMLXXXI

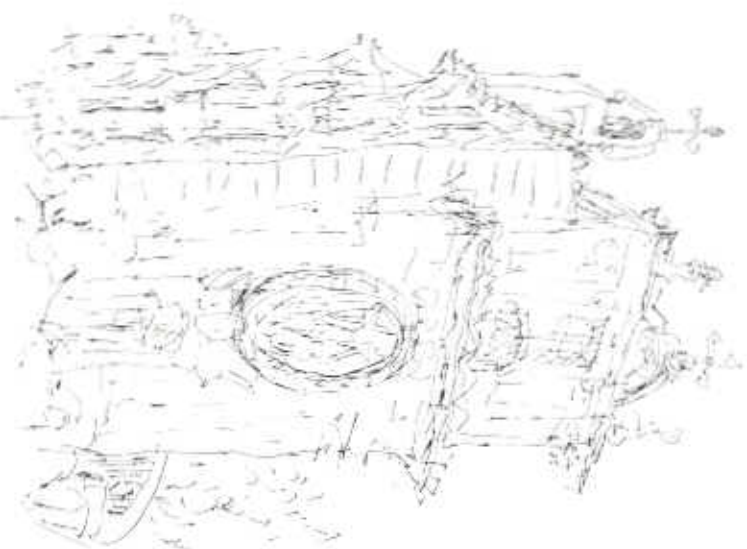
Compilatori:

MASLIO BARBERITO
CARLO BELLI
STEFANO COGGIATTI
RINAUDO LEIVRE
ETTORE PARATORE
CARLO PIETRANGELI
GIULIANA SPADERINI-PICCOLO

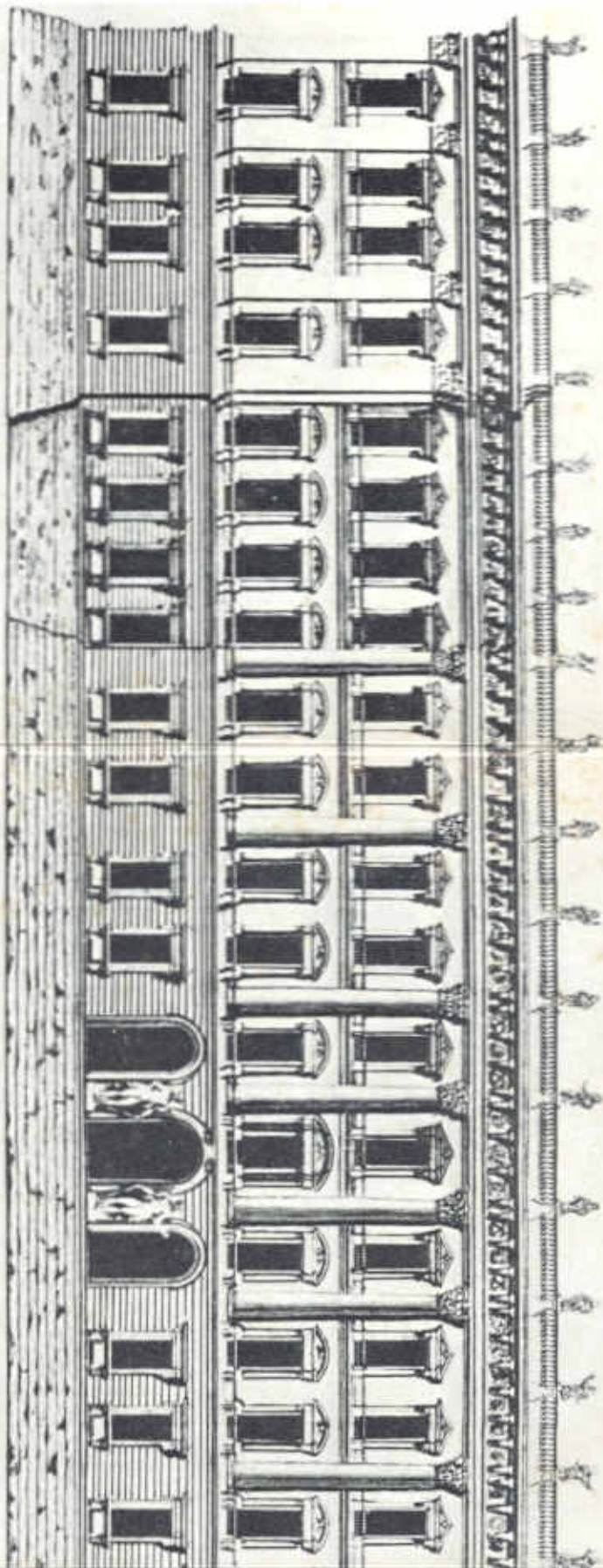
Ha curato l'impressione:

LANFRANCO MASSACcesi

© EDITRICE ROMA AMOR 1980
Via Cassiniana, 6 - ROMA



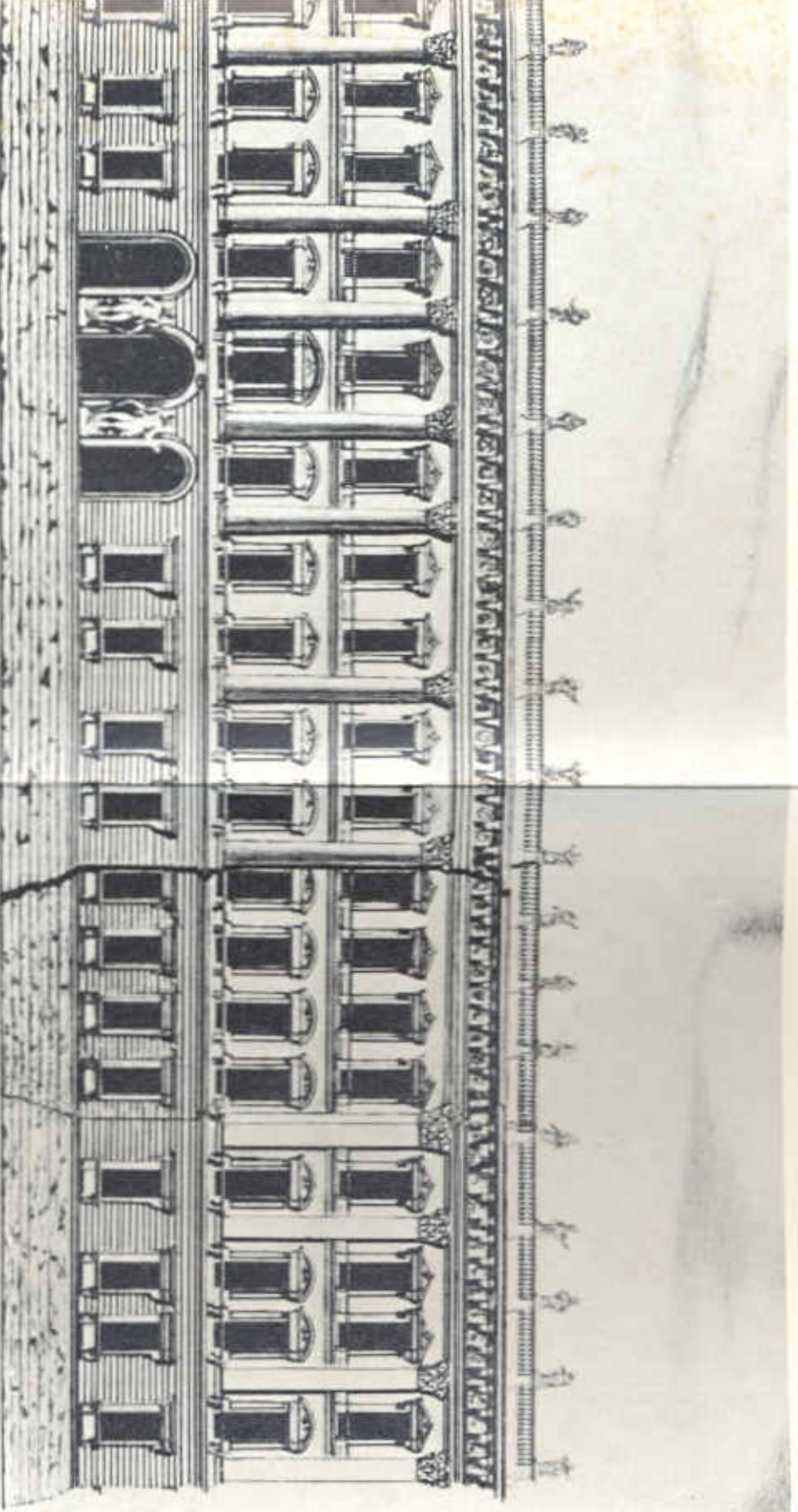
MMDCCXXXIV
AB VRBE CONDITA



G. L. BERNINI: ALZATO DEFINITIVO DELLA FACCIATA ORIENTALE DEL LOUVRE
(ricostruzione di Arnaldo Sciaro in base ai rilievi del modello cecchino appartenenti al Museo Nazionale di Storia

L'altare — rianzichè alla Corte di Francia prima con Leonardo, poi con
 Caterina e Maria de' Medici ed infine col Mazzarino — inteso in Luigi XIV il
 desiderio di un progetto per il Louvre ideato dal Bernini, cui restasse però, in
 Roma, alcuni disegni i quali, oltre ad essere quei disegni, sostanziano nel Re
 l'altro di un soggiorno in Francia dell'artista. In seguito ai nodi fatti accaduti in
 Roma nel 1662, ebbero a prodursi prolungate le dimore di Crevin, il cardinale
 Antonio Barberini, allora Grande Elemosiniere di Corte, serviva al Bernini, che un
 suo viaggio a Parigi sarebbe stato a servizio di accompagnamento e nel rapporto tra
 Francia e Santa Sede (A. Sciaro, *Il viaggio del Bernini in Francia nei documenti
 del governo segreto*, Venezia, Roma 1930, p. 28) tale era l'importanza, come
 fanno documentare, si ebbe in ammirata topografia, tra Parigi e Roma, col Chiaro
 di Paolo Freart, siccome al Chantier. Il soggiorno dell'artista a Parigi durò dal
 2 giugno al 29 ottobre 1665, e in quel tempo redasse nuovi progetti per il Louvre
 (A. Sciaro, *I progetti del Louvre e il cardinale de Richelieu*, in «Le Vie del Museo»,
 febbr. 1938, pp. 181-9. In: *I progetti berniniani per il Louvre*, in «Emporium»,
 gennaio 1940, pp. 15-20) nei disegni ed esempi varie altre opere, tra cui il basso del

Suorano (A. Sciaro, *Giambattista Bernini alla Corte del Re Sole*, in «Le Vie del
 Museo», aprile 1940, pp. 311-31), che fu considerato ritratto ideale di Luigi XIV
 e riprodotto numerose volte da scultori francesi (S. Bussanelli, *Il Bernini*, Milano
 1901, pp. 348-51), l'artista andò le cure del Louvre a Maria
 de' Rossi — suo principale collaboratore nelle opere architettoniche e definite «coltore
 presbitero» — da Carlo Fontana nel suo noto libro sulla Basilica Vaticana (p. 405) —
 che, sulle basi anche di altri particolari, disegnati per in Roma dal Mazzarino, curò la
 realizzazione del modello in legno del Louvre. Sulla scorta dei rilievi di questo nel
 1929 ricostruì la facciata principale del palazzo (innanzitutto, assegnandola nel 1820)
 che, pur conservando le portature e l'imponenza di quella rinata del Bernini a Parigi
 e l'idea di Gian Siroli, ne ha differenzia per una più razionale disposizione dei suoi
 componenti. Lunga metri 175,45 (90 metri e alta metri 37) dalla fine di costruzione
 della scogliera a quella di coronamento della balustrata sulla tribuna, avrebbe
 potuto competere con le facciate dei più famosi palazzi romani e fiorentini per gran-
 ditudine e bellezza mentre l'intero complesso della reggia e degli edifici complementari
 fra cui la cappella e il grande antistante nel piazzale fra il Louvre e le Tuileries.



BERNINI: ALZATO DEFINITIVO DELLA FACCIATA ORIENTALE DEL LOUVRE.

avuto in parte al rilievo del modello eseguito appartenenti al Museo Nazionale di Stoccolma; Roma, agosto 1980).

Socrano (A. Scavia, *Etichette Bernini alla Corte del Re Sole. In «Le Vie del Mondo»*, aprile 1980, pp. 331-313), che fu considerato ritratto idealizzato di Luigi XIV e riprodotto numerose volte da scultori francesi (S. Passolunghi, *Il Bernini*, Milano 1980, pp. 348-9). Lasciando in Francia l'architetto affidò le cure del Louvre a Mattia de Bossi — suo principale collaboratore nelle opere architettoniche e direttore «coltivatore» di Carlo Fontana nel suo ruolo libero sulla Basilica Vaticana (p. 405) — che, sulla base anche di altri particolari disegni, poi in scena del Mezzano, curò la realizzazione del modello in legno del Louvre. Sulla scena del rilievo di questo nel 1768 risuonò la facciata principale del palazzo rinnovamente disegnatissimo nel 1680 e messa di Jean Marot, se ne differenzia per una più nazionale dipendenza dei suoi componenti. L'arco interno (175-181) 190 vano e alla metà 27 sulla linea di coronamento della scialtiera e quelli di coronamento della balaustrata sulla traboccante, avrebbe potuto somparare con le facciate dei più famosi palazzi romani e fiorentini per gran dignità e bellezza mentre l'intero complesso della reggia e degli edifici complementari, tra cui la cappella e il grande affollato nel piazzale fra il Louvre e la Fontana,

avrebbe avanzato alla Francia un primato, come aveva detto al Re lo stesso Bernini il 12 luglio 1665 mentre ne completava i disegni (1, p. 100). Nel pentimento questi ultimi, scrive che « sostengono bellezza essenziali, in quasi danno una loro certa grandezza ed altezza del arco di quest'orono illustre ». Il scritto di avere, scritto sincreticamente dall'ordine colossale in ordine estraneo di statue fra balaustrate ma senza sfidarsi, ha due ordini di arco sovrapposte e pianta a croce greca, originata dal quattro ordini angolari (A. S.: *Il palazzo... figg. 9, 11, 12, 21, 22*). Va concluso, però, il più significativo del belvedere e fra i scritti più belli, sono questi, quattrocento metri, della Corniciatura e l'altro, sincretistico, di palazzo Farnese, ha comporre dal progetto principale, per impiegando l'ordine architettonico, è invece pienamente romanizzata sui ogni regola classica sia nell'uso primario di colonne e parate, sia nella varietà degli interassi e dei rapporti spaziali delle finanze, rapporto tra essenza barocca. Tra i scritti arretrati, se bastare e l'architetto scrive si ha una gerarchia di voluti che assume nella zona assiale con una coppia di statue colossali e il grande balcone.

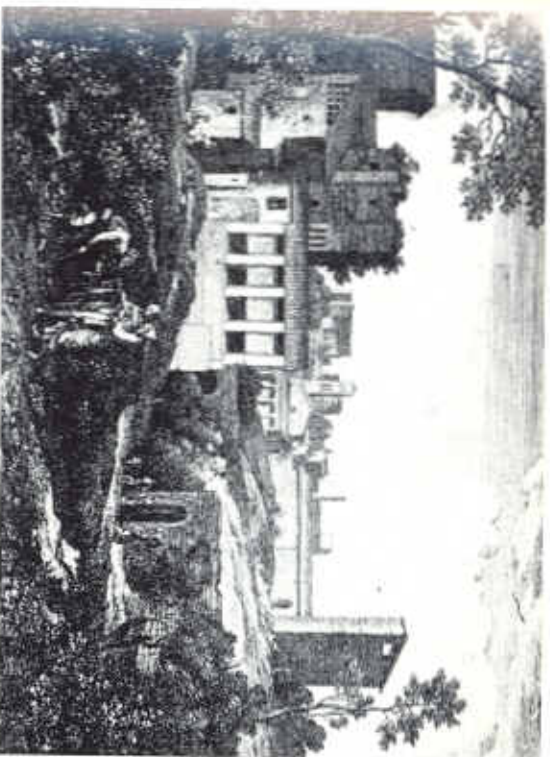
Donne che lavano

Me ne stavo tranquillamente seduto vicino al fuoco (proprio così: un focolletto, arto a fugare dalle mie vecchie ossa l'umidità di un'uggiosa serata autunnale, ardeva nel camino d'una mia casa a un centinaio di chilometri da Roma) e scorrevo un aureo libriccino intitolato *Notizia della famiglia Boccapaduli*. In realtà una *brevi* notizia: quanto è bastato perché riempisse appena 777 (bel numero, chissà se casuale o voluto) pagine in quarto: a un Marco Ubaldo Bacci, che si qualifica *Censore dell'Accademia Teologica nell'Arcivescovato Romano*. Quest'ultimo deve essere identificato colla Sapienza; ma, ignorante come sono, chi fosse il Bacci invece non so e bisognerà che mi informi. Di primo acchito, lo direi un cognome toscano, così breve, secco, quasi stizzoso; a poter pronunziarlo appunto alla toscana, dovrebbe suonar bene. Comunque ben nota è l'opera e scritta bene, ricchissima di notizie, documentata, credo proprio attendibile: una di quelle opere settecentesche (il frontespizio reca: # *Roma MDCCXXII*) già in un certo senso *moderni*, che anticipano l'Ottocento e sulle quali l'Ottocento ha in notevole parte fondato le sue fortune.

Dato che negli ultimi anni m'è capitato di scrivere più volte su gente di casa mia, dico subito che, *strettamente*, questi Boccapaduli, ormai estinti, non sono stati imparentati con la mia famiglia. Un vago nesso, con un poco di buona volontà, si potrebbe vederlo nel fatto che nel frontespizio del libro appare l'indicazione: *alla Stamperia di Appollo (sic)*. A questa commissione se ne potrebbe giustapporre eventualmente un'altra, ma forse perfino più tenue, costituita dalla circostanza che nel palazzo Boccapaduli — ormai Pediconi per eredità, salvo errore, Guelfieri — abitò per lunghi anni il mio carissimo zio materno Norberto

Ogetti, dopo che con i fratelli aveva commesso (ma son cose che succedono nelle migliori famiglie) la sciocchezza di vendere l'avito palazzo in via in Arcione 98, il quale, con il suo cortile-giardino estendentesi, sul retro, sino a via dei Maroniti, è stato recentemente *ristrutturato* in modo pesante e anzi distacco, tanto che lo hanno tenuto sotto sequestro per circa un decennio. Esso era stato sede per due secoli di un *Collegio Mattei*, di cui, ad esempio, fa parola Fra' Casimiro (*Atenei*, p. XI), era stato venduto nel 1817 da un cardinale Mattei di Giove al mio trisavolo Pasquale Ojetti e, per quarant'anni prima e per quarant'anni dopo tale acquisto, era stato sede del *Sebastiano* dell'Arcadia. Vi ho accennato nella *Sirena* nel 1974 a pagina 51, e ne trattò il compianto Salvatore Rebecchini (*Dirone del Belli*, p. 144) sulla base di documenti che, richiestone, ebbi il piacere e l'onore di mettere a sua disposizione. (Incredibile coincidenza. Mentre sto scrivendo, mi cade l'occhio su un'ampia, verbosa inserzione pubblicitaria a p. 16 del *Corriere della Sera* « romano » del 2 novembre 1980, nella quale, sotto il titolo *Un nuovo giardino tra il Tritone e Fontana di Trevi* e a proposito appunto del vecchio palazzo Ojetti, si parla di *risveglio culturale*, di *recupero e ritornamento del centro storico*, di *utilizzazione qualitativa e non intensiva*, di *pieno rispetto della architettura preesistente*, di *rispetto dei vincoli artistico-urbanistici*. Gesù, fa luce! come diceva la buon'amma di Guglielmo Gianni.)

Del palazzo Beccupaduli parla naturalmente il Bucci (p. 20), informando che Fabrizio, figlio di Prospero, *prese a pigione il palazzo della signora Larinia Fregosi e nel 1613 ne fece acquisto*; e precisando che lo stabile *guarda sulla via che chiamano dei Faldognani e su la piazza di s. Maria in Publicolis e che racchiude, tra gli altri suoi nobili adornamenti, il pregio di non poche tele di eccellenti pennelli. Gli adornamenti — cioè bei soffitti dipinti — li ho ammirati coi miei propri occhi e credo che siano tuttora in essere; e quanto alle tele posso specificare che, fra l'altro, esse comprendevano i *Sacramenti*, li quali mi sono colla signora Maria Laura (Dal Pozzo, sposa nel 1727 di Pietro Beccupaduli) passati e che sono riputati per una delle più belle opere che uscirono dall'egregio pennello di Niccolò Passini (Bucci, p.*



* All'acqua di S. Giorgio a Roma » di Koch.

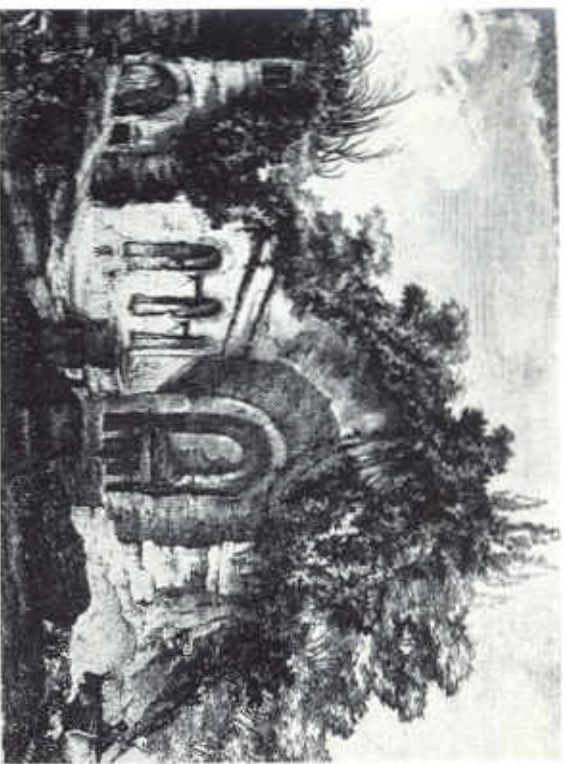
528). Provenivano infatti, com'è noto, dalle famose collezioni di Cassiano Dal Pozzo, antenato di Maria Laura (che fu l'ultima della famiglia), e sono finite in Inghilterra.

Ma mi sono sviato. Dicevo dunque che stavo leggendo la menzionata opera quando, a pagina 130, mi sono imbattuto in un documento il quale, per quanto a me già noto per averlo visto citato e in parte riportato, mi è apparso sotto nuova luce nel testo completo. A causa della sua lunghezza, non posso certo trascriverlo integralmente, anche se il Bucci è nel vero quando osserva che esso può porgere una qualche idea della maniera che si reguava nel governo e regolamento di queste pubbliche Fonti in quella stagione. Mi limito perciò a specificare che si tratta di una deliberazione con la quale i Conservatori dell'anima Città di Roma nominavano commissario generale della Fontana di s. Giorgio, sita al Velabro incontro alla chiesa omonima, il magnifico e nobile huomo mercator Bernardo Gnasconi cittadino Romano; che il provvedimento è motivato dal fatto che la fontana, tanto

nite a questa Città e con tanta spesa restaurata, da poi la detta restaurazione essersi tanto ripiena di terra — era ubicata in luogo molto basso — che il suolo del terreno è hora saggiato alti poggi degli lavatori, per il che tutte le donne vi stanno con grandissimo disagio e danno delle persone loro vi lavano; e che la delibera è causata altresì dalla circosanza che a quel lavatoio vi concorrono molti giovani insolenti, discorretti e proscritti, i quali con parole, con segni e atti disonesti molestano quelle donne da bene che vi lavano, non havendo riguardo nè all'honor pubblico nè al privato di quelle donne che vi concorrono, tanto zitelle come maritate.

Il Bucci, riporta, senza data, questo documento là dove parla di Prospero Boccapaduli (1505-1585), personaggio d'alto bordo della Roma tardo-rinascimentale (ma l'autore è costretto ad ammettere che Prospero *oscurò in qualche maniera la fama del suo nome per aver egli tentato appresso di sé una malagevole femmina di mondo*, tale Giulia de Raineris, detta *Giulia del Sale*); e in particolare nel punto in cui narra che il prefetto, insieme con Tommaso Cavalieri di michelangiolesca memoria, curò nel 1564 per incarico del Comune, come da iscrizione ivi allora apposta, il restauro appunto della Fontana di S. Giorgio.

Il provvedimento amministrativo in parola si preserebbe, ovviamente, a una quantità di chiose più o meno erudite per quanto riguarda l'acqua di S. Giorgio (detta anche di Mercurio, di Giatorna, del Lupercale, *argentina* e Dio sa in quanti altri modi), oppure il fontanile, la prossima (ma ivi non più visibile) Clonca Massima, la carica attribuita ai Guasconi e le altre analoghe, le retribuzioni relative e le singolari modalità di esse, gli stessi giovani insolenti discorretti e proscritti, e via dicendo. Ma ciò che invece, nel testo, ha colpito la mia fantasia e ciò di cui vorrei parlare sono *quelle donne da bene che vi lavano*, una categoria cui di solito non si usa prestare attenzione. Invece su esse vi sarebbe da dir molto. Intanto, che sono estremamente meritevoli: per conto mio, quando mi capita di rilevare il candore della camicia che indossò o delle lenzuola fra le quali mi corico, ho spesso un moto di gratitudine per chi mi elargisce questa elementare eppure fondamentale componente del mio be-



« Fontaine de la Ninte Egérie ».

nessere e, starei per dire, della mia felicità. A pensarci, la donna che lava (sia la *professionista*, che lo fa per mestiere, sia la *mas-saia*, che lo fa invece marginalmente e occasionalmente), nell'atto stesso in cui lava, opera qualcosa di ben più importante e significativo: purifica, rinnova, trasfigura. Tantoché dice male, o almeno inadeguatamente, Giosue Carducci: *Le camere della sposa e le lenzuola tra le quali morì un etico ieri, la torreggia dell'osteria e il mantile della messa di Cristo, i calzoncini del bambino e la giacca insanguinata del micidiale, voi tutto lavate, o lavandine*. Evitando, oltre tutto, l'ovvietà, avrebbe dovuto dire invece: voi tutto mondare e purgare e reintegrare.

Si osserverà che in tal modo elevo le lavandare (preferisco questa designazione, d'altronde ortodossa e inoltre più *nostra*) quasi al rango di sacerdotesse. Sotto alcuni aspetti lo sono: dell'acqua, come del fuoco le Vestali (la casa e il tempio di queste ultime non distano molto dalla fonte dalla quale ho preso le mosse, e sono

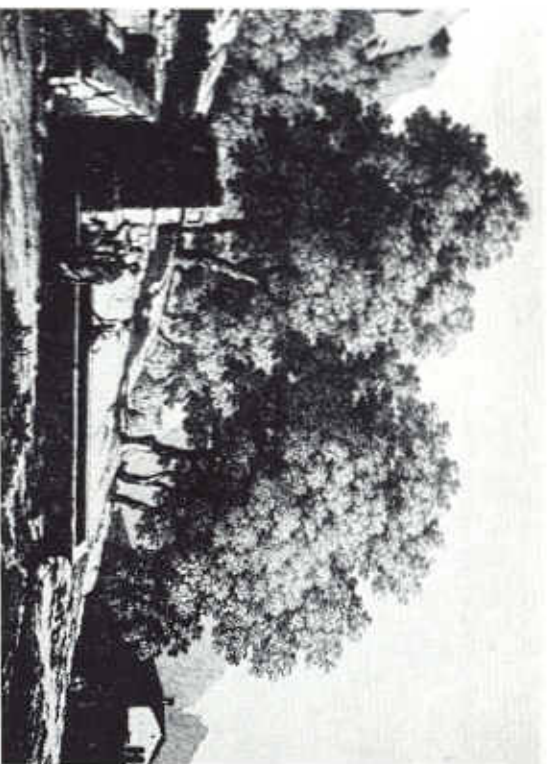
addirittura contigue a quella, a quanto sembra *imparentata* con la prima, di Giurina). E d'altronde i sacerdoti della *Mater Deum* non *lavavano* appunto ogni 29 di marzo, se non proprio i panni, almeno la statua argentea della dea — la cui testa era costituita dalla informe pietra nera appositamente prelevata dai Romani nel 204 a. C. a Pessinunte in Anatólia — nelle acque del fiume Almona: là dove si mescolano con quelle del Tevere?

Sì, lo so: modi, linguaggio, mani da lavandara. Ma si tratta di espressioni convenzionali, peggiorative, e con l'occhio per lo più alle metieranti. Certo, queste erano note come piuttosto linguistiche. Uno stornello riportato da Gigi Zamazzo (*Canti popolari*, p. 223) dice: *Semo lavaniare e ce protennemo* (ci pretendiamo, ce ne vantiamo). / *ciamo le braccia bone e lavorano*. / *e chi ce pure minchiona' votano*. E le frasi che il Belli, ad esempio nei sonetti 1862, 1975, 2018, 2197, attribuisce alle lavatrici non sono precisamente castigate.

D'altra parte, qui non si fa questione di maniere e tanto meno di belle maniere, bensì di funzione, la quale è intrinsecamente benefica e anzi, pur nella sua modesta, nobile. Quanto alle lavandare di professione, molte, se non tutte, quelle che frequentavano la mia casa erano, per quanto posso ricordare, bravissime donne, che valevano tant'oro quanto pesavano: serie, esecutorie, oneste, anzi *fatali*, come si diceva. (Mi accorgo che vengo adoperando l'imperetto: il *romus* di cui parlo è infatti scomparso, almeno nelle città, a causa delle macchine per lavare).

Anche Benvenuto Cellini, a proposito di uno dei suoi soggiorni romani, scriveva: *sotto alla casa mia* (« in istrada Giulia ») *ci era una lavandara, la quale pulitissimamente mi cucinava* (*Vita*, libro I, cap. 82). Mi piace l'avverbio: gli è che le donne in parola erano, per lo più, non solo *pulenti*, se è lecito dire, bensì anche *pulite*, forse addirittura nel loro intimo. Il che mi fa tornare alla memoria l'ammontamento inciso sulle due facce di un candido marmo che ora sta nel cortile di S. Maria in Campo Marzio e che un tempo (è datato 31 agosto 1577) doveva adornare un fontanelle: *Si come panni bianchi qui voi late / le consistenti monde aver curate* (sic).

Del resto, vi sono state lavandare illustri, come la madre di



« Vue d'une fontaine près de la Chartreuse de S. Bartolomeo »
di C. Bourgeois.

Cola di Rienzo, la quale *visse de lavare panni e acqua portare*. Vero è che il figlio la difflamò, dicendo a Carlo re di Boemia: *de vostro tenuto* (lignaggio) *so', figlio vustardo de Enrico imperatore lo prole*. Ma, siamo giusti, come può, senza incorrere oltre tutto nel erimellese, una povera donna resistere alla Sacra Corona? Questa di Cola, peraltro, è giudicata da tutti un'empia vanteria (però audace e, a quanto sembra, efficace); ma Nausica era davvero figlia di re, eppure chiese al padre Alcino addirittura l'*eccetto carro dalle bestie ruote* per recarsi a lavare nel fiume in riva al mare, là dove avrebbe incontrato nientemeno che Ulisse (*Odissea*, VI, versi 1 e seguenti).

D'accordo, qui si tratta di una lavandara d'eccezione. Tuttavia anche di quelle, diciamo così, usuali la poesia ha lasciato immagini sovente incantevoli. Il veronese Paolo Zaccaroni, nel Seicento, componeva un sonetto, intitolato *Innamorosi di bella lavandara*, il quale cominciava: *Su quel margo mirai donna, anzi dea*. / *succinta in veste, il crin disciolto ai venti, / ch'assisa in*

carro pin, fra i part argenti / gli immondi panni al fantei terga. Il friulano — ma visse a lungo a Roma — Ludovico Leporeo, anch'egli seicentesco, raccomanda alla *larandata* la sua *biancheria* con un bizzarro sonetto che reca appunto questo titolo e che s'inizia con la seguente quartina: *Mando fare cortine, accia ben trattate, / Lactina amata, ed in bucata mette / e col sapone in infusione mette / e con man caldi pian, che non tichiarite.* Ma è bene sapere un paio di secoli, per non farla troppo lunga; ed ecco, troviamo ancora un veronese, Pompeo Bechini, il quale canta la *fontidetta sola a lavar panni, / nel suborbo, alla placida corrente*; Giovanni Pascoli, che nella quarta lirica — intitolata appunto *larandare* — de *L'ultima passeggiata*, compresa nella raccolta *Myricae*, ci dona tre bellissimi endecasillabi: *E calenzato dalla gora niere / lo scaldorare delle larandare / con tosti spessi e lunghe cantilene*; infine Gabriele d'Annunzio, il quale ci riconduce a Roma, e anzi proprio alla nostra fontana, con l'aple ritmo della nota *Romanza* del 1886 (ma il titolo originario era *S. Giorgio in Velabro*) inclusa nell'*Ilottico*: *Da la prossima Clauca, / che del maggio a la erita / pur fiora, di femmine / gran cantar veniva su.*

A questo punto, opportunamente evocata dal *geni cantor* dannunziano, si può inserire un'altra delle strofette riportate dallo Zanazzo (p. 222): *Pija 'na larannata, faccia bella, / che te la fa portà bianca la maja, / bianca la maja e la cantata bella.* Il Chiappini, che morì nel 1905, inserisce una nota gentile alla voce *Larannata* (p. 173) del suo *Dizionario*, spiegando: *Ballo romanero, oggi in disuso, il quale si accompagnava col canto di qualche canzonetta: Lara, larannata, / lavem' un fazzoletto, / la scuffia cor merletto, / che poi te pagherò.* Ancora una terzina da Gigli Zanazzo (p. 223): *Noi semo larannare de palazzo, / quanto spozamo lo portamo er vezzo, / de seta lo portamo er materazzo.* La quale strofa dovrebbe riferirsi al fontanile che ha dato il nome a via del Lavatore (un tempo: *del Papa*) in allineamento con la suddetta via in Arcione e, come questa, sia sotto l'antico palazzo pontificio sul Quirinale.

Pietro Romano (p. 261) riporta naturalmente, nello *Stradario*, anche la vecchia e completa denominazione della via; e inoltre un



La Larandata

(incisione di Giovanni Volpato da soggetto di Francesco Maiorino)

edifio del 24 luglio 1738 col quale il Presidente dell'Acqua Ver-gine lamentava le insolenze dei ragazzi... che si andavano a lavare nel nuovo lavatore fatto sotto le mura del giardino del papa e viceversa, come i Conservatori di un secolo e mezzo prima, le insolente alle donne che ivi lavano. Lo stesso autore registra poi uno scomparso vicolo delle Lavandare vicino a piazza dell'Oca, e inoltre una piazza — da identificare con l'attuale piazza di S. Silvestro — delle Lavandare, allora così chiamata perché qui si scortavano liberamente le biancherie su corde sostenute da pali; non senza aggiungere che nel 1778 i Maestri delle Strade dispo-sero con editto che nella contigua via delle Converterite, per non dare incomodo agli abitanti, non si attaccassero ganci e ferri alle mura del monastero e non si attraversasse con corde la piazza dall'una all'altra banda.

Nel luogo citato, Pietro Romano riproduce, ma in piccolo formato e su carta scadente, un'incisione di Bartolomeo Pinelli intitolata *Il lavatore del Papa*, la quale, per quanto si può distinguere, ha l'aria di essere interessante e gustosa. Il che mi condurrebbe a parlare delle molte, moltissime figurazioni ispirate al tema: *Donne al fontane, Donne che lavano, Al lavatore, Lavandare*. Un soggetto attraente, anche perché carico, come ho adombrato qui sopra, di sottili significazioni allusive, quasi simboliche: donne solitamente giovani, fresche, talora belle, dalle vesti colorate riflesse nell'acqua, dalle movenze — nell'atto ancor dell'esercizio umile, direbbe Torquato Tasso — graziose e armoniose, spesso in cospetto di antiche fonti o sulla riva di bacolici ruscelli, comunque in ambienti suggestivi, di resa sicura, piacevolmente distensivi. Una scena di genere ritratta da infiniti mestieranti, ma che a volte non è stata disdegnata da eccellenti artisti e che anzi, a quando a quando, ha ispirato veri maestri.

Tuttavia un'arida elencazione, necessariamente piena di mille lacune e per di più non avvalorata da un congruo apparato illustrativo, sarebbe inane. Ricorderò solo, a mero titolo d'esempio e a caso, un paio di dipinti seicenteschi intitolati *Lavandale*, l'uno del Cerquozzi e l'altro dello Sweerts, riprodotti (figure 30, 32 e 37) da Gustavo Briganti nel catalogo della non dimenticata mostra *I Bamboccianti* (1950); quattro composizioni inserite

(pp. 44, 53, 100, 160) nel bel volume di Andrea Busiri Vici sul prevalentemente, direi, settecentesco *Orizzonte*; e infine, quanto all'Ottocento, un acquatello di Pio Joris e uno di Enrico Coleman, pubblicati da Renato Mannucci nel recente e interessante lavoro sul *XXV della Campagna Romana* (pp. 19 e 31). Il già nominato e tanto prolifico pittor de *Tresterre* ha raffigurato molte volte il soggetto in parola: mi limito a menzionare le vivaci e apprezzate acquaforti 30 e 32 dei *Costumi pittoreschi*, editi nel 1809 da Lorenzo Lazzari alle Converterite. Per non dimenticare le fotografie, etero in ultimo quella, notevole, che riprende una trentina di donne che lavano ad un fontane (circa 1890) e che è riprodotta al n. 210 nel *Nuovo album romano* di Silvio Negro; il quale nella didascalia annota: *La scena, ingrandita nel classico paesaggio laziale (siamo a nella zona del lago di Nemi *)*, ha la nobiltà di un rito.

Ma è tempo di terminare questa peregrina, oziosa e frettolosa *lacundata*. E mi piace di farlo rievocando i graziosi versi trascritti da Giuseppe Tomassetti (*Campagna Romana*, II, 1910, p. 190) al termine della trattazione di Castel Gandolfo. Nel giardino annesso (al palazzo pontificio), egli dice, vi rimangono le statue, abbastanza malconce, di donne vestite ed inchinate in atto di lavar panni. Queste decorarono la graziosa seicentesca (sic) fontana della villetta Cybo, che sta fra la Galleria di Sotto e il quartiere vicino al palazzo papale, a cui adesso la villetta appartiene, ed in essa può rivedersi ancora la vasca con la iscrizione relativa. Questa è riportata anche, come tuttora esistente, da Emilio Bonomelli (*I Papi in campagna*, 1953, p. 156) e da Isa Belli Barsali (*Ville della Campagna Romana*, 1975, p. 253); ma, per quanto si può comprendere, secondo il primo erano ancora, quando egli scriveva, le statue delle lavandare quelle che, sulla fontana situata fra le due rampe di una monumentale scalinata, da bravi pastorelle di Arcadia travestite, chine sull'acqua, ripetono da oltre due secoli al visitatore i versi fioriti; mentre l'altra non specifica in tutte lettere che le statue sono state ricollocate ad ornare la vasca. In ogni caso per entrambi gli autori fu nel 1717 che Camillo Cybo, poi cardinale, acquistò il casino edificato

Per uso proprio in Castel Gandolfo dall'architetto Francesco Fontana (1668-1708). Quanto ai versi, essi sono i seguenti:

Lavandare noi siamo
e d'alti pregi la mestriarte abbondola
di cui ministro è il sole e scriva Tonola.
Non vi stupite, o belle,
poiché lassi nel liquido elemento
lavan le chiome d'oro anco le stelle,
lava Cinzia il suo argento
e, dopo lunghi e faticosi viaggi,
nel mar l'iscosso sel lava i suoi raggi.

ENRIZIO M. APOLLONI GIURTI



I romani di sette e di nove generazioni e i loro celesti privilegi

Nel '78, raccontai ai lettori della « *Sirena* » che, ai tempi della mia infanzia, se mi accadeva di abbandonarmi a capricci particolarmente inammissibili per quei tempi — grazie a Dio — così severi, mia nonna minacciava di mandarmi in giro con un cappello verde in testai frasi di cui riuscii a chiarire origine e significato solo dopo molti anni. Come dissi allora, l'uso di quella frase e di altri modi di dire, che sentivo ripetere solo da lei e non più uditi da altri, dovevano risalire almeno ai primissimi anni dell'altro secolo, ma, più spesso e più verosimilmente, agli ultimi decenni del Settecento. Ciò perché questa mia ava, romanissima, nata nel 1854, era vissuta in una casa dove, insieme con i genitori e i nonni, abitava anche un suo bisavolo, nato nel 1774 e scomparso novantatreenne, quando, cioè, lei aveva già tredici anni, in età, quindi, da poter assorbire quelle frasi e quei modi di dire, di cui, a mia volta, ho potuto serbare memoria, tramite lei.

Il ricordo che oggi riaffiora risale, anch'esso, alla mia infanzia, cioè al periodo intorno alla fine della prima guerra mondiale e precisamente a un pomeriggio carico di pioggia e di vento, fiore di un temporale, che scoppiò, improvviso e violento, con un lampo accecante e un tuono di intenso fragore, appena entrati in casa della nonna, alla quale mia madre ed io eravamo andati a far visita. Dovetti avere un evidente moto di paura, in quanto mia nonna sentì il bisogno di rassicurarmi, affermando che non dovevo avere alcun timore, perché già mio nonno era romano di nove generazioni e, per conseguenza, il fulmine non poteva toccarmi.

Ero un bambino sui sette anni, ma il privilegio di cui, in quel momento, mi si dava così improvviso annuncio era di tale straordinaria portata che chiesi subito spiegazioni, ma la risposta

fu, come spesso accadeva: « Perché è così » e alle mie insistenze si limitò ad aggiungere — e qui l'annuncio si fece ancor più sbalorditivo — che i romani di sette generazioni erano immuni dalla lebbra e quelli di nove anche dal fulmine. E' oltre alla pura e semplice conferma di questa stupefacente somma e gerarchia di privilegi, accompagnata dal solito: « Perché è così, lo capirai quando sarai grande », non ebbi mai altre risposte, nemmeno negli anni che seguirono, le numerose volte che tornai ad interrogarla sulle origini e il significato di questa credenza, che — come ella diceva — le era nota da sempre.

Non ho bisogno di aggiungere che la frase ha fatto oggetto di mie ricerche, rimaste sempre infruttuose per quanto riguarda le testimonianze e i ricordi altrui, mentre — secondo la profetia di mia nonna — solo dopo esser diventato non « grande », purtroppo, ma assai adulto, sono riuscito ad abbozzare una spiegazione che offro oggi al benevolo esame dei lettori.

Vediamo, intanto, quale significato può rivestire l'essere romano di sette generazioni. E qui, secondo noi, dobbiamo rifarci, per prima cosa, alla simbologia che questo numero, il sette, riveste nelle tradizioni religiose e nella coscienza popolare. L'argomento è davvero sterminato e noi ci limiteremo ad alcuni brevi enunciati, augurandoci che possano esser sufficienti, non diremo alla dimostrazione, ma almeno alla comprensione della nostra tesi. Bisogna subito precisare che il sette è un numero simbolico, il quale esprime un concetto *quantitativo*; potremmo dire che, in un certo senso, ci troviamo dinanzi ad una espressione matematica e, più esattamente, lo potremmo definire come il simbolo della totalità concreta, cioè del massimo possibile che possiamo ottenere o fare nell'*ordine naturale*, sia nel bene che nel male.

Ci basterà riferirci all'autorità di s. Agostino, quando nel *De doct. Christi* (III, 15) insegna che « colui il quale dice a Dio, sette volte al giorno ti loderò, è come se dicesse: la lode di Dio sarà sempre sulla mia bocca ». Il sette esprime, quindi, il massimo di ripetizione di un evento, di un'azione, di un gesto, di una qualità o di un difetto, sempre, però, nell'*ordine naturale*.

Potremmo intanto concludere che il romano di sette generazioni è il romano per eccellenza, quello che nell'*ordine pratico*, nell'*ordine naturale* è *compiutamente romano*. Così noi sappiamo

— e i testi sacri, specie la Bibbia, sono ricolmi di esempi in tal senso — che un atto rituale per esser compiuto e perfetto nel suo aspetto formale e quindi capace di ottenere l'artesso risultato deve esser ripetuto sette volte. Per rimanere agli esempi che hanno diretta attinenza col nostro caso, ci limiteremo a citare i testi relativi all'importanza del sette proprio nelle cerimonie e nei riti di preserrazione, di salvezza, di purificazione, di allontanamento dei mali e di tutto ciò che è malvagio.

Basterà sfogliare la Bibbia nei libri che più direttamente investono tali temi: *Ex. XII, 15-19* « Per sette giorni mangerete pane azzimo, al quattordici del mese alla sera mangerete gli azzimi fino al vicesimoprimo », dove sarà forse superfluo far notare che 14 e 21 sono multipli del 7; così se sfogliamo il libro dei *Numeri* (IV, 7) troveremo fra l'altro: « e del sangue ne farò dispersione sette volte verso il velo del Signore... ». Si potrebbero riempire pagine e pagine con le citazioni tratte dal *Levitico* sulle prescrizioni per il rituale dell'allontanamento dei mali, della purificazione dalla lebbra, dove il sette è il numero fisso delle volte in cui i relativi atti liturgici debbono essere compiuti perché siano raggiunti i risultati di purificazione, di risanamento, di fuga dei mali. E il lettore non ha che da scegliere tra i numerosissimi passi di questo libro: *Lev. XIII, 5, 6, 27, 32, 33, 34, 50, 51; XIV 7, 9, 16, 58, 51; XV 19, 28; XVI 14, 19, 29; XVII 24, 27; XXV 8, 9*. Ricco di questi temi è anche il *Deuteronomio* (XV 1; XVI, 9, 13, 15). E vogliamo chiudere, sempre in sede di esempio, con il libro di *Giosué* (VI 3, 4, 5): « Il settimo giorno i sacerdoti prendano le sette trombe che si adoperano nel giubileo e vadano innanzi all'arca del testamento e farcite sette volte il giro della città e i sacerdoti soneranno le trombe... e le mura della città (Gerico) cadranno dalle fondamenta ».

Accertata così la natura e la funzione del numero sette, dobbiamo ora prendere nella debita considerazione la consapevolezza, vivissima in ogni romano, di esser stato oggetto di un particolare, straordinario favore del destino, per il fatto di esser nato in questa città. Ognuno sa, infatti, che il romano stima sorte felicissima fra tutte, quella di esser nato nella *caput mundi*, nella città unica e, sotto ogni aspetto e senza possibilità di confronti, la più

bella, la più santa, la più antica (non riuscirete mai a convincere il popolano romano che, prima della nostra, sia sorta nel mondo qualche altra città).

Non ricchezza, non potenza, né genio, né bellezza dunque, che poco conterebbero se si fosse nati in altro luogo: la sorte più felice, il segno certo di esser un prediletto della Fortuna è quello di esser nato romano.

Ora, rifacendomi a quanto abbiamo detto prima, intorno al significato del numero sette e, visto che l'esser romano autenticamente e compiutamente, cioè di sette generazioni, è il massimo della fortuna, evidentemente « per la contraddizione che nol consente », non si può esser fortunati nel massimo dei modi possibili e, nel tempo stesso, esser vulnerabile bersaglio della jettatura e cioè soggetto a tutte le sfortune.

Né basta, perché volando su un terreno più strettamente religioso e tenendo presente quanto abbiamo detto intorno al valore del numero sette nei rituali di salvazione, di purificazione, di allontanamento dei mali e degli influssi maligni, ci sembra ovvio che nella coscienza popolare si sia formato il convincimento che colui il quale, attraverso le sette generazioni, è stato battezzato — e quindi liberato dal Maligno e dalle sue arti — sette volte, massimo possibile nell'ordine naturale, proprio nel centro della Cristianità, nella città santa per eccellenza, — in quella Roma — onde Cristo è romano », — non possa rimanere preda delle arti diaboliche della jettatura, e le stesse streghe, i fattucchieri e gli invidiosi nulla possono ormai contro di lui.

* * *

Diversa è la questione del romano di nove generazioni: questo è un numero sacro, di mistico significato: il nove è legato alla sfera del divino e del divino è simbolo. Già Pliniana ci avvertiva che esso è il numero della perfezione, la *almantem*, la potenza del già perfetto tre. Le letterature sacre e profane del paganesimo e del cristianesimo sono riccolme di testimonianze sul carattere sacro, sulla perfezione somma di questo numero. Persino il profundissimo Orazio, nel prospettare l'arte del bere, ci ammonisce (*Odi*, III,

(9) « Tribus aut novem / miscetur cyathis pocula commolis. / Qui Musas amat impares / ternos ter cyathos artonitus petet / vates; tres prohibet supra / rixarum metuens, tangere Gratia / oculis iuncta sororibus ».

Né si può tralasciare la sentenza di Seneca a proposito del numero 81, definito « perfectum numerum quem novem novies multiplicata componunt ». Carroppo nel suo *Virgile et le mystère de la IV eclogue* ci mostra in quale reverenza tenesse il Petrarca questo numero, insieme al sette, cominciando dai 63 versi (7 × 9) che lo compongono, considerato, fra l'altro, numero faustissimo, cominciando dai santi, come s. Bonaventura (*Hexameron* XXI, 1) che tiene a confermarci come il nove sia espressione del divino.

Dovremmo spendere molte parole per rammentare cosa rappresenti il 9 in tutta l'opera di Dante? Tralasciando la *Commedia*, i cui rapporti col 9 hanno dato origine a interi volumi, famoso quello del de Regny, ci basterà quanto dice nella *Vita Nova*, XXIX, 3, in cui, dopo aver ribadito le radici sacre del nove, afferma che Beatrice « fu accompagnata da questo numero del 9 a dare a intendere che essa era uno nove, cioè un miracolo ».

Credo che, a questo punto, potremo tranquillamente concludere che con il nove si definisce non un fenomeno quantitativo, come nel sette, ma un grado di perfezione, che ha anche riflessi di ordine materiale e temporale, ma è essenzialmente spirituale e mistico. E quindi il romano di nove generazioni, nella coscienza popolare, parteciperebbe addirittura della sfera del divino: il perfetto numero di generazioni lo fanno risalire alle origini, al tempo mitico e cioè religioso delle origini stesse di Roma. Potremmo senz'altro, ipotizzare, per lui, una discendenza diretta dall'età romana e addirittura dallo stesso Fondatore della Città. Origine sacra, pertanto, con tutto ciò che di privilegio essa comporta, ma con particolare riguardo alla folgore, perché non dimentichiamo che Romolo muore proprio colpito da un fulmine, durante un temporale e, quindi, assunto nel cielo dagli dei, diventando dio egli stesso, col nome di Quirino, come ci conferma Plutarco (*Rom*, 27).

E sostanza comune di tutti i miti e di tutte le tradizioni che i fondatori di religioni e di stirpi assumano su se stessi le sven-

ture e i peccati della loro discendenza, materiali e spirituali, salvandoli e redimendoli, specialmente da quei mali che essi hanno preso su se stessi: da qui, la credenza che i romani di nove generazioni, cioè di remota discendenza, siano immuni dalla folgore, per i meriti del Fondatore della Città.

• • •

I così detti spiriti forti, quelli che credono solo alla scienza sperimentale, i « santommasi », non potranno disconoscere che questa nostra teoria abbia anche un solido fondamento scientifico. Infatti, quando a forza di invasioni e di immigrazioni di barbari e di barinì, Roma cominciò a esser popolata sempre più fitamente da gente di origine tutt'altro che romana e nei romani di nove generazioni furono ridotti a poche decine, si dovette rimediare agli evidenti pericoli insiti in questa situazione con l'invenzione del patralmine.

MANLIO BARROERO



UN MONUMENTO QUASI SCONOSCIUTO

L'oratorio di S. Maria dell'Orto

Luigi Huetter, inimitabile conoscitore di cose romane, è stato senza dubbio il primo romanista ad interessarsi in maniera concreta non solo della chiesa di S. Maria dell'Orto, già trattata ampiamente da altri noti studiosi di storia e di storia dell'arte, ma anche del suo oratorio. Questo monumento, forse perché meno importante rispetto alla grande e splendida chiesa trasvercina, è sfuggito perfino a Vincenzo Forcella, autore della poderosa e meticolosa opera sulle *Iscrizioni delle chiese ed altri edifici di Roma dal sec. XI ai nostri giorni* (XIII volumi editi a Roma tra il 1869 e il 1884), il quale ignora le numerose iscrizioni che adornano questo monumento.

In un articolo, apparso sull'*Osservatore Romano* del 12 giugno 1955, dal titolo *L'Oratorio di S. Maria dell'Orto*, Luigi Huetter traccia, come abbiamo ricordato sopra, per primo, un breve profilo storico-artistico del monumento senza illustrazioni. Anche Liliana Barroero nella sua pregevole monografia sulla chiesa di S. Maria dell'Orto (n. 130 della fortunata collana, fondata da Galassi Palazzi, delle chiese illustrate di Roma, Studi Romani, Roma, 1976) accenna in breve all'esistenza dell'oratorio tracciandone un profilo artistico (pp. 102-103) omettendo però ogni illustrazione. Alla luce di quanto esposto si ritiene utile proporre ai lettori di questa *Sirena dei Romanisti*, sperando di richiamare l'attenzione su questo singolare monumento che per la sua importanza merita una maggiore attenzione, un breve cenno storico artistico integrato da poche notizie di archivio, da fonti epigrafiche ignorate e soprattutto arricchito da illustrazioni.

Sin dai primi anni della fondazione dell'arciconfraternita di S. Maria dell'Orto che andava assumendo nel tempo grande im-



Ingresso dell'oratorio, particolare. Nettare sull'architrave la data e in alto la grande orotola di ceramica.

portanza a causa dell'aggregazione ad essa di tredici Università di Arti e Mestieri con le relative organizzazioni assistenziali socio-sanitarie, si era sentita la necessità di dotare la chiesa, a somiglianza di analoghe istituzioni romane, di un oratorio necessario per le funzioni religiose-amministrative. Dopo poco più di settanta anni (la confraternita era stata fondata nel 1492) l'oratorio era un fatto compiuto, come è ricordato dall'iscrizione incisa sopra l'architrave dell'ingresso principale: ORATORIUM A. MDLXIII.

Per molti anni esso, quasi certamente, rimase disadorno poiché i sodali erano impegnati a far funzionare il loro ospedale, istituzione di punta della loro confraternita, e a completare la

decorazione della loro chiesa che diverrà poi una delle chiese più importanti non solo del Trastevere ma di Roma.

L'oratorio, situato in un ambiente rettangolare di m 10,38 x 6,05, ha due accessi; uno secondario dalla Sala del Vestibolo — interessante ambiente quasi ricoperto di epigrafi dipinte a memoria delle donazioni e dei vari lasciti alla pia istituzione — e uno principale situato in un vasto atrio decorato da numerose epigrafi marmoree. Un curioso cimelio, una ben conservata corsola di balena, forse un ex voto di un marinaio del vicino Porto di Ripa Grande che ebbe modo di beneficiare della protezione della Madonna di S. Maria dell'Orto, sovrastava questo alto portale.

L'interno dell'oratorio, rielaborato più volte attraverso i tempi, attualmente ha l'aspetto definitivo, almeno per la decorazione pittorica e gli stucchi, acquisito ai primi del secolo XVIII, come sottolinea l'iscrizione dedicatoria dipinta sul soffitto alla base dell'affresco raffigurante L'Annunciazione della Vergine: GIACOMO ROSSI HORTOLANO DELLA CASA / FECE FARE PER SUA DIVOZIONE / L'ANNO MDCCII.

La decorazione, che si sviluppa in ventitré scomparti di vario formato su due linee, una in basso sulle pareti e una maggiore sulla volta e sul soffitto, è quasi interamente eseguita ad affresco ma non mancano, negli scomparti minori di forma rotonda, esempi di decorazione ad olio su muro o su tela. Il piano decorativo generale dell'oratorio quasi certamente fu casuale come è dimostrato dall'utilizzazione delle tele, sicuramente più antiche e la ripetizione di alcuni dei soggetti rappresentati: le pitture racchiuse entro cornici di stucco bianco, piuttosto pesanti, creano un insieme eccessivamente vivace, non privo però di un effetto singolare.

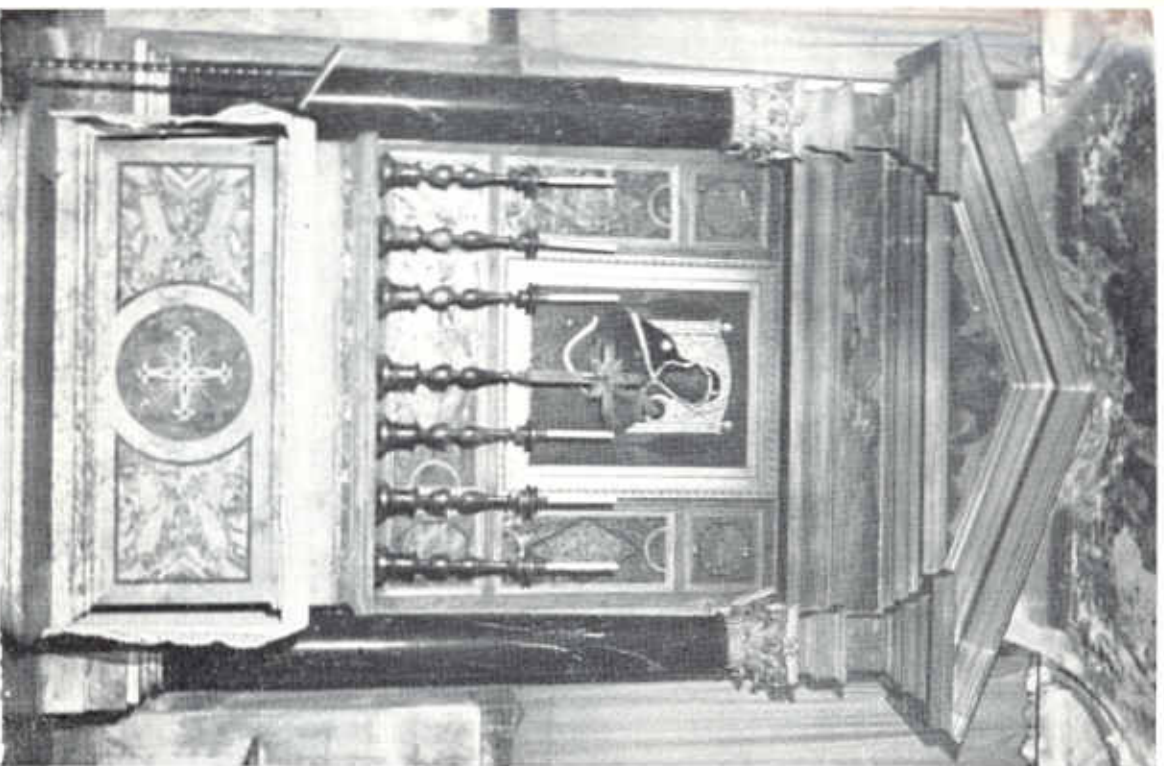
I soggetti rappresentati, da destra a sinistra, in prima fila, sono: S. Antonio di Padova con il Bambin Gesù (olio su muro); Assunzione di Maria (olio su tela); S. Marco Evangelista (affresco); S. Pietro Apostolo (affresco); S. Teresa di Gesù (olio su tela); Il Presepe (olio su tela); S. Domenico (olio su muro); Fuga in Egitto (olio su muro); S. Giovanni Battista (affresco); S. Francesco che riceve le Stimmate (affresco); S. Filippo Neri davanti

alla Vergine e a S. Giuseppe (olio su muro); *Arcangelo Gabriele e la Madonna* (olio su muro); S. *Chiara d'Assisi* (olio su tela). Completa l'insieme una serie di notevoli affreschi, qualcuno piuttosto danneggiato dall'umidità, distribuiti su tutta la volta e sul soffitto con i seguenti soggetti: sempre da destra a sinistra, *La Sacra Famiglia*, *Le Anime del Purgatorio*, *La Fuga in Egitto*, *L'Annunciazione*, S. *Ignazio di Loyola*, S. *Cristofano*, S. *Carlo Borromeo*, *La Natività* e sul soffitto al centro, *L'Annunciazione*. E da ricordare che la decorazione pittorica, per mancanza di notizie precise, deve attribuirsi a diversi ignoti esecutori tuttavia ipotizzabili dall'esame stilistico degli affreschi. Come è stato accuratamente osservato da Liliana Barroero, essi sono di diverso impegno tanto che la *Fuga in Egitto*, per il freschissimo paesaggio e le belle figure degli angeli, può attribuirsi con una certa verosimiglianza a Giovanni Odazzi come pure gli affreschi riguardanti S. *Marco Evangelista* e S. *Francesco che riceve lo Spirito Santo*.

Per gli affreschi come *L'Annunciazione*, *L'Assunzione*, S. *Giovanni Battista* e *Le Anime del Purgatorio*, anche se molto rimangiati da restauri, viene spontaneo il nome di Tommaso Caradati, attivo nello stesso periodo nella chiesa di S. Maria dell'Orto, mentre per la *Sacra Famiglia*, S. *Carlo Borromeo* e S. *Ignazio di Loyola* si può pensare ad un pittore di ambiente marittimo come Giacinto Calandrucci, esecutore della decorazione pittorica della navata maggiore della chiesa.

Purtroppo, fino ad ora, non si hanno notizie precise sui lavori di questo periodo né sui committenti che dovettero essere più di uno come si può dedurre dall'iscrizione apparsa, per una caduta di colore, sopra la cornice di stucco esagonale che racchiude sopra l'altare l'affresco raffigurante *L'Annunciazione*: FRANCESCO MATARA... / F. FARE PER SUA DEVOT... / 1702.

Importanti lavori di restauro e di abbellimento furono eseguiti nell'oratorio anche nel 1822, come è documentato nel registro n. 124 conservato nell'archivio della confraternita, relativo alle Entrate e alle Uscite degli anni 1815-1823 (collocazione giustificazioni anno 1823):

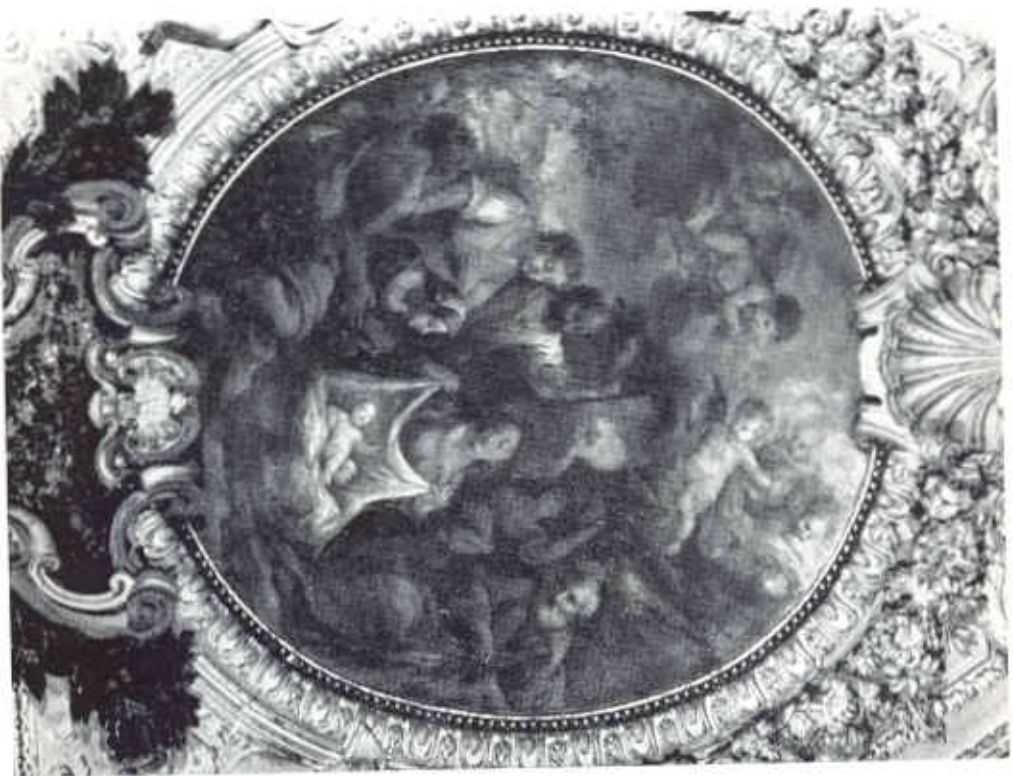


L'altare dell'oratorio proveniente dal vecchio ospedale della confraternita e qui collocato nel 1832.

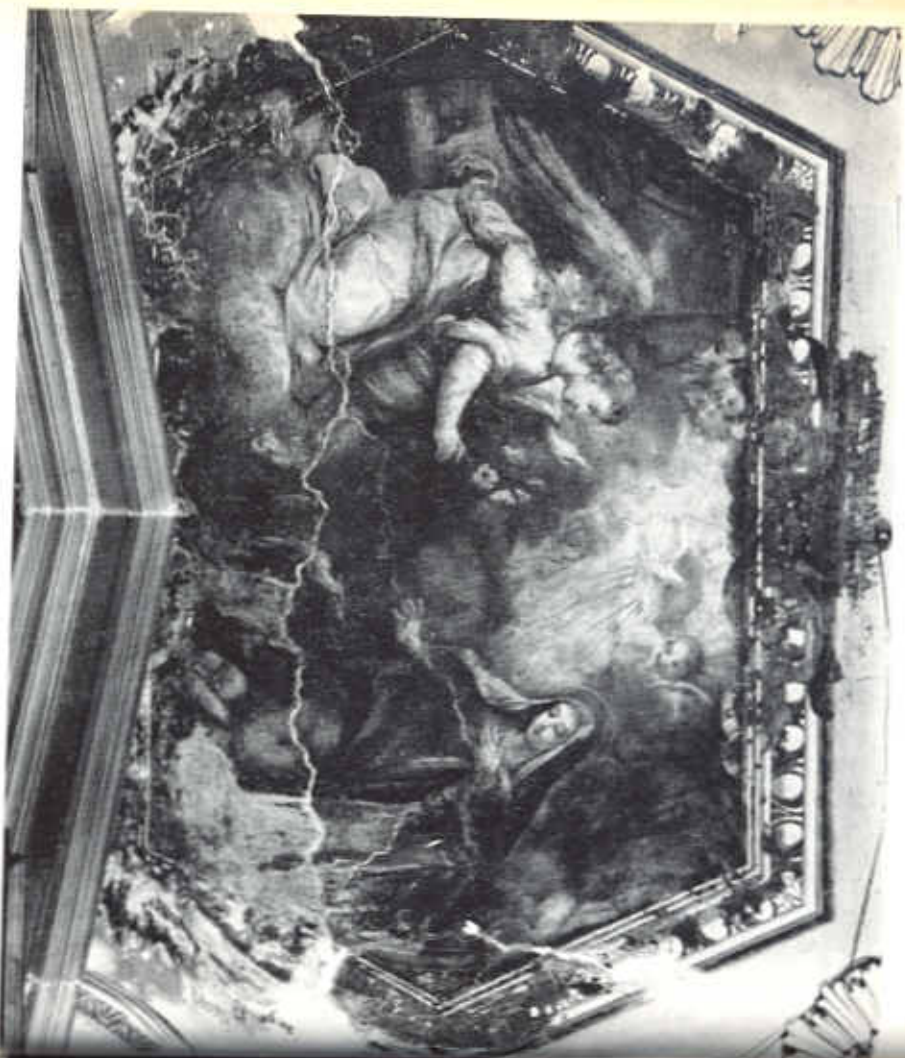
	<i>Scudi</i>
Ad Antonio Onelli Muratore per lavori	92
Ad Innocenzo Onichioni Scarpellino	20
Alli Fratelli Camanni Verrari	19
A Franco Gatti Chiavaro	49
Ad Ignazio Veneziani Falegname per le nuove Banche, Prospere e Bussole così convenute	300
A Maria Ricci Bandierato per lavori	42
A Carlo Sampieri Pittore per aver colorito la Volta dell'Oratorio, Banche ed altro	95
A Gio. Pallesi per aver federato il quadri dell'Oratorio A Carlo Casoglio Intagliatore per prezzi de' Candellieri e Croce per servizio dell'Oratorio	9
A Pasquale Brocchi Pietrara e Pittore per li lavori della mur A Gio. Maria Barri Pittore e Risturatore de' Quadri per le Pic ture e ritocco alli medesimi	30
Ad Antonio Trencchi Donatore per le donazioni fatte in Oratorio	64
<i>Totale</i>	<u>769,40</u>

L'esecuzione di questi restauri trova conferma anche nell'epi-
grafe collocata all'interno dell'oratorio, sopra la porta principale
d'ingresso: ORATORIUM B. MARIAE V. DE HORTO DICA-
TUM / CURANTIBUS / CAROLO PANTANELLI ALOJISIO
FORNARI / AC / HIERONIMO SEBASTIANI DOMINICO
CECCHI / IOSEPHO NICCHI ET FRANCISCO IACCARINI
/ SODALITIJ CUSTODIBUS / IN HANC AMPLIOREM ET
ELEGANTIOREM FORMAM / PERDUCTUM / ANNO DDO.
MINI / MDCCCXXII.

Nella lunga vita dell'oratorio è da rammentare in particolare
modo la visita che Pio IX fece alla chiesa di S. Maria dell'Orto
la mattina del 29 settembre 1851, festività di S. Michele Arcan-
gelo. Il Papa si era recato a visitare l'esposizione di manufatti
tessili eseguiti dagli alunni e dai ricoverati dell'Ospizio di S.
Michele accompagnato dal Cardinale Tosi e dal Segretario di
Stato Cardinale Antonelli. Dopo la visita all'esposizione e dopo



L'affresco della Natività situato sopra l'ingresso.



Affresco attribuito a Tommaso Cardani. *L'Annunciazione*. In basso si scorge parte dell'altare e in alto sopra la cornice una antica scritta dedicatoria.



Affresco attribuito a Giovanni Calanducci. *S. Carlo Borromeo somministra alla Maddalena*, particolare della parete sinistra.

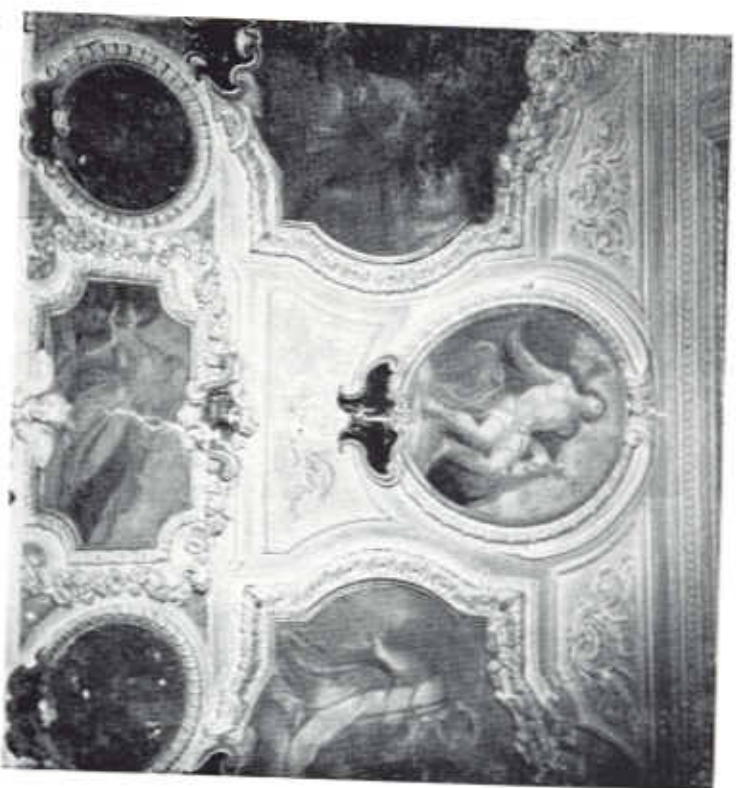


Affresco attribuito a Giovanni Olazzi. *La Fuga in Egitto* (parete destra).

avere impartito la benedizione dalla loggia dell'ospizio prospiciente il Porto di Ripa Grande, il Papa raggiunse a piedi, sempre accompagnato dai cardinali, la chiesa di S. Maria dell'Orto: « Al suo passaggio l'affollato popolo ivi accorso chiedeva devotamente la Santa Benedizione... Ivi, dopo aver orato avanti al Santissimo Sacramento esposto alla pubblica venerazione in forma di Quarantore, Sua Santità si degnò passare nell'oratorio di quella confraternita, alla quale diresse le più consolanti parole, ammettendo al bacio del piede tutti quei confratelli ».

Un nuovo fatto, indirettamente, venne a mutare questo ambiente che aveva trovato un proprio equilibrio, la determinazione delle autorità governative di costruire la fabbrica dei tabacchi a ridosso della chiesa di S. Maria dell'Orto proprio sull'area di un grande orto di proprietà della confraternita nel quale essa aveva anche il diritto di seppellire, da sempre, in un piccolo cimitero, i malati deceduti nell'ospedale. L'ospedale stesso, vanto non solo del sodalizio ma del Trastevere, dovette essere abbandonato essendo i locali destinati alla nuova fabbrica. Prima di cederlo i Guardiani provvidero a togliere l'altare di morti polteroni che ornava la corsia principale per trasferirlo nell'oratorio.

L'inserimento di questo altare seicentesco in un ambiente del settecento creò una sintonia provocando tra l'altro, la sparizione di alcuni affreschi che ornavano la parete di fondo dell'oratorio e il danneggiamento dell'affresco superiore in parte investito dalla sommità dell'altare stesso. Naturalmente l'avvenimento fu occasione per collocare ai lati dell'altare due epigrafi celebrative, a sinistra: L'ANNO 1852 DALLA NATIVITÀ DI G. C. / VIII DEL PONTIFICATO DI / N.S. PIO PAPA IX / AD ONORE E GLORIA DI / MARIA SANTISSIMA / MADRE DI DIO E / REGINA DELL'UNIVERSO / QUESTO ALTARE MAR-MOREO / I DEVOTTI FIGLI DI LEI / CONFRATELLI DI S. MARIA DELL'ORTO / UMILMENTE DEDICARONO / PER LE CURE DI / LUIGI NAPULIONI FILIPPO RANIERI VINCENZO GALLETTI / IGNAZIO MAGGIOCCHIETTI GAETANO PAPERI FRANCESCO FEBBI / GUARDIANI DEL SODALIZIO; a destra: DALL'OSPEDALE ERETTO A



Veduta d'insieme di parte della parete sinistra. In alto, *S. Giovanni Battista*, in basso, *S. Francesco che scrive le Stimmate*, forse opera di Giovanni Olazzi.

SOLLIEVO / DEI CONFRATELLI INFERMI / DI S. MARIA DELL'ORTO / FU TOLTO QUESTO ALTARE DI VARI MARMI / QUANDO QUELL'ASILO / DI CRISTIANA CARITA' / PER LE VICENDE DEI TEMPI / MANCAVA / E NELL'ANNO 1832 FU COLLOCATO / IN QUESTO ORATORIO / NUOVAMENTE ERIGENDOLO E DEDICANDOLO / AL MAGGIOR CULTO DELLA VERGINE / PER DECRETO DI CONGREGAZIONE.

L'edificazione della fabbrica dei tabacchi e il relativo cantiere procurarono gravi danni alla chiesa e particolarmente all'oratorio

perché, contro la volontà dell'arciconfraternita e contro ogni logica, furono create arbitrariamente nei locali situati sotto l'oratorio numerose vasche adibite a spegnere la calce viva.

Con l'andare del tempo l'umidità e il salnitro, salendo dal basso, impregnarono totalmente il pavimento di cotto dell'oratorio e dell'atrio, tanto che fu necessario intraprendere massicci e dispendiosi lavori d'isolamento con la creazione di un vespaio per l'aerazione nonché sostituire, ormai inservibile, l'antico pavimento con del marmo; i lavori, terminati nel 1881, sono ricordati da una lapide collocata nell'atrio.

All'anno 1881 risale quindi l'ultimo restauro dell'oratorio che oggi, per la fuiscenza di alcuni affreschi e la presenza di alcune crepe, avrebbe bisogno con una certa urgenza di ampi, minuziosi, delicati interventi per tutelare in maniera adeguata un ambiente che senza dubbio merita di essere salvato.

Piero Baccuetta



Roma, amata e detestata

Una Roma sconosciuta, ma niente affatto arbitraria, ha la sua immagine inedita e penetrante nel romanzo di Franco Simongini *La forse dell'orologio*, edito da Rizzoli l'anno scorso e accolto meritamente con grande favore sia dagli uomini di lettere sia dai comuni lettori.

È impossibile tentare di raccontarne, in un ragionevole numero di righe, la trama complessa *ab initio*, via via sempre più ramificata e annodata; intercedendovi non soltanto le vicende dei personaggi principali, seppure si può parlare, per questo libro, di persone in possesso di una parte primaria (vera protagonista è la Roma di oggi, citica, che fa presentire quella « levantina » di domani, colonizzata dagli scetchi e popolata da barbieri e sarti, prostitute e ladri, spie e ciarlatani, venditori ambulanti e posteggiatori) ma anche una folla incredibilmente congesta, e dall'autore maneggiata nondimeno con padronanza, di figurine minute, molte delle quali hanno spiccio effimero ma forte nella durata breve, da accostare tutte, per il gusto del segno rapido e i guizzi della luce, al formicolio d'uomini e di animali domestici che si agita al piede dei monumenti, delle rovine e altresì degli eventi (importanti o ritenuti tali) nelle stampe dei Sei e del Settecento. Si pensa al Calvo, a Stefano della Bella, al Cerquozzi e ai Barboccianti, talora al Piranesi.

Una Roma « nera », decadente anzi decaduta quanto è possibile nei costumi, frenetica ma senza impeti di ribellioni perché senza coscienza, epperò senza speranza di riscatto, sporca di fuori e di dentro, tuttavia profondamente amata perfino al limite della compromissione: che è la misura certa e credibile del vilipendio.

Uniche persone pulite come ermellini vi sono i pittori di via dei Riari e la cerchia dei loro amici: un Riccardo Tommasi

Ferroni, un Carlo Quattrucci « travestito da anarchico messicano, barbetta spelacchiata, baffi all'inghi »; Quattrucci che rimane fermo nella nostra memoria affettuosa per ciò che ha dipinto, diseginato, inciso, e per la sua morte consapevolmente voluta come l'estrema ribellione possibile ad ogni forma di vilìa.

Alla Roma di Quattrucci, ai suoi « travestiti » in maschere travolte sul lungo Tevere, alle sue vedute semplificate sotto luci spettrali: Ponte Sisto, del quale senti la violenza di girata degli archi bianchi arrampigliati dagli argini; il Campo dei Fiori con la durezza metallica dei teli bianchi tesi sul mercato assorbito dall'ombra fonda, e la statua del Bruno sragliata sul rosso sanguigno delle case storpiate dal volo dei gabbiani; gli istanti di tenerezza effusa nelle luci grame di Villa Lante al tramonto; a questa pitura sofferta e indimenticabile, risolutamente fuori della cosiddetta « Scuola Romana », corrispondono, come credo, lo spirito meglio che i singoli passi del romanzo di Simongini, la sua sostanziale originalità e umanità, e il carattere della sua prosa densa, corrente come un fiume che si disperda apparentemente per tanti rivi, ma ritrovi poi la forza della sua piena.

Lo scrittore non mi pare davvero che si diverta nel gioco estroso (fino a darsi, talvolta, il senso dell'improvvisazione, del procedimento per occasioni fortuite; ma la pagina è sempre meditata ed elaborata) della fantasia, che parta da un episodio di cronaca — un delitto — si scateni grottesca, picaresca (vengono in mente Petronio Arbitro e Persio Flacco) non mai gaudente di sé, anzi amaramente polemica, e provvoluta di un sentimento costante della storia: proprio quel sentire storicamente che è il maggiore traguardo del pensiero, e l'unico che può metterci al riparo dai miti ingannevoli.

Permane dietro le parvenze dell'oggi, irritanti ed oscure, questa memoria storica nella quale scorgo la ragione di fondo dei frequenti *excursus* dello scrittore nelle vicende civili e artistiche della Roma di un tempo, rievocata dall'impero di un amore sopravvivenne alle smentite più dure, che sono le fonti del vinuporio. Il finale del romanzo, con la voce « metallica e cupa » di Giordano Bruno (amato anche da Quattrucci e da me!), che appena tacuta accende una vampata accecante quasi fosse « al di là di ogni ragionevole attesa, rispuntato sopra Campo dei Fiori, sopra

la città, l'abbagliante sole dell'alba romana e ci assicura che Si-mongini ha scritto un libro serio, a denuncia dei vertici del Potere e a sostegno del coraggio dei pochissimi uomini liberi: « Abitanti di Roma, ascoltate, è Giordano Bruno che vi parla, un povero frate che pensava che suo estremo dovere fosse quello di dire la verità che dentro di sé aveva scoperto e dentro di sé gli ruggiva, e di essere in pace soprattutto con la sua coscienza e con Dio, e che in una sera molto più fredda di questa, è stato bruciato vivo senza un lamento sopra un tumulo di fieno e fascine. Il gran caldo ancora m'opprime, e voi eravate qui in gran folla a guardarmi morire. Tra voi, li riconosco, ci sono in moltitudine, in pregevole sterminio, coloro che palpano tendere per tutto il tempo della vita, e si sentono belli, potenti, intelligenti, furbi, tanto si ammirano, che, pensano, nessuno potrà mai ingannarli. Come peccore vellutate di lana essi s'aggrappano quieti insensati dietro la bestia fornita di corna, distinta di censo e potere ma priva ugualmente di senso e ragione e parsimonia, soltanto coi denti più aguzzi e spietati, pronta a sbranarvi, voi inconsapevoli, d'un colpo e d'un fiato.

« Per alcuni, o molti, di voi, voce di popolo e voce di Dio sono una sola e medesima cosa, e il sapere consiste soltanto nel tirare fuori dal gonfiato e immolesto petto quel che la fama e la divulgata fede suggeriscono, avendo ormai il potere dichiarato subdolo e implacabile guerra alla natura, alla ragione, ai sensi. Parlate istrutti dagli occhi di un altro, vedete con l'altrui parola, un balcone, un giornale, uno schermo, frenare la mente con uno scoloro fantasma, questa è dunque la vostra vera e prima scoperta. Costoro, i persuasori occulti e persuasi scoperti, se la ragione non vi inganna, io crederci di dover abbandonare e spragliare per un'altra legge, come i reietti che Dio non vuole fortunati per sorte migliore ».

FORTUNATO BELLONZI

August Moszynski un illuminista polacco visitatore critico della Roma settecentesca (1785)

August Moszynski è pressoché sconosciuto in Italia, mentre proprio lui merita un'attenzione particolare, tanto per la sua cultura e competenza, quanto, e in particolare, per il suo *Diario di viaggio in Francia e in Italia*, scritto in francese, e conservato in singoli quaderni nella Biblioteca Czartoryski a Cracovia (ms 1535, 1536, 1537, 1538) e nelle lettere inviate al Re Stanisław Augusto Poniatowski (ms 676). Andrea Busiri Vici nella sua stupenda monografia su *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1971, ne ha parlato pubblicando anche alcune di quelle lettere (p. 180, 204-213). Al Convegno Internazionale Vesuviano, nella mia relazione sugli *Illuministi polacchi sul Vesuvio e nelle città eruttive*, ho presentato anche le impressioni e gli appunti di Moszynski. Il testo originale francese del *Diario* non è stato ancora pubblicato e solo la parte riguardante la Francia fu pubblicata da Ferdinand Benoit nel 1925 sotto il titolo *Voyage en Provence d'un gentilhomme Polonais*. Nel 1970, invece, è stata pubblicata una traduzione polacca del *Diario* con alcune abbreviazioni a cura della prof. Bożena Złotnicka-Daszyńska (*Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Fryderyka Moszyńskiego, archiwista JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego* (1784-1786) — il *Diario di viaggio in Francia e in Italia di Augusto Federico Moszynski*, l'architetto della Sua Maestà Re Stanisław Augusto Poniatowski (1784-1786), Kraków 1970). Nell'appendice della traduzione il prof. Stanisław Widiak ha analizzato il manoscritto francese dal punto di vista linguistico, presentando le difficoltà di lettura e di comprensione.

Il *Diario* costituisce una vera miniera di notizie e di informazioni raccolte da Moszynski durante il viaggio, compiuto negli anni 1784-1786, ed è uno dei monumenti più illustri della lette-

ratura di viaggi polacca, e penso, che non solo polacca. Ferlmand Benoit lo paragona alle *Lettres de l'Italie* di Charles de Brosses. Augusto Moszynski (1731-1786) infatti fu uomo di rara e vasta cultura. Nato a Dresda, fu prima legato alla corte Sassone, ma poi durante il regno di Stanislao Augusto Poniatowski, si trasferì a Varsavia, dove divenne direttore delle fabbriche reali, essendo di professione architetto ed allievo di Gaetano Chiaveri a Dresda. Moszynski fu anche un esperto d'arte; come un conservatore collezionista curava le collezioni reali e come consigliere artistico del Re faceva acquisti competenti. Come esperto ecconomista fu anche commissario della Zecca e membro del Consiglio del Tesoro. Si intendeva del teatro essendo direttore del Teatro pubblico. Inoltre fu scienziato, fisico e chimico; studiando alchimia fu in grado di smascherare Cagliostro. Fu autore di diverse proposte di riforme economiche e sociali. Fu infine massone e scrisse opere sulla massoneria. La bibliografia generale su Moszynski è raccolta da K. Wierzbicka-Michalska nel *Dizionario Biografico Polacco*, vol. XXII, p. 108 e segg. e nella mia relazione sugli *Illuministi polacchi nel Ventesimo...*, che sarà pubblicata negli Atti del Convegno Vesuviano (cfr. B. Zboinska-Daszynska, p. 18 e segg.). Recentemente sono stati ristampati i fondamentali saggi su Augusto Moszynski di Tadeusz Markowski nel libro *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta* (Il mecenatismo artistico di Stanislao Augusto), pubblicato a cura di Z. Proszynska e con l'introduzione di W. Tutarkiewicz, Warszawa 1976, pp. 22-218, arricchiti di nuove note ed appunti.

Moszynski cominciò molto presto ad interessarsi all'Italia e già nel 1747 fu a Roma ed ad Ercolano. Il suo viaggio italiano, da cui proviene il *Diario*, avvenne verso la fine della sua vita in condizioni di salute precarie, quando invidiato ed accusato dai suoi nemici, tra cui anche Marcello Bacciarelli, suo successore, di esser corrispondente negli sprechi finanziari del Re e di non aver regolarmente inventariato tutte le raccolte, di cui era curatore, era stato costretto a lasciare il posto. Allontanato dalla corte, tormentato dai creditori, amareggiato, ammalato, apatico e perfino umiliato, ottenne dal Re il permesso e l'aiuto finanziario per potersi recare in Italia da lui sempre sognata. In una lettera infatti confessava apertamente: « Je ne sais quoi, plus fort que

moi, m'entraîne avec une force irresistible vers ce pays... ». Con il mio articolo vorrei segnalare ai romanisti questo insolito e critico viaggiatore illuminista polacco, basandomi sul suo *Diario* sulla traduzione polacca di B. Zboinska-Daszynska e sulla sua introduzione prentessa all'edizione del *Diario*.

Il conte Moszynski era partito, sotto pseudonimo M. de Leszev cioè Leszekow, in compagnia del suo segretario Siard, la cugina signora Bohum e il cane Amore con alcuni servitori polacchi. L'itinerario conduceva per Cracovia, Praga, Norimberga e Strasburgo fino alla Francia meridionale. Poi attraverso Lyon, Avignon, Nîmes, Arles, Montpellier e Marsiglia scese in Italia e nel marzo 1785 si trovò a Nizza. Da qui via mare si trasferì a Genova e in seguito a Livorno, Lucca e Pisa. Alla fine di aprile fu a Firenze, dove incontrò Charles Dupaty, che ricorda questo incontro nelle sue *Lettres sur l'Italie en 1785*, vol. II, p. 41-42. A metà maggio 1785 arrivò a Roma e qui rimase fino ad ottobre, cioè più di 4 mesi. Prese alloggio nei pressi del Foro Romano, nella casa di un marmitista romano, il cui cortile come un museo era pieno di marmi antichi.

Si trattava della sua seconda visita a Roma, avendo visitato la città 38 anni prima, nel 1747, quando assistette a Monte Testaccio agli scavi trovando vasi e lampade antiche. Spesso sarebbe ritornato sulle sue prime impressioni giovanili: tutto ciò che gli era sembrato splendido, perdeva durante la seconda visita la sua magnificenza. Osservava Roma ed i suoi monumenti con un occhio sobrio e critico. Aveva 55 anni. I suoi giudizi erano nel secondo viaggio più maturi, anche se discutibili, ma sicuro originali, coraggiosi e non conformisti.

Il suo *Diario* raccoglieva le impressioni che dovevano esser in seguito riordinate, redatte e preparate per la stampa. Si trattava quindi di appunti ed annotazioni spontanee, scritte piuttosto per se stesso, anche se dovevano servire per preparare un rendiconto del viaggio per il Re Stanislao Augusto Poniatowski. Moszynski aveva l'intenzione di descrivere, interpretare e commentare lo stato delle belle arti e spiegare le ragioni e le cause del loro sviluppo, progresso e decadenza. Egli era un uomo colto, conosceva la vasta bibliografia su Roma, di cui si serviva e che

citava per es. Nardini, Kircher, Visconti, Viola, Bonari e, ovviamente, a tutti inosservabile Lalonde. La conosceva, ma non li ripeteva, quasi sempre esprimeva l'opinione originale. Il *Diario* purtroppo è rimasto nello stesso stato in cui lo ha lasciato l'autore, sorpreso dall'improvvisa morte a Padova nel giugno 1786. Dato che gli appunti venivano fatti immediatamente dopo le passeggiate e dopo le visite, effettuate ai diversi monumenti ripetute volte, perciò le osservazioni si accavalcano, si ripetono, si smentiscono, si correggono. L'autore, senza dubbio, intendeva riordinare il materiale, ricomporre le parti sparse e conciliare le sue, qualche volta, opposte opinioni e giudizi. Nella sua freschezza, questi appunti hanno un valore eccezionale, anche se molte volte richiedono anche una ponderata valorizzazione, se si vuole arrivare al giudizio definitivo dell'autore stesso. Oltre ai commenti, Moszynski ha lasciato anche alcuni schizzi e piante, disegnate o abbozzate, per far comprendere meglio le sue parole.

Moszynski fu un visitatore instancabile. « Grazie a Dio », scriveva, « ho le gambe sane, posso fare ogni giorno due passeggiate sul selciato romano ». Peggio fu con la vista, poiché una malattia degli occhi gli impediva di osservare accuratamente le pitture e le medaglie: le sue memorie sono piene di lamentele per questo disgraziato difetto. Il suo *Diario* abbonda di notizie di vario genere: è ricco di digressioni, filippiche personali, opinioni polemiche e critiche, riporta molte scene del costume e della vita del popolo romano e delle abitudini dell'aristocrazia romana. Non è un rapporto arido, sterile o pedantesco, è scritto nello stile vivo e con passione. Moszynski, uomo di natura mitica, delicato e sensibile alla miseria umana s'interessava anche della vita di ogni giorno.

Uomo dell'Illuminismo, fu sobrio e concreto, molte volte ironico. S'interessava della scienza: di chimica, fisica ed astronomia e cercava contatti con gli studiosi: a Firenze conobbe Felice Fontana, direttore del Museo di Fisica e Storia Naturale, e Angelo Maria Bandini, noto bibliotecario della Laurenziana, a Roma discusse a Trinità dei Monti con Ruggiero Giuseppe Boscovich, conobbe Louis David ed il cardinale Francesco Saverio Zelada, bibliotecario della Vaticana, e con Francesco, figlio del grande Piranesi, visitò le tombe degli Scipioni.

Dal punto di vista religioso fu deista e massone e con ciò si spiegano le sue osservazioni critiche verso la chiesa ed il Papa. Adorava l'Eterno sotto la cupola del Pantheon e nelle cerimonie religiose scorgeva piuttosto l'aspetto teatrale. L'ammiratore dell'antichità con Virgilio alla mano visitava i luoghi del Lazio e della Campania, ma non fu libero dal criticismo anche verso l'antico che così adorava.

Le sue osservazioni critiche bisogna comprenderle sullo sfondo dell'epoca che l'Illuminista polacco giudica troppo severamente, ricordando il proverbio *Semper sub Sextis perdita Roma fuit* e il papa fu proprio il papa Braschi Pio VI il cui primo periodo non fu troppo felice. Moszynski si lamenta che si vive solo del passato, pur distruggendolo col tagliare le colonne e facendo falsi o sbagliati restauri. Egli è uno dei primi a lanciare un grido d'allarme sul deterioramento dei monumenti d'arte all'aperto. Deplora la devastazione dei monumenti in Italia e con malinconia constata che a Roma e nello Stato Pontificio non se ne cura la conservazione. A Livorno, dice, si fondono i vecchi cannoni dei Medici, a Napoli dagli antichi bronzi si fanno campane, a Firenze i marmi e i bronzi antichi stanno all'aperto per strade, esposti alle intemperie che distruggono il marmo. Tutti dovrebbero stare all'interno, o almeno coperti da una tettoia (p. 35).

Moszynski, come un conservatore moderno, si oppone alla esportazione degli oggetti d'arte e chiede che essi siano lasciati *in situ*, protetti. Deplora la loro vendita e con indignazione, non senza ironia dice: « Preparatevi, amanti delle antichità, fra poco tutto sarà in vendita — alla chetichella. Venite a Roma con le buone copie per sostituire gli originali, venduti. Eccetto i Borghese, Doria, Colonna e Barberini tutti sono pronti per le trattative commerciali. Si giungerà a tale decadenza, e voi direte questo, che disse due mila anni fa Giugurta (e cioè *Urbenem venalem, male perituros, si emptorem invenieris*). Già mi hanno offerto, continua Moszynski, alcune cose buone, e recentemente potevo comprare le Terme di Tito con gli affreschi, per pochi soldi. Non ho accettato la proposta, poiché non intendevo abitare a Roma e togliere gli affreschi richiede molto tempo » (p. 300). In realtà si trattava solo di una camera delle Terme, come ci informa più

theon, dicendo che il Pantheon si impone subito con la sua monumentalità, con il suo portico, con le sue colonne e con tutta la sua facciata, mentre S. Pietro solo, quando si viene a contatto con le colonne, quando si analizza la struttura della chiesa se ne scopre la sua vera grandezza. L'interno del Pantheon lo riempiva di rispetto e lo invitava all'adorazione dell'Eterno e alla contemplazione. È indignato che il soffitto sia stato imbiancato per dar più luce al tempio, mentre la sola apertura, bene calcolata, illumina ortivamente tutta la chiesa, quando nelle altre chiese tante finestre le lasciano nel buio. Egli si sentiva a suo agio nella penombra del Pantheon e i suoi occhi malati potevano riposare (pp. 227, 337).

Secondo Moszynski S. Pietro dovrebbe essere amoverato tra le 7 meraviglie del mondo e non le piramidi, che a suo giudizio sono niente altro che l'attonie trasferite da un posto all'altro. « È superfluo », dice, « eseguire tali imprese: vanità e denaro bastano per farlo. L'idea di Dinocrate di trasformare la montagna del monte Aros in una statua di Alessandro il Grande, sembra esser degna del genio, pieno di entusiasmo. Ad essa si può paragonare la costruzione di S. Pietro ». Il posto però scelto per la chiesa gli sembra troppo basso e poco adatto a tale monumento. Egli, evidentemente, non prende in considerazione la tomba di S. Pietro. Per tale monumento, che egli giudica un esempio della perfezione delle arti e del fasto, costruito con le somme confluente da tutto il mondo, si doveva scegliere un posto più elevato. A questo proposito chiede l'apertura di una via tra il Castel S. Angelo e la basilica, per ottenere una giusta prospettiva. Anticipa così la via della Conciliazione (p. 231).

Non poche parole dedica Moszynski alla costruzione e alla struttura della basilica. Critica la facciata a 4 piani con aperture e nicchie che non corrispondono alla monumentalità del tempio. Anche la porta gli sembra troppo stretta, le due colonne non hanno, come dice, la maestosità della porta del Pantheon. Perfino il colonnato di Bernini, secondo Moszynski, non è libero da errori: i passaggi tra le colonne sono troppo stretti in relazione all'altezza delle colonne. Moszynski acutamente analizza la disposizione delle colonne che seguono il raggio dal fuoco dell'abside.

studia la loro altezza ed il loro spessore, che provocano certe illusioni ottiche. Osserva criticamente che le colonne, malgrado certi accorgimenti adoperati dal Bernini, sembrano aver la forma di un fuso e sono troppo sottili in alto.

L'interno della chiesa, dice Moszynski, ha proporzioni perfette, anche se non colpisce a prima vista; l'ammirazione cresce quando si iniziano a guardare ed analizzare i particolari. Quando l'aveva vista la prima volta, nel 1747 l'interno era più buio, adesso invece era più chiaro essendo stati cambiati i vetri. Lo colpisce la lunghezza della navata centrale e analizzandola scopre diverse distanze e sporgenze dei pilastri che danno questa impressione, particolarmente tra il 3 e 4 pilastro (p. 233).

Il nostro visitatore è contento che tutti i quadri siano ormai in mosaico, mentre durante la sua prima visita nel 1748 ne erano composti solo 6. Per lui, tanto sensibile alla conservazione dei monumenti d'arte, è un fatto importante, poiché salva i quadri dall'umidità e dal fumo delle candele. Visitando la chiesa guarda una ad una le statue dei papi soffermandosi davanti al monumento del papa Lambertini, cioè Benedetto XIV, che conobbe personalmente durante la sua prima visita a Roma e che lo lasciò al congedo dell'udienza. La sua famiglia commissionò la statua, in cui il papa è rappresentato come oratore. Al commento della sua guida: « Ecco Lambertini da avvocato bolognese che fa da Polinella ». Moszynski fece una constatazione che l'arte è veramente decaduta a Roma dai tempi di Bernini.

Come massone e miscredente, Moszynski non risparmia certe osservazioni polemiche davanti alla statua di bronzo di S. Pietro, dicendo che si tratta di una statua di un console romano, trasformato in San Pietro mettendogli sulla testa un'aureola ed aggiungendo una mano che benedice. Quando poi Moszynski visita i sotterranei di S. Pietro gli fanno vedere una statua simile di marmo, a cui i primi cristiani avevano aggiunto la testa e la mano, mettendola là, dove oggi si trova la statua di bronzo. Poi un papa fece fare una copia di bronzo e la mise nella basilica, trasferendo l'originale di marmo nei sotterranei. Moszynski riferisce anche, come il Papa regnante arcadesse ogni giorno a pregare davanti a quella statua di bronzo e si stupisce, che Pasquino

o Martorio non abbiano ancora composto qualche poesia ironica su questo omaggio papale (p. 236).

L'occhio di Moszynski osserva attentamente non solo l'interno della chiesa, egli sale sul tetto della basilica e sulla cupola donde una scrupolosa descrizione. Segue la rampa spirale e arriva alla terrazza. «Prima di uscire sulla terrazza ho trovato», scrive, «le firme di alcuni re, che sono arrivati qui, solo il re di Svezia arrivò fino alla palla. 38 anni fa, anche io sono arrivato fino alla crece della cupola, ma adesso la mia obesità e la paura delle vertigini m'hanno scongiurato di arrampicarmi così in alto».

Moszynski gira per il tetto e si stupisce che solo il portico sia coperto da una lamiera di piombo, mentre il resto con i mattoni messi verticalmente. Una squadra di 36 muratori e operai è pronta per le riparazioni, usando calce con pozzolana, per cui l'acqua non può filtrare. Il tetto della navata centrale sembra a Moszynski una baracca coperta con tegole come un mattionificio (p. 426). Interessante è la descrizione della cupola che vista alla sua base non permette di rendersi conto della sua grandezza, è un secondo Pantheon non avendo però le sue proporzioni poiché la cupola del Pantheon forma un esistente mentre quella di S. Pietro è più slanciata e perciò meno distinta. Il mosaico visto da vicino è rozzo e grossolano, ma dal basso fa un'impressione ottima. Le lettere *Tu es Petrus*, dice Moszynski misurando 5 piedi. Tra la 3^a e 4^a finestra si è fatta una tremenda crepa che non dipende dalle fondamenta, ma dal peso che preme da sopra. La cupola intanto è assicurata con tre cerchi di ferro. La chiesa invece non ha fondamenta, come si è visto durante la costruzione del baldacchino. Michelangelo prevede la pressione e vi inserì 3 cerchi di ferro, ma questi non bastarono e avrebbe dovuto cingerla con una grata di ferro e maglia di bronzo contro il cedimento, ma questo non fu fatto per risparmiare le spese. Ripeto qui le osservazioni di Moszynski e *videntes metores*, se conti: spondano alla verità.

Camminando per i tetti Moszynski studia i metodi di illuminazione della basilica, disegna tutta la pianta delle cupole e delle cappelle. Nell'interno invece studia la cornice e descrive gli arcaici metodi di appendere gli addobbi sulla cornice e sui

capitelli. Sulla facciata, invece, lo colpisce la grandezza delle statue che però evocano in lui un'indignazione di natura scintillata: «Non si vuol credere», scrive, «che in questo secolo illuminato, si sia limitati solo ad una Messa da celebrare ogni giorno a San Pietro, affinché il fulmine non colpisca la chiesa. Finora non c'è alcun parafulmine. E ogni fulmine porta danni da 6 a 8 mila talleri. Lo stesso ho visto al Duomo di Firenze. Oh, uomini, quando finalmente smetterete di riempirvi di pregiudizi» (p. 382).

Non posso, ovviamente, citare qui tutte le osservazioni riguardanti S. Pietro che potrebbero interessare gli specialisti. Aggiungerò ancora che egli cercò di capire il senso dei 4 pezzi, scavati al di fuori della chiesa, sotto ogni pilastro, profondi 40 braccia e riempiti fino a metà d'acqua. Pensava che vi si raccogliessero l'acqua sotterranea per evitare il danneggiamento e la distruzione della fondamenta. Il Mastro invece gli spiegò, che si era accolta l'acqua nelle vicinanze dei pilastri per tenerli sempre umidi, poiché l'umidità è il miglior mezzo per conservare la calce composta dalla pozzolana.

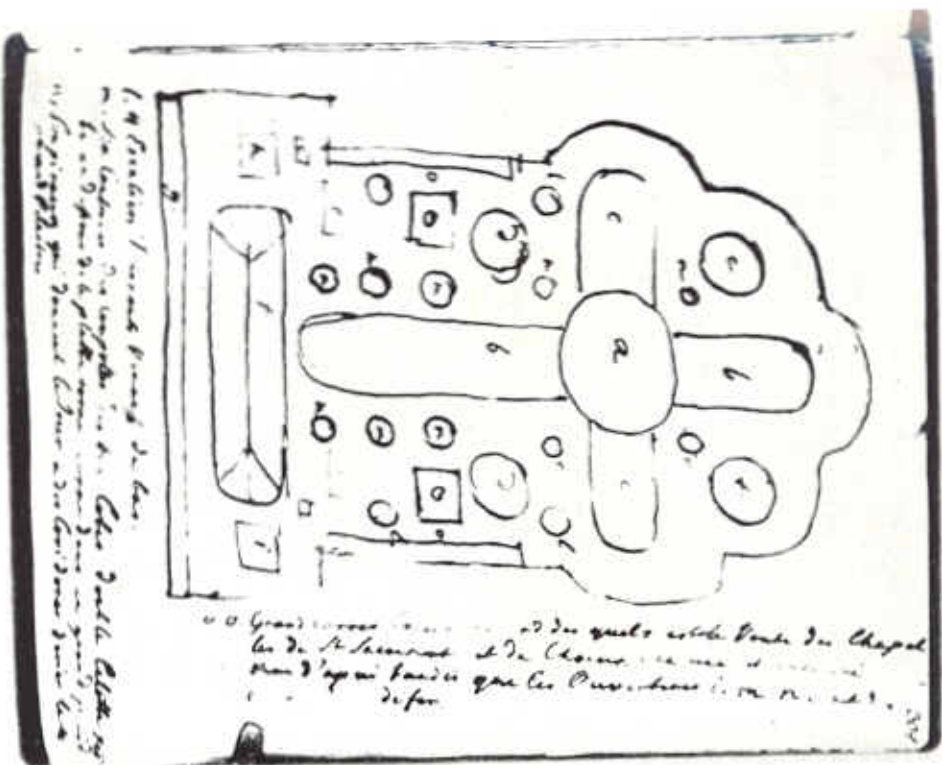
Moszynski osserva anche criticamente il modo di sistemare la grande campana che aveva costretto di tagliare l'angolo del muro, poi rinforzato con i ferri. Non gli piace la Nuova Sagrestia che sembra un dermatofio per i monaci, tanto ricco, che perfino le pareti sono rivestite di marmo. Infine Moszynski consiglia di togliere tutti gli stemmi dalle tombe dei Papi nel tempio di Dio e soprattutto di eliminare l'iscrizione pontificia dal frontone del portico. Là dovrebbe essere solo il nome di Dio e del Santo, che qui è onorato e non del papa che ha compiuto i lavori.

Ho riportato solo alcune delle osservazioni di Moszynski su S. Pietro, poiché la materia appartiene agli architetti e Moszynski chiedeva che ogni architetto venisse per 3 mesi a S. Pietro per osservare, misurare, meditare per poter capire il coraggio, la grandezza ed i metodi usati nella costruzione di questo capolavoro.

Visitando il Museo Vaticano il turista polacco rende omaggio ad Apollo di Belvedere e poi a Laoconte: «Ma m'irrita», annota, «quando vedo, come il braccio aggiunto ad uno dei figli è

troppo sottile e quando vedo i difetti del restauro e del completamento del braccio del padre». Durante la visita nella Biblioteca Vaticana si lamenta della mancanza di libri nuovi, ma elogia la ricchezza dei manoscritti, 36.000 secondo lui. Con amore parla del busto del Papa Benedetto XIV per cui Mengs aveva creato la sala della Biblioteca. Tra i libri stampati e manoscritti scorge due tavoli di granito di grandissime dimensioni e pensa, che siano stati fatti dai tamburi delle colonne, ma quando viene informato dal custode che le pietre provengono dal pavimento del Pantheon esclama: «Oh, Romani! che cosa non avete preso dal Pantheon pensando ovviamente ai bronzi». «Tre ore darò la visita nella Biblioteca e non ho visto nessun lettore», scrive Moszynski, «ed stranieri i soliti frequentatori della Biblioteca». In questa occasione racconta sulle ricerche fatte da Jan Chrzeciak Albertandy, studioso polacco, inviato dal re Stanisław Augusto Poniatowski per raccogliere i documenti riguardanti la storia polacca. Queste ricerche durarono dal 1782 al 1784, ma il bibliotecario sostiene che Albertandy aveva potuto vedere solo una piccola parte delle raccolte vaticane (p. 333).

Finora abbiamo accompagnato Moszynski come architetto, adesso ascoltiamo la sua relazione sulle pitture della Sistina. «Finalmente ho potuto vedere la cappella Sistina», scrive nel suo *Diario*, «prima ricevevo sempre gonfiate e non potevo vedere bene. Ma devo dire purtutto troppo blasfemie, ma che cosa ci posso fare, se la natura m'ha dato altri occhi e altro gusto. Il famoso affresco "L'Ultimo Giudizio" è orribile, cattivo nel colore e nella composizione. Solo il colore offuscato, su cui l'artista ha dipinto le figure, è armonioso. Se Michelangelo è riuscito a fare qualcosa bene, questo è la confusione che forse regnerà in tale giorno. Dappertutto compaiono qui le stesse figure, solo che diversamente situate, e sempre troppo massicce». Dopo questa critica però aggiunge: «Forse nessuna pittura è stata eseguita con maggiore coraggio e maggiore forza. Nessun quadro ha avuto un così eccellente disegno. Si vedono tali posizioni delle figure che nessun altro artista sarebbe in grado fare. Ogni figura è per se stessa quasi uno studio accademico e l'affresco potrebbe essere una



scuola per coloro che studiano disegno. In una parola, questo è un capolavoro dell'arte del disegno, di anatomia che vuol esser rivivita di corpi molli e soffici con contorni fluidi » (p. 280, 1977).

Per le pitture della volta Moszynski è più benigno sottolintendendo l'eccellenza del disegno, vede mitigato il colore sullo sfondo dorato, distingue più vari movimenti delle figure disegnate nel modo più pacato e con la dolcezza delle forme. La confusione che Moszynski scorge nell'atmosfera del « Giudizio Universale » corrisponde infatti alla verità e vorrei ricordare che un poeta polacco del '900, Kazimierz Tęczyński, parlando di questo affresco, in una poesia, esclama: « Questa parete rugugliosa come un buffalo ferito » e terminando i versi, dedicati a questa pittura, constata: « non un uomo, ma un vulcano ha gettato tutto fuori di sé... ».

Moszynski fu un entusiasta di Raffaello, ma quel suo entusiasmo lo riservava solo alle « Stanze », mentre disapprovava le « Logge » con le loro grottesche pitture delle Terme di Tito, come all'epoca di Moszynski si chiamava la « Domus Aurea » di Nerone. Occupandosi della pittura di Raffaello si soffermava largamente sullo stato di conservazione delle sue pitture alla Farnesina e nel Vaticano, che egli ha trovato, nella sua seconda visita, dopo 38 anni, molto deteriorate. Anche nelle Terme, durante la prima visita, egli poteva leggere 8 nomi di pittori francesi del Panno 1576, ma nella seconda ne erano leggibili solo due. Nel suo *Diario* ripete volte volte egli ritorna con preoccupazione a queste pitture: « Povere "Logge" di Raffaello », scrive, « appena si possono distinguere. Metà degli ornamenti è svanita. I soffitti sono ancora conservati nello stato passabile. Nella terza loggia è calato tutto quello che fu opera di Zuccari, le volte anche sono state coperte con gesso ed alcune pareti imbiancate ».

Se si tratta delle pitture delle « Stanze » quelle sono conservate meglio, amava Moszynski, e confessa: « La "Liberazione di San Pietro dal carcere" sempre mi fa grande impressione. Bisogna temere che tutti questi affreschi saranno infine vittima dell'umidità. I rilievi e le cartigli, e pare che anche Elisodoro, sono minacciati dai danni causati dalle scale e dalle tavole di legno delle impalcature, che costruiscono i giovani pittori che qui si chiudono

e fanno le copie per gli inglesi... ».

« Senza sosta », dice Moszynski, « si copiano gli affreschi di Raffaello e giustamente, poiché tra poco non si potrà riconoscere niente ». Moszynski, a cui stava a cuore la conservazione dei monumenti, vedeva tre principali nemici di questi affreschi: come primo cita l'umidità, il secondo vede nelle scale che si appoggiano alle pareti e nell'abitudine dei rupperieri di attaccare alle pareti stoffe e tendaggi e il terzo il più grande pericolo, individua nei giovani pittori che copiano le pitture. Per riprodurre meglio il disegno, essi attaccavano alla parete con la cera o con le grosse spille la carta impregnata di olio e poi toglendola spesso strappavano intere parti della pittura (p. 278-79).

In questo breve saggio mi sono limitato finora quasi esclusivamente a S. Pietro e alle pitture del Vaticano, ma il *Diario* di Moszynski contiene una ricchezza straordinaria di osservazioni sugli altri monumenti romani antichi e moderni. Per completare questa rassegna aggiungerò qualche suo appunto sulle chiese romane. Egli critica le facciate delle chiese dicendo che il loro stile non semplice è maestoso, le colonne e i pilastri si divorano a vicenda e si allontanano dalla nobiltà dell'antico. « Oso dire », scrive, « che la facciata del Pantheon e del tempio di Antonino e Faustina sono più maestose che quella di S. Pietro... ». Parlando di S. Croce di Gerusalemme, giudica il suo portico negativamente paragonandolo ad un salone estivo ed esclama: « Carlo Lambertini, tu sei stato tanto caro e dato, ma i tuoi architetti non avevano gusto ». Non gli piace la facciata di S. Carlo: ha solo due colonne e doveva averne quattro per essere più solenne. Anche la cupola di questa chiesa, che come asserisce Moszynski è la più alta dopo quella di S. Pietro, ha i pilastri troppo sottili, se a S. Pietro nelle nicchie dei pilastri trovano posto grandi statue, se a S. Carlo appena gli *ex voto* (p. 314, 336).

Alcune note dell'illuminista polacco sono sorprendenti: dice, per es., che a Roma almeno 30 chiese sono dedicate alla Vergine, a suo figlio solo 3, alla S. Trinità 2, ma non ce n'è nessuna per Dio Padre: « gli hanno assegnato un ruolo di buon vecchio », conclude Moszynski, ed è un massone che parla: « Se non si recitasse il "Padre nostro" o nelle preghiere latine *l'omnipotens sem-*

piternae Deus, ci si sarebbe dimenticati di Lui. Nelle chiese si adorano i santi, gli angeli, la Vergine, ma non Dio Padre ».

Moszynski gira per le piazze di Roma ed ecco cosa scrive su piazza di Spagna: « Qui abitano gli stranieri, le ragazze dal noto mestiere, debitori e assassini. I privilegi legati a questa piazza, che dipendono dall'ambasciata di Spagna, vanno in raggio di 2 miglia. Qui non c'è alcun palazzo degno di nota, ma solo la scollinata. La spesa per la sua costruzione era inutile, poiché si può comodamente arrivare alla chiesa da altre parti (si vede che il nostro turista considera qui solo la ragione pratica). Il centro della piazza non è lastricato, addobbato solo da una fontana (secondo Moszynski) mediocre » (p. 367).

Se piazza di Spagna non suscita in Moszynski entusiasmo, gli piace piazza Navona, pur trovandovi qualche osservazione critica da fare sulle fontane. Ritiene che la fontana dei 4 fiumi copra un po' la facciata di S. Agnese, anche se si trova un po' a destra. Moszynski propone di trasferirla al posto della fontana del Moro e di lasciare solo due fontane sulla piazza. Con questo accoglimento la piazza acquisterebbe un aspetto più grande e la facciata della chiesa sarebbe pienamente visibile (p. 226).

Concentrandosi sui monumenti moderni Moszynski non trascura le antichità. Visita il Foro Romano durante il caldo estivo, contempla il luogo del Circo Massimo, dove trova un grande orto, ma dove si può distinguere la forma dell'antico monumento. Sale sul Palatino, offrendo un'interessante descrizione delle rovine sotterranee sotto il palazzo dei Flavi: descrive le sale e gli scavi nella villa Magnani, eseguiti dall'abate francese Rancourenil che occupava una parte del palazzo. Entrando dentro osserva le stanze vuote ed alcuni oggetti lasciati, dicendo che per portar via tutto commodamente si sono costruite le scale. In un posto legge con ironia un'iscrizione, posta dagli scavaroti, che dice che tutto ciò, cioè tutta questa devastazione, come la definisce il polacco, è stata fatta per il progresso delle arti. Il rapporto di Moszynski si dovrebbe controllare con gli studi di Guariani, Bartali e altri che si sono occupati della storia degli scavi nella villa Magnani sul Palatino (p. 320).

Moszynski deplora anche il fatto che tutto ciò che è stato

trovato negli Orti Farnesiani, cioè nella *Domus Tiberiana*, sia stato portato a Napoli dai Farnesi: solo la scoperta di Ercolano avrebbe posto fine a queste esportazioni delle antichità da Roma a Napoli. Così, dice Moszynski, è andata a Napoli la statua di Agrippina, e aggiunge che questo viaggio fu più felice del primo, poiché la nave non si è spaccata. Qui Moszynski allude alla morte di Agrippina perpetrata da Nerone.

Dopo la visita alle Terme di Tito, cioè alla *Domus Aurea* di Nerone, deluso scrisse al Re: « Les belles Termes de Titus, si souvent copiées, vues sur le lieu m'ont paru bien grossières, car l'imagination des copistes les a bien embellies. Je Vous en envoie un ainsi qu'un moureau de pierres que j'ai pris dans l'endroit qui Vous fera juger du reste ». Inviava dunque al Re un pezzo dell'arredo originale, egli che così duramente condannava l'asportazione e la devastazione dei monumenti antichi. Si vede, che è più facile far delle prediche che attenersi alle severe e giuste raccomandazioni.

Tra i suoi le sue impressioni riportate dall'Augusteo, cioè dal Mausoleo di Augusto, in cui alla sua epoca si svolgevano le corride dei tori: « Intorno al Mausoleo vi sono piccole case, nell'interno è allestito un teatro con gradinate di legno. Inoltre c'è un mercato: nelle nicchie tombali sono appesi i pezzi dei buoi, carni salate e abbaechi, o stanno i sacchi con la farina. Bisogna sapere come fosse prima, per rendersi conto che questo era una volta la tomba degli imperatori del mondo ». Tra queste malinconiche osservazioni storiche Moszynski studia la disposizione delle gradinate e in particolare i modi, come siano stati scesi i velli sopra gli spettatori contro il sole ed il caldo, mentre la parte centrale rimaneva scoperta. Calcola l'inclinazione del sole nelle diverse ore del giorno e conclude che, come al Colosseo, se il sole ora stava 50° sopra l'orizzonte, si poteva con questi velli ombreggiare la cavea (p. 318).

Per finire ricorderò ancora che il Colosseo evocava in Moszynski strani progetti. Egli richiama l'attenzione sulle sue rovine e si scupiva che nessuno le restauri come l'anfiteatro a Nîmes o come aveva fatto la piccola Verona. Dato che già tanto è stato distrutto dagli stessi Romani egli si rivolge ai cittadini di Roma

con un consiglio assai strano: « Conservate solo metà del Colosseo, demolite la seconda parte e usate il materiale per il restauro della prima. Fate di essa un teatro come a Taormina e si potranno presentare a cielo aperto le opere di Metastasio e altre tragedie. Questo avrà più valore che il restauro del teatro di Torino, distrutto dall'incendio e colpito sempre dalle alluvioni del Tevere. Cambiate questa spelunca (invoca Moszynski) di ladri ed assassini che si nascondono sotto le volte che minacciano il crollo, fate di queste un magazzino di olio e di grano, che tanto spesso manca. Sui piani superiori fate le officine per gli artigiani e dantele gratis. Allora si avrà da questo enorme rudere un vantaggio vero e si conserverà una parte del più grande e maestoso monumento dell'antichità. Ma parlo ai sordi che non vogliono ascoltare ». Per fortuna, dobbiamo aggiungere noi.

BRONISLAW BLINSKI



Era Accademica dei Lincei la "Vinattiera" di Carducci

Famosi a Roma non da meno di quello milanese della contessa Clara Maffei, dove s'incontravano patrioti e cospiratori, nemini politici e letterati, artisti e musicisti, furono il salotto di don Michelangelo Caetani, duca di Sermoneta, e quello che, in un certo modo, ne fu la continuazione, della diletta eruditissima figlia donna Ersilia, unica donna accolta nell'Accademia dei Lincei che era andata sposa al conte Lovatelli: furono salotti che ebbero risonanza anche all'estero per l'accoglienza fatta a personalità straniere in visita a Roma o viventi fra i Sette Colli.

Don Michelangelo Caetani della famiglia in cui era nato il pugnace Papa che governò la Chiesa col nome di Bonifacio VIII, era succeduto al marchese Origo nella carica di capo dei pompieri — il cui corpo aveva ristrutturato fornendolo di moderne attrezzature importate dall'Inghilterra — nella quale restò per trent'anni ricevendo da Gregorio XVI il Collare di Cristo per l'opera svolta nel salvataggio delle religiose del monastero della Nunziatina all'Arco dei Pantani, nel furioso incendio del 29 luglio 1839. E se per un incendio don Michelangelo aveva potuto portare al collo la suprema distinzione onorifica del Vaticano, egualmente per un incendio gli entrò in casa la prima moglie, contessa Rzewuska, in quanto che essa si era innamorata di lui vedendolo, dall'antistante palazzo Torlonia — poi demolito — dove abitava con la madre, dirigere arditamente l'opera di estinzione di un incendio scoppiato a Palazzo Venezia.

Nel 1848 don Michelangelo era stato nominato Ministro di Polizia, si era, però, poi, subito dimesso non sentendo quella carica congeniale alla sua natura; ma nel 1870 fu lui a portare a Vittorio Emanuele i risultati del plebiscito.

Un ritratto assai puntuale del duca di Sermoneta lo dobbiamo ad un suo amministratore straniero: il letterato francese L. M. G. C.

Delatre (1816-1893) che aveva trascorso la giovinezza a Roma, aveva preso parte alle lotte politiche e fu espulso dalla *Comunità Patria* per le critiche onde erano farse le sue corrispondenze alla *Nazione* di Firenze.

Don Michelangelo Caetani era uomo di vasta cultura, apprezzato ellenista e danista e dotato di versatissimo ingegno; usava con bravura matita, pennello e scalpello, e una sua statuetta del *L'Amore ornò*, anche all'estero, la mensola dei camerieri di case patrizie. Egli si applicava a dipingere porcellane che con la omogeneità e impermeabilità della superficie consentono, nella operazione artistica, finzze che la maiolica per il poroso strato staminate onde è ricoperta, acquistando essa superficie cristallina e compatta solo dopo la cottura a gran fuoco non consentite; e di sue coppie, anfore, vasi, pinti e presentatoi erano ornate le stanze del palazzo di via delle Botteghe Oscure. Molto s'industriava a fare tagliacarte in argento imperziosi di coralli e in avorio. Era stato lui a dare all'orafa Pio Castellani l'idea di intiare i gioielli erusschi, dalle collane, alle fibbie, ai bracciali, che erano venuti alla luce dagli scavi nella necropoli di Cerveteri: essi rivoluzionarono la moda femminile per l'entusiastica accoglienza che ebbero e ne derivò una fiorente industria. « Il duca di Sermoneta — scrive il Delatre — ogni giorno inventa qualche nuovo arnese, qualche nuova suppellettile. Ha inventato perfino un nuovo genere di cravatta! Sa trarre partito da tutto: qualunque cocco, scheggia, rottame, straccio che gli capiti davanti si trasforma tosto tra le sue mani in un oggetto utile o piacevole. Se trova un tappo di sughero ne fa un padre cappuccino, se trova un cilindro di cristallo, avanza di qualche vecchio lampadario, ne fa un bel vaso da fiori, se trova una lastra di marmo corrosa e spaccata vi scolpisce una iscrizione latina, poi l'incasta nel muro del suo cortile e poco dopo un epigrafista tedesco che viaggia in Italia per raccogliere iscrizioni antiche, copia anche quella e la pubblica in un giornale scientifico accompagnandola con una lunga, dotta dissertazione ».

Avevano frequentato il salotto di don Michelangelo le più illustri personalità del tempo e fra gli stranieri Walter Scott e Stendhal, Renan e Lord Acton, Balzac e Franz Liszt, Ippolito Taine e Longfellow, Emilio Olivier e Edmond About, Gregorio-



Giuseppe Carducci nell'anno dell'incanto — 1882 — con donna Emilia Caetani Lovanelli.

vius e Mommsen e fra gli italiani Massimo d'Azeglio, Bettino Ricasoli, Terenzio Mamiani e Ruggero Bonghi.

Di non minor prestigio e fama fu il salotto di donna Ersilia che parlava benissimo il latino, dei cui impegni di archeologa ci restano opere oggi rare: *Thauros* (1888), *Miscellanea Archeologica* (1889), *Scritti vari* (1898), *Attraverso il mondo antico* (1901), *Ricerche archeologiche* (1905), *Varia* (1905), che le avevano valsa l'accolgienza nell'Istituto Germanico: erano volumi formati dalle memorie che donna Ersilia pubblicava negli *Atti dell'Accademia dei Lincei* o nella *Nuova Antologia*.

A frequentatori illustri del salotto paterno altri se ne aggiunsero sì da farne un vero *partire de rois*: re delle lettere, delle arti, della scienza, della medicina, della musica, della filosofia e dell'archeologia: Huelshen dell'Istituto Germanico e Paul Bourget, il cardinal Mathieu e l'Heibig, Ignazio Guidi e Rodolfo Lanciani, l'Hansen e il Lenormant, Costantino Nigra e Giacomo Barzellotti, Domenico Gnoli e Enrico Panzuchi, G. B. de Rossi e Ariodante Fabretti, G. E. Rizzo e Antonio Fogazzaro, monsignor Duchêne, direttore della Scuola Francese, cui spettava di celebrare il rito del battesimo di qualche nuovo gattino d'Angora della contessa e che nel suo appartamento, a Palazzo Farnese, possedeva una piccola colonia di gatti di pregiate razze; e Giacomo Bontà, cui doveva toccar la fortuna della scoperta del *Lapis Niger*, supposta tomba di Romolo, negli scavi promossi nel Foro per volere del ministro Guido Bacceffi il quale aveva dovuto dare il primo colpo di piccone per vincere la resistenza e la pavidità dell'Amministrazione Capitolina, a far demolizioni; il conte Enrico di San Martino che con memorabili concerti nell'*Augusteo* rese mondiali fama e prestigio dell'Accademia di Santa Cecilia di cui era Presidente, e Adolfo Venturi insigne storico dell'arte; Luigi Morandi, che fu il primo curatore dei sonetti di G. G. Belli pubblicando in un volume a parte quelli licenziosi quasi che essi senza documento potessero essere estrappati dal contesto omogeneo di tutta l'opera; gli scultori Calandra, Monteverde e Leonardo Bisiofi coi si deve il mirabile marmo de « La Bellezza liberata dalla matricia » posto all'ingresso del Museo-Museo che l'Engelina, minore e grata, volle elevare a Saint-Moritz, alla memoria di Giovanni Segantini

per la valorizzazione fatta con i suoi quadri delle sue bellezze naturali e dei suoi costumi.

Il 3 gennaio del 1882 Giosue Carducci aveva scritto a Guido Mazzoni, che desiderava averlo suo ospite, che sarebbe partito la sera del giovedì per arrivare a Roma alle 5.30, ma che non sarebbe andato subito da lui per non arrecare troppo fastidio e avrebbe atteso le 7. La permanenza a Roma per le adunanze del Consiglio Superiore della P. I., di cui era membro, non fu breve; di quelle adunanze tenebrose che gli vietavano di andarsene con qualcuno degli amici più cari e devoti a godere il verde dei Castelli e a berne i vini, e un'eco nella lettera che Carducci scriveva a Marianna Giarrè Billi: « Non ne posso più. Sono tredici giorni di rianima Giarrè Billi: « Non ne posso più. Sono tredici giorni di quasi conclave. Di fuori il sole avvolge del suo roseo raso l'alma Roma e i Colli Albani. Qui dentro, nella sala dove fu condannato Galileo, bisogna accendere il lampadario alle 3 e mezzo. Il sole sulla il luogo d'infamia. Dimmi la faccio finita io, e fuggo ad Albano ».

Due giorni prima di ripartire Carducci aveva ricevuto il biglietto da visita che don Michelangelo Caetani gli aveva lasciato alla Minerva o in albergo e così lo ringraziò: « Signor Duca, sono dispiacentissimo che il dovere, il quale richiede tutte le ore della mia giornata mi impedisca un altro dovere: quello di venire a ringraziarLa di persona della gentilissima cartolina che mi ha onorato e a significarle il piacere grande che io ebbi come italiano di conoscere visibilmente in Lei un uomo che tanto onora col carattere con la dottrina con le idee l'aristocrazia italiana storica. Con rispetto me Le ricordo. Devotissimo Giosue Carducci ».

Un incontro, dunque, c'era stato e, senza dubbio, in casa della figlia donna Ersilia in uno dei pranzi serali e dalla quale egli aveva ricevuto le due sue memorie pubblicate dal Salvucci nel 1881 e in quell'anno: *Di un antico maniero a colori rappresentante gli Atriggi delle quattro fazioni del Circo*, e *Sopra una statua rappresentante un lanciatore che gioca alle noci*.

E solo a distanza di due mesi che Carducci, tardo epistolografo, come lui stesso confessava, e una decina di anni prima aveva atteso tre mesi a ringraziare Lina Cristofori Piva della prima lettera onde doveva poi divampare l'ardente passione che in oltre cinquecento lettere pubblicate nell'*Epistolario* si ripropone in

tutta la sua fiamma, ringrazia donna Ersilia: « Gentilissima Contessa, che dirà Ella di me? Tutto che vuole e tutto ed è ha ragione di dire. Non mi scuso, non mi difendo. Mi rendo in colpa, dico mia colpa. E prego la benignità e la grazia Sua a perdonarmi avendo a riguardo delle molte noie del mestiere e alle tribuazioni del ringraziarla di tanta squisita bontà che Ella volle avere per me. Lessi con ammirazione i Suoi scritti. Tanta dottrina e tanto saldo ragionamento con tanta eleganza e gentilezza è un miracolo: il miracolo del *latin sangue gentile*, di cui Ella, nobilissima signora, è la vivente splendida testimonianza. Me ne rallegro e me ne esalto non con Lei, meco stesso per l'amore d'Italia e di Roma, cui sono antico, eterno, fedele adoratore. E raccomandando la Sua nobile vita e la fama gentile agli Dei della Patria. Sono, Signora Contessa, con profonda osservanza, di lei devoti, oh, Giuseppe Carducci ».

Con le lettere di Carducci pubblicate nei ventidue volumi dell'Epistolario editi da Casa Zanichelli e con le lettere di donna Ersilia conservate nella Biblioteca-Casa Carducci a Bologna e correntemente lavoranti in copia fotografica dalla solerte direttrice dott. Arianna dalla Riva, è possibile ricostruire i rapporti che s'instaurarono tra il Poeta e la dama romana che abbracciano l'arco di un ventennio e crebbero via via nella stima e nell'affetto senza mai nubi o stanchezze.

Quando donna Ersilia sa che Carducci è a Roma, o ne è da lui avvertita, lo invita subito a uno dei pranzi serali dei giovedì o della domenica ai quali seguivano poi ricevimenti per un più largo numero di invitati; quando Carducci non si fa vivo, ma donna Ersilia sa che egli è stato o si trova ancora a Roma ne nascono rimproversi che danno poi luogo a giustificazioni e a scuse. Ecco una schidionata dei biglietti di donna Ersilia: « *Immenso Carducci!* Ebbene si scusa e mi dica se verrà a pranzo da noi giovedì sera alle 7½ ». « *Carissimo Carducci*, perché essendo in Roma non si ricorda di me? Vuol pranzare da noi davanti sera alle 7 e mezzo? Risponda subito ». E del 29 aprile 1890 questa letterina: « *Carissimo Carducci*, mi rallegro di cuore le Suo ritorno! Ora sia buono e mi conceda due sere in compenso di tante volte che è stato in Roma senza venire da me. Vuole giovedì e domenica sera alle 8 pranzare in casa mia? Beveremo il vino di



Ritratto della Contessa Ersilia Caccani Lovarelli.
(Palazzo Lovarelli, Roma)

Siena e dopo, nella sera, l'aleatico. Mi risponda un sì e mi farà beata. Godo che Ella abbia gradito il vino di Argiano e permetta che io sia sempre sua ostessa. Attendo impazientemente il desiderato sì. Mi creda *ex animo*. Sua aff.ma Ersilia Caetani Lovatelli ». « *O lucem conditoris nota!* L'attendo, dunque, e con vera letizia domani sera a pranzo alle 8. Le farò gustare certo aleatico che è una vera ambrosia! ». Quella volta Carducci si era invitato da sé! E'altra volta, sempre invitandosi da sé in serata non provò collare, avverte che se non vi sarà posto a tavola si accontenterà di mettersi sotto la tavola!

Felice è donna Ersilia delle testimonianze del buon ricordo come si duole delle dimenticanze! « Perché essendo in Roma non si ricorda di me? Vuole pranzare da me alle 7 e mezzo? Risponda subito ». Quando, così, non può uscire di casa e deve rimandare all'invito per il pranzo donna Ersilia è sollecita l'indomani mani averlo a pranzo: « Perché ove ciò dovesse ripetersi io sarei obbligata di ricorrere al mago Corvisieri per liberarmelo »; e esprime l'augurio di rivelarsi con un eccellentissimo aleatico! Se altra volta ha chiamato cattivo, cattivissimo Carducci questa volta *va aux anges*: « Carissimo e gentilissimo Carducci, grazie, grazie mille a Lei! Domani sera adunque col più gran piacere l'attenderò alle 8 per pranzare insieme, e sine Poggio. Teri mattina Le relierò grafati a Bologna per significarle con quanta gioia io accettavo la Sua proposta, ma forse quel telegramma La trovò già partita alla volta di Roma. *C'est igitur te videlicet, vale et me ama*. Sua devota ma Ersilia Caetani Lovatelli ».

Del *Thanatos*, inviato da donna Ersilia con animo trepidante e con raccomandazione di non guardare alla pochezza e al nessun valore dell'umile offerta, si bene al sentimento di amicizia e di ammirazione onde era accompagnato, testimonianza di un affetto destinato a durare fino alla morte, così Carducci ringrazia da Roma: « Gentilissima Signora Contessa, lessi la Sua memoria in viaggio e ne ho riletto più tratti ieri e stamani prima di uscire. È bellissima, piena di scelta e sicura dottrina, benissimo pensata e anche scritta bene. E' badi che io son difficile lodatore di scrittura in prosa italiana. Sono in Roma, come Ella vede, assai occupato questi giorni. Se Ella mi permette io m'invierò a pranzo

da Lei per domenica a sera. Piace? Con molta affettuosa stima La riverisco ». E in un post-scriptum: « Roma, il sesto di aprile in persona prima, anniversario dell'innamoramento di Francesco Petrarca ed abbi di un antico mio innamoramento ». Donna Ersilia risponde subito: « Carissimo Carducci la Sua approvazione mi rende felice e orgogliosa e mi riuscirebbe difficile esprimerle la mia contentezza! Venga a pranzo domenica sera alle 7½: Ella ha avuto a mio riguardo una specie d'imitazione indovinando il mio desiderio di averla a pranzo quella sera. A voce spero poter meglio ripeterle i miei vivissimi ringraziamenti e il piacere mio. Sua dev. ma Ersilia Caetani Lovatelli ». E di fianco, a guisa di post-scriptum, con riferimento a quello della lettera di Carducci: « Mille di questi giorni perché l'amore è sempre una gran bella cosa ».

Deliziosa, per la filigrana sentimentale, è questa lettera di donna Ersilia: « Carissimo Carducci, come Giove cambiato in pioggia d'oro visitò e sedusse la giovane figlia di Acrisio rinchiusa entro alla torre così io trasmutata in dolce liquore del Bacco presciamese ho tentato visitato Lei... ahimè... non sedotto! Poiché non dubito che il vino, non ancora giunto all'orquando ultimamente mi scrisse, Le sarà poi puntualmente arrivato ed a quest'ora sarà stato anche bevuto. Oggi, invece, è sotto forma di "Parvula" che io me Le presento e questo a solo fine di rammentarle il mio nome e richiederle di un pensiero di affetto. Sia benevolo e indulgente verso della povera autrice in genere quanto verso dell'oposcelto in ispecie il quale io condussi a termine in poco tempo ed in fretta ne riguardai e corressi le bozze *sub ipsa projectione* cioè al momento di partire per Modena in mezzo di numerosi impacci della duplice partenza mia e di Giovannino. Onde pubblicato nell'*Autologia* nella mia assenza, tornata io a Roma mi avvidi con dispiacere come alla pagina 14 riga 10 fosse stata storpata la frase *papa cultore di algebra in papa algebro* ecc. creando in si fatta guisa un vocabolo che ignoro se la Crusca accetterà. La qual cosa forse non sarebbe avvenuta se avessi potuto con comodo rivedere le bozze ultime. Ma, oh potenza della *ictitatura!* Emen dato il madornale errore negli *estratti* ecco che il tipografo ne commette uno al tutto nuovo e impreveduto nelle due ultime

fighe della stessa sventurata pagina il quale. La prego di voler guardare come un *pietromaneggiamento* tipografico.

« A Modena mi dovetti fermare più a lungo di quello che da prima avevo deliberato, per soddisfare un desiderio del turbolento Vitoldo, il quale mi domandò di Lei, come suole far sempre. Non ebbi il coraggio di scriverle e pregandola di venire a vedermi, quantunque vivo me avessi il desiderio, imperocchè temetti di darle noia e di sembrarle indiscreta. E poi Ella, occupatissimo, era preso dalla nostra graziosa sovrana ed io per la prima volta in vita mia invidiai una regina! Domenica ventura avrà luogo la Seduta Reale: v'interverrà Ella? E martedì prossimo mi ridarò nelle poetiche solitudini di Argiano, la patria dell'aleatico, ove, nelle ore crepuscolari e nella tarda notte, canta il cuculo a qualche suo lontano amore! Se Ella vi venisse oh che bel sogno avverato! Ad ogni modo non mi dimentichi e mi voglia sempre un poco di bene. Sua ammiratrice Ersilia Caetani Lovatelli ».

Anche di sue pellegrinazioni dà notizia Carducci a donna Ersilia: « Gentilissima Signora Contessa, anch'io ho pellegrinato. Ho pellegrinato alla prima sede di Antenore (Lentinaro), al sepolcro di Ginherta e Romeo, alla città della secchia del zampone del lambrusco. Non sa Ella, signora Contessa, che Dominello fece a posta il lambrusco per imaffare la carne dell'animale fausto ad Enea e caro ad Antonio abate? Ed io per glorificare Dio e bene-dire la sua provvidenza mi fermai a lungo a Modena a meditare anche la sapienza. Onde il ritardo di risposta alla graziosissima Sua. Qui mi aspettava, rimpovero dolce da vero e spiritoso alla mia tardità e villania, il vin di Presciano. Signora mia, che ho da dirle e come ringraziarla e scusarmi? A me sarà molto perdonato non perchè amassi molto, ma perchè molto bevi e molto beverò del vin di Presciano, s'intende, a preferenza di quello, solamente di quello perchè signoreggia e avanza tutti i vini come la Sua Signoria avanza tutte le donne. Alla quale mi raccomando aspettando il bel mese d'aprile quando nasce Roma e l'amore del Petrarca a renderle omaggio. Devono e affino Giuseppe Carducci ».

Quando donna Ersilia gli aveva dato notizia a Roma della spedizione dei vini dalle sue fattorie senesi Carducci ne aveva così fatta comunicazione alla moglie: « Carissima Elvira, la contessa

Marta S.
Davidino, caro Sui-

ERSILIA CAETANI

CONTESSA LOVATELLI

Carissimi, l'agosto questa
dava alle Sre. Barbare!

« Il lavoro condottissimo nella »

« Il lavoro condottissimo nella »

Ersilia Caetani.

CONTESSA LOVATELLI.

Marta S. Davidino.

Carissimi, l'agosto questa
dava alle Sre. Barbare!

« Il lavoro condottissimo nella »

Marta S. Davidino.

Due inviti della Contessa Lovatelli a Giuseppe Carducci.

Lovarelli mi manderà subito che io sia tornato a Bologna due qualità del suo vino: una di Pesciano, una di Argiano. Dal Chianti ho trovato un vino toscano di Cortona stupendo e me ne farò venire un barile. Di quello i bolognesi non ne hanno a bere. Ma quest'anno spero che io e Giulio avremo da cavarci la sete. Era tempo. Perché il tuo mezzo vino è detestabile. Io patisco la sete da molti anni. Quest'anno comprerò anche di gran lambusco, Fiaschi e bottiglie, libri e fascicoli, botti e scaffali, damigiane e cartoni devono empir tutte le case: sgombra le tue carabattole ». Era spesso di faceto umore Carducci quando da Roma o da Desenzano o da Madesimo scriveva alla moglie!

Quando un anno il vino toscano nuovo non arriva Carducci non manca di ricordarlo a colei che scherzosamente egli chiama sua gentile « vinaitiera » da quando donna Ersilia gli aveva dichiarato di volere essere sempre sua « ostessa ». Ma un anno che gli arriva il giorno dell'Epifania Carducci esultante scrive: « Signora Contessa,

Ah, no, no, non sono stelle!

Sono due belle

Fiasche gravide di buon vino!

Così io cantai il giorno dell'Epifania che mi venne dall'Atbia la rivelazione e la grazia. E con tanta grazia mi dimenticai di ringraziare la rivelatrice e la donatrice e ringraziarle, ben felice quell'anno che Ella già mi felicitava con la parola Sua e la grazia divina. Io sto benissimo, ma anche, come cervo alla fonte delle acque vive, anelo all'ozio in montagna e in villa, ozio per il riposo e la salute dell'anima mia. Mi sento diventar mistico perciò. La salute senza più, annunziandole il mio arrivo nella patria dell'anima mia in questi prossimi giorni di febbraio ».

Gli anni passano con frequenti incontri nei pranzi del giovedì e della domenica, quando Carducci è a Roma per le sedute non più del Consiglio Superiore, ma del Senato, e con assiduo carteggio. Quando donna Ersilia apprende dai giornali la notizia della emiplegia onde è stato colpito Carducci scrive subito e poi riscrive impressionata e dolente e da Bologna le arriva la risposta relativamente rassicurante. « Signora Contessa, i giornali esagerarono

Montebelloni 29 aprile 1890

Carissimo Carducci,

Mi rallegra di essere del tuo vicino. Non
si bagna a mi cascata da me in com-
pando di tante ostacoli: sto in Roma
vanta anni da me. Ho la giornata domenica
sua alla Spambac in casa mia. Ora
vanno al vino di bianco, e dopo nelle: sono
l'oblativo. Mi risponde un te e mi par
basta. Parla della alla parola di vino
di Argiano, sperando che si sia sempre tua
ostessa. Alberto imperativamente il
deiderato: Mi manda carissimo

Ma Affonso

Enrico Lombardi

La lettera in cui Ersilia Lovarelli dichiara a Carducci che vuole essere
« sempre sua ostessa ».

dapprima in male, ora in bene. Io non sono compiutamente ribellito tant'è vero che io non sono padrone del mio braccio destro e mi bisogna ricorrere al servizio altrui se voglio scrivere. Ecco il perché la prima volta non risposi alla Sua graditissima e carissima lettera, ecco perché vedrà scritta d'altrui mano questa mia risposta. Io sono, però, forte e fiducioso e spero di rivederla alla Sua mensa ospitale in Roma. Ella abbia i miei più cordiali saluti e i più profondi sentimenti di rispetto e di affetto». Ma la lettera ha solo la firma, e stentata, di mano di Carducci. Nel settembre del 1900 tornando a Bologna da Madesimo, dove era andato accompagnato da Giulio Graecanini, suo genero, Carducci trova una lettera di donna Ersilia e dà sue notizie: « Signora Contessa, lo sto passabilmente bene. Per ora vado in Maggello. Nel novembre spero di riverire l'Alma Roma e la mia Signora Contessa ». Ma il crollo fisico del Poeta fu irrimediabile e impossibile la realizzazione del suo desiderio.

Nel gennaio del 1901 l'augurio di Capodanno Carducci lo mandò con una cartolina postale ornata del ritratto fatto gli dal Pei, ma riprodotto litograficamente dai bolognesi Sauer e Bariuzzi.

Nel 1904, in gennaio, donna Ersilia manda a Carducci una cartolina ornata della fotografia di Palazzo Lovarelli: « Carissimo Carducci, ebbi i saluti dal De Cesare e La ringrazio con l'animò sempre memore di Lei. Quando ci rivelderemo? Ersilia Cartani Lovarelli ». Non dovevano rivedersi più.

È da Cesena, dove era ospite dei conti Passolini, che il 24 settembre 1905, rispondendo alla Contessa Lovarelli, che di lui si era ricordata scrivendogli, Carducci manda l'ultimo saluto: « Signora Contessa, la vista dei Suoi caratteri mi ha ridedestato la ricordanza di altri tempi. Grazie dal cuore. A Lei quel che del cuore è ancora vivo. Suo Giosue Carducci ».

Il carteggio tra la eletta dama romana e Carducci in cui veramente l'Italia ravvisò il suo poeta anche quando se ne ebbe le più aspre rampogne, è la testimonianza di come splendeva un'amicizia quando gli animi sappiano aprirsi alla simpatia e alla cordialità, alla stima e all'affetto e come il ricordo duri inalterabile nel tempo!

RAFFAELLO BIONDI

Una tragedia inedita di Pietro Cossa: « Ariosto e gli Estensi »

Nel quadro delle iniziative culturali promosse dalla città di Ferrara¹ in occasione del IV Centenario ariostesco, poiché le commedie dello stesso Ariosto sembravano mostrare caratteri di eccessiva salacità che si temeva potessero offendere la « pudicizia » degli spettatori, si ritenne opportuno affidare il compito di allestire un dramma sulla vita dell'Ariosto al commediografo romano Pietro Cossa,² già celebratissimo autore del *Nerone* (1871), nel cui prologo aveva dichiarato di volersi attenere:

A quella scema che piglia le leggi
dal *verismo*, e stimando che in ogni arte
sia bello il vero, bardi dalla scena

¹ Sulle celebrazioni del centenario ariostesco si veda A. FRASCINETTI, *Nottegiua drammatica: Ariosto e gli Estensi*, in « Nuova Antologia », luglio 1875, pp. 701-718.

² Per la celebrazione del centenario ariostesco (che fu ufficialmente inaugurato il 24 maggio 1874 da Francesco De Sanctis) Giosue Carducci scrisse i saggi *Luotario Ariosto e le sue prime commedie* (in *Opere*, v. XIV, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 1-36), *La gioventù di Lodovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara* (in *Opere*, cit., v. XIII, pp. 115-386). In occasione del centenario furono anche ripubblicate le *Scritte autografe (Scritte autografe di L. Ariosto in Bologna per G. Wenk litografo, 1875)* e fu riprodotta la primitiva edizione dell'Orlando, quella del 1516 (*Orlando Furioso di L. Ariosto da Ferrara*, in Ferrara per D. Tassinò e figli ai. c. c. XIV maggio 1875; edizione per il centenario curata da C. Grassano; un'altra edizione del poema ariostesco, corredata di annotazioni sulla vita, gli studi, gli amori dell'Ariosto era stata stampata nel '74 dall'editore Sonzogno (*Orlando Furioso con annotazioni di F. Cameroni*, Milano, Sonzogno editore, 1874). Videro la luce anche numerosi saggi di carattere biografico (F. BASSI CASATI, *Vita di L. Ariosto*, Ferrara, 1874) dovuti per lo più a studiosi locali, tra i quali fondamentalmente il volume del Camerati (G. CAMERATI, *Notizie per la vita di L. Ariosto*, tratto da documenti inediti, Modena, tipografia di C. Vincenzi, 1871).

³ Sul Cossa cfr. C. LEVI, *Saggio bibliografico su Pietro Cossa*, in Rivista delle biblioteche e degli archivi », maggio-luglio 1906, pp. 96-99.

il verso ch'ha rumore e non l'ha,
pago se pose trar voci ed affetti
dal lirismo del core.

Su commissione, quindi, il Cossa scrisse allora il dramma in cinque atti e in endecasillabi scelti *Arristo e gli Estensi* che fu rappresentato per la prima volta nel teatro municipale di Ferrara dalla compagnia Ciardi-Martini; le scene erano state dipinte dal pittore Alessandro Bazzani di Roma.⁴ Il successo però non arrivò all'opera rappresentata anche in altri teatri italiani; si rimproverava all'autore di non aver saputo creare un'azione drammatica, di aver svolto l'argomento senza passione; a onor del vero l'unica recensione approfondita dell'*Arristo e gli Estensi* fu quella del Franchetti che assistette alla rappresentazione inaugurale; più tardi il Costetti,⁵ nel suo volume *Il teatro italiano nel 1800*, accenna all'*Arristo e gli Estensi* ma il suo giudizio, sommito, che potrebbe essere desunto dalla recensione del Franchetti, non possiede una necessaria conoscenza del dramma cossiano. Giudizio nel complesso positivo fu quello espresso dal Roux⁶ che ebbe la possibilità di leggere il testo del dramma (e il critico sostiene che la lettura più che la rappresentazione teatrale giova a valorizzare il testo cossiano) prima che esso sparisse definitivamente dalla circolazione; diarti, per lo meno a quanto è possibile arguire dalle testimonianze dei critici, alcuni mesi dopo la prima rappresentazione, il Cossa stesso ritirò il manoscritto (che era ormai nelle mani dell'editore Casanova che si accingeva a pubblicarlo) per apporre alcune modifiche al V atto. Dopo la morte dell'autore il manoscritto ritornò nelle mani dell'editore che però non ritenne più opportuno pubblicarlo.

Ora il testo manoscritto è stato da noi rintracciato all'Archivio Capitolino di Roma; non possiamo sapere se il manoscritto sia lo stesso che il Cossa aveva consegnato al Casanova; tuttavia alcune correzioni al quinto atto fanno propendere per una risposta

⁴ Cf. «L'arte drammatica», 29 maggio 1875.

⁵ Cf. «L'arte drammatica», 9 ottobre 1875.

⁶ G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, Torino, 1901, p. 335.

⁷ A. ROUX, *La littérature contemporaine en Italie*, Paris, E. Pion et Co., imprimeurs-éditeurs, 1883, troisième période 1873-85, pp. 108-110.

affermativa. Il testo dell'Archivio Capitolino consta di 76 fogli ordinamente conservati, vergati con calligrafia chiara ed ordinata; un'avvertenza al testo sul primo foglio, non di mano del Cossa, rende noto che il dramma manca dell'elenco dei personaggi e del prologo; ed in effetti dell'esistenza di un prologo, messo dall'autore in bocca al Furioso sul campo di Roncisvalle, testimoniano il Franchetti,⁸ il Roux⁹ e il Costetti.¹⁰

L'argomento messo in scena dal Cossa è quello relativo alla misteriosa uccisione di Ercolo Strozzi, amico carissimo dell'Arristo, avvenuta nel giugno 1508, tredici giorni dopo le nozze dello Strozzi con Barbara Torelli, vedova Benivoglio; le testimonianze dei contemporanei concordano per lo più nel ritenere colpevole dell'assassinio il duca Alfonso che per gelosia nei confronti della Torelli avrebbe colpito, per mano di un suo sicario, il giovane Strozzi;¹¹ ed è questa tesi, la colpevolezza cioè del duca Alfonso (e era anche un'altra teoria secondo la quale mandare del delitto sarebbe stata la stessa Lucrezia Borgia indotta al misfatto o da motivi di gelosia — lo Strozzi era stato un suo fervente ammiratore e le aveva dedicato versi d'amore — o dal desiderio di mettere a tacere uno scomodo testimone dei suoi amori col Bembo) che viene sviluppata dal Cossa, indubbiamente sulla scorta dell'ampia documentazione messa in luce dal Gregorovius nel volume *Lucrezia Borgia* che già dal 1874 era stato tradotto in italiano da R. Mariano¹² e al quale aveva attinto anche il Carducci nel saggio

⁸ A. FRANCHETTI, *Rassegna drammatica, Arristo e gli Estensi*, cit., p. 715. « Il Prologo del lavoro [...] fu dal signor Cossa posto in bocca al Furioso, il quale entra sulla scena brandendo l'asta e battendo i piedi; agli atti e alle parole si giustierebbe piuttosto un Capitan Fracassa che un Palafino; e ciò discorde sovverchiamente dalla maniera dell'Arristo. Il quale scherza e ride spesso de' propri eroi, ma non li rende mai veramente risolvibili. Ad ogni modo l'ispirazione del Prologo (come quella di alcune altre scene) è da poeta. »

⁹ A. ROUX, *La littérature contemporaine en Italie*, cit., III, p. 109.

¹⁰ G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 345.

¹¹ Cf. G. CAMOZZI, *La gioventù di Ludovico Arristo e la poesia latina in Ferrara*, cit., p. 351, note 2-3.

¹² Esemplare per profondità ed accuratezza di documentazione può considerarsi tuttora il lavoro del Gregorovius, con cui lo scrittore, avvalendosi di documenti storici reperiti nei vari archivi italiani, riuscì a confutare le infondate accuse che erano state ingiustamente mosse alla figlia di Al-

ciato.¹⁵ Oltre che sul Gregorovius il Cossa si documentò naturalmente sulle *Satire* e sulle *Epistole* aristesche ed inoltre dovette conoscere almeno la biografia aristesca composta dal Campori.¹⁶

Ma come sottolineare il grande interesse che la figura della Borgia esercitò sulla fantasia del Cossa che non soltanto le affidò un ruolo senz'altro primario nell'*Ariosto* e gli *Estensi* (anzi, sarebbe più esatto affermare che l'intero dramma è costruito sulla figura della duchessa d'Este) ma ritornò alcuni anni più tardi sullo stesso personaggio nel *Borgia*, dramma in cui si verifica lo scontro fra le forti personalità della celebre famiglia e in cui in più scene si attinge ad un forte esito drammatico (il giudizio nettamente negativo espresso dal Croce¹⁷ fu successivamente rivisto dal Sansi¹⁸ e da Carla Apollonio¹⁹).

Nell'*Ariosto* e gli *Estensi* la figura di messer Lodovico, anche se non è « incertamente resa », come sembra al Costetti²⁰ non riveste senz'altro, nell'economia dell'azione, un ruolo primario; ma il personaggio, quale si rivela nei colloqui con le aniche e gli amici letterati, con la madre Daria, con il fratello Antonio, negli scontri con il cardinale Ippolito appare perfettamente coerente all'immagine che di se stesso l'Ariosto aveva offerto nelle *Satire*, improntata, pur tra i compromessi che il suo ufficio al servizio del cardinale comportava, a quella irrimediabile dignità proclamata nelle *Satire*.

sandro VI. La *Lettera Borgia* di F. Gregorovius fu pubblicata nel 1874 (Stuttgart, *Carta* ma già nello stesso anno apparve in Italia nella versione di R. Marasco (Le Monnier, Firenze, 1874).

¹⁵ G. Carrucci, *La giovinezza di Lodovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, cit.

¹⁶ G. Campori, *Notizie per la vita di L. A.*, cit.

¹⁷ B. Croce, in « La critica », anno III, fasc. III, 20 maggio 1903, riassunto poi in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, 1929, v. II, p. 162.

¹⁸ I. Sansi, *La commedia*, Milano, casa editrice Vallardi, v. II (1933), p. 608.

¹⁹ C. Amolusso, *Pietro Costa*, in *Letteratura italiana. I minori*, v. IV, Milano, Marzotti, 1962, pp. 284-43. Sul *Borgia* si veda il saggio di G. M. Scalsman, *I Borgia*, Napoli, Stabilm. tipogr. Trani, 1879.

²⁰ G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 303.

(Or, concludendo, dico che, se 'l sacro
Cardinal comprato avermi stima
con li suoi doni, non mi è aceto et acro
condarli, e tor la libertà mia prima.
Satira I, vv. 262-263).

in un senso della vita semplice e nient'affatto ambizioso

Io so stararmi
con pane ed aglio, e i funi d'una donna
cocchia non m'esaltano il cervello,
né per ricca badia, né per cesari
che adora in Vaticano il Giubileo
in vestirci pianeta, o tonacchia,
mutando in una chierica l'alloro
che l'Italia premette a' suoi poeti
Ariosto e gli Estensi, Atto II, sc. VI

Nel dramma, il Cossa delinea, con tratti piuttosto oleografici, il vivace e colto ambiente della corte estense²¹ in cui l'intrecciarsi di brillanti conversazioni, di facezie, di motteggi serve a mettere in risalto l'arguzia e l'intelligenza delle gentildonne colturate, Lucrezia Borgia, la poetessa Barbara Torelli, la coltissima Isabella d'Este Gonzaga, Alessandra Benucci che non si peritane di manifestare le loro idee sulla politica, sulla religione, sull'arte, senza timore di offendere i potenti Este, esprimendo un giudizio negativo sulla loro arte (Atto II, sc. V, Alessandra Benucci: Ahimè! la vostra musica, Cardinale) o sul loro operato (Atto I, sc. IV, Lucrezia Borgia: E qual giustizia! Un uomo / vale sovente meno d'un fagiolo! / E cosa atroci).

Nel I e nel II atto il Cossa esprime l'atmosfera della corte estense, lieta di festeggiare l'Ariosto di ritorno dalla fallita ambasciata al Papa (e piacevole e venato di sottile ironia è il racconto che l'Ariosto fa del suo viaggio a Roma, interamente intessuto sui fatti ricordati dallo scrittore stesso nelle *Satire*)²² e ansiosa di applaudire la *Cassaria* che si sarebbe rappresentata la sera stessa nei giardini del palazzo con scene allestite da Pellegrino da Udine

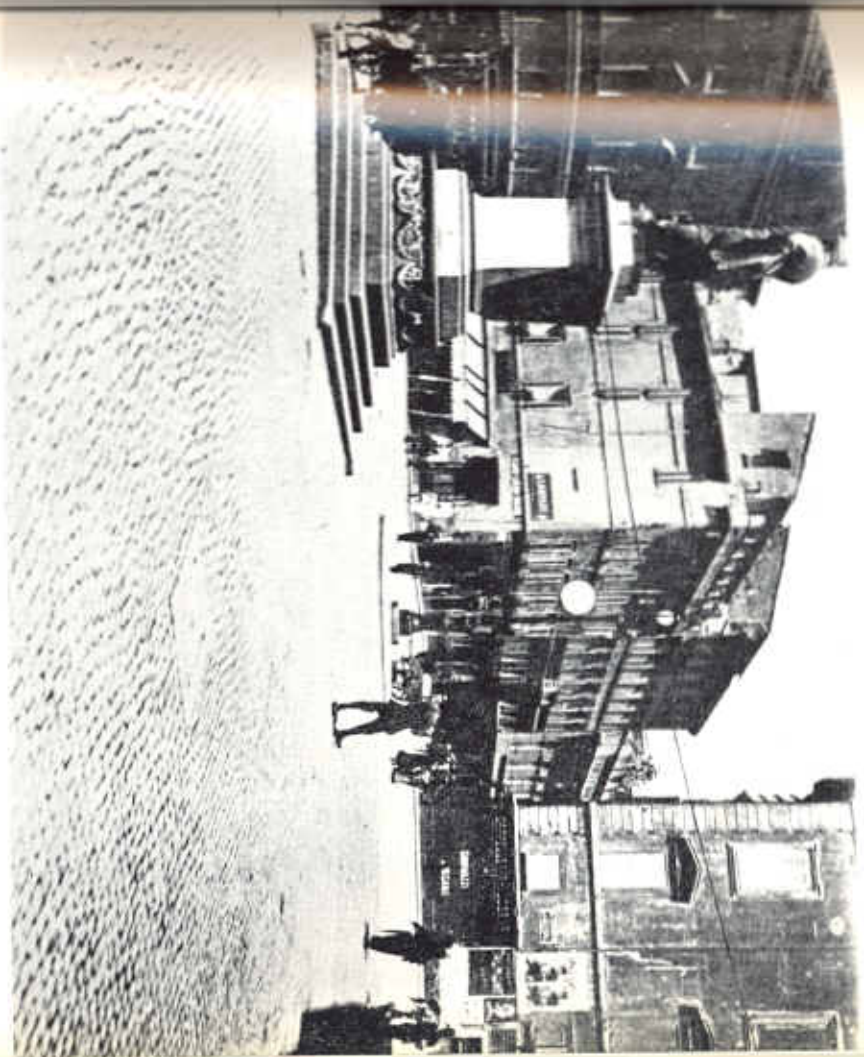
²¹ E alcuni critici hanno sottolineato la capacità del Cossa nel costruire commedie di « ambiente » più che di « caratteri ».

²² E da rilevare che, se per l'impianto del dramma è fedele agli avvenimenti storici, il Cossa naturalmente per rendere più vigoroso l'intreccio del dramma non ha seguito un rigido criterio cronologico nell'esposizione dei fatti.

e musiche composte dallo stesso cardinale Ippolito, autore anche di alcune poco apprezzate motesche.

Ma all'atmosfera da fiasco, all'immagine esterna di un mondo sereno e spensierato, si contrappone fin dai primi atti un intrecciarsi di intrighi che vedono quali protagonisti principali i due fratelli d'Este personaggi capaci di crudeltà inaudite che la Borgia non esita a rimprovverare al marito in un drammatico colloquio: « Ippolito, e voi, portate la briglia / a qualsiasi capriccio, seminate / nella città lo scandalo, provate / eroi nel pervertire nella crapula, / e in amori plebei. Fin la più dolce, / ed innocente delle mie fanciulle / non sfuggiva alle perverse insidie / del Cardinale, e fu causa di lutto; / e di quel lutto! Io vidi cedere un tetro / paribolo, ed a pie' di quello starsi / due condannati: due fratelli vostri; / rei di congiura è vero; ma chi seppe / incitarti al delitto? Ad un di loro / avea strappato fieramente gli occhi / il Cardinal geloso. Voi elemente / concedeste la vita agli infelici / Ah! quale vita! Sotto queste volte / ora stanno fra i ceppi, senza sole, / senza speranza, mentre folleggiando / corre il tripudio per le sale nostre / ricche d'oro e di luce» (Atto V, sc. IV).

Ed indubbiamente è Lucrezia Borgia la figura che il Cossa in questo dramma ha approfondito maggiormente, riuscendo a costruire (a differenza di quanto avverrà nel successivo dramma *I Borgia* in cui Lucrezia è dipinta come fanciulla ancora insicura), il carattere di una donna energica ed altera (si veda, Atto IV, sc. V e VI, lo scontro con il cardinale, che non può non mortificare alle spalle della cognata appena uscita: « Questa donna / non tementisce la sua razza. Tutti / uguali: Borgia »), invidiata ed adulata dai sudditi e dalle altre donne, ma nel suo intimo profondamente infelice (« Quanto sono / infelice! Nel pianto ahimè: s'accoglie / l'unica mia dolcezza. E son da tutti / invadata ». Atto I, sc. VIII; « M'occupa il terrore / l'anima, e si smarrisce combattuta / da contrari pensieri la mia ragione... Ed or chi mi consiglia? — Che volete? ». Atto V, sc. I). travagliata dal dolore che il suo mutilato seno materno le infliggeva — la Borgia era stata costretta a separarsi dal figlio Rodrigo avuto dal secondo marito Alfonso (« v'intendo, / duca, v'intendo. Io debbo soffocare / i timori, le angosce, le speranze; / non son madre per lui, mi concedete / d'essere tale solamente innanzi / ai figli



Il monumento a Pietro Cossa nei pressi del Teatro Argentina in una fotografia degli anni Trenta.

(coll. Mezzari)

vostri ». Atto V, sc. IV) e dalla nostalgia per una giovinezza ormai inesorabilmente consumata (« Me' solo noto / che gli anni di mia prima giovinezza / non rallegrò la gioia d'un affetto / corrisposto, e che priva di tal gioia / non è feconda la virtù del core. / Educata tra pompe alla superbia, / ebbi gli omaggi della città eterna / e adulata, acclamata, venerata, / io fui l'idolo vano a cui s'innalzano / le preghiere e gl'incensi della plebe, / e non a volontà ». Atto V, sc. IV) e da ultimo dalla dolorosa accettazione di un'esistenza priva di affetti, accanto ad un uomo crudele e perciò invisio.

Oltre a Lucrezia, altro personaggio legato al mondo dei Borgia (è da notare che le vicende della famiglia spagnola assumono nel dramma del Cossa, attraverso la mediazione del Gregorovius, un aspetto di affascinante grandiosità) è don Ramiro che dal duca Valentino, ai cui servigi aveva militato, aveva mutuato l'ambiguità e l'astuzia. E don Ramiro, subdolo e insinuante, dotato di una sua penetrante psicologia, per ottenere i suoi scopi, riesce a far vibrare le corde più segrete dell'animo dei vari personaggi; così non esita a far scorrere dinanzi ai melanconici occhi di Lucrezia le immagini di un passato più felice (« Mi ricordo le feste celebrate / per gli sponsali vostri con il duca / di Ferrara. Che lusso di tornei / di luminarie, e di bancheri! Roma / folleggiò nel più lungo carnevale / che rallegrasse mai gente cristiana: / durò da quell'ottobre alla quaresima / per edrno santissimo ». Atto I, sc. IX), rievocando quella Roma papale che ha in questo dramma una sua rilevante presenza ricomprendendo qua e là in una serie di quadri dalle tinte diverse, notturna e tenebrosa nelle parole dell'Artosto (Atto I, sc. VI) che alloggiando in Banchi Vecchi riuscì ad evitare di essere ucciso da un sicario pontificio (che poi era proprio don Ramiro) fuggendo « in mezzo al buio / d'intricati viottoli »; luminosa e trionfale nella rievocazione di don Ramiro più sopra ricordata, degna di un'incisione del Piranesi ancora nel racconto dell'Artosto agli amici (« Ed il maggiore / periglio è presso Roma: abbandonata / E la campagna, e in sul calar del sole / puoi ricovrarti in un cadente albergo / ov'hai macra la cena e duro il letto ». Atto I, sc. V) e infine blasfema e immorale nelle parole di scherno che il duca Alfonso rivolge alla moglie Lucrezia (« Negli occhi vostri è il fascino fatale / del Borgia, ed

Alessandro e il Valentino / apparivan piaccivoli alle genti / anche dopo i ripudi inverecandi / del Vaticano, e la feroce strage / di Senigallia », Atto V, sc. IV).²¹

Quanto al personaggio di don Ramiro si potrebbe formulare al suo proposito la stessa accusa che il Sarnesi²² mosse meno giustamente alla figura di Vannozza nei *Borgia*, quella cioè di essere marito della doie dell'omnipotenza, perché oltre ad aver assistito alla morte del Valentino e ad aver raccolto le sue ultime volontà, oltre ad aver ricevuto l'incarico, fortunatamente fallito, di uccidere l'Artosto in missione di ambasciatore a Roma, una volta giunto a Ferrara riesce in men che si dica, ascoltando monologhi a mezza voce o lacerti di conversazione sussurrati, a capire che il cardinale Ippolito è innamorato della Benucci, che il matrimonio di Lucrezia Borgia non è affatto felice e che il duca Alfonso si è invaghito della Torelli; per cui senza indugi, l'abile don Ramiro offre i suoi servigi al duca ed uccide Ercole Strozzi, marito della Torelli.²³ Ed effettivamente don Ramiro, che è anche l'unico personaggio « immaginario » del dramma appare quale una sorta di *déus ex machina*, ma in realtà la sua presenza è resa necessaria dall'esigenza di dover raccogliere le fila di un'azione piuttosto slegata; difatti nel comporre questo dramma il Cossa si è trovato nella condizione di dover saldare tra di loro due tematiche fondamentali diverse. La prima, relativa al personaggio Artosto, si esplicita sui toni della commedia, la seconda, relativa ai duchi d'Este, si configura nelle dimensioni di azione tragica; e all'azione più propriamente drammatica, in verità piuttosto ristretta nel dramma (l'assassinio dello Strozzi è succintamente narrato nel V atto) nuociono anche le lunghe tirate storico-politiche che, determinate dalla volontà di evidenziare l'ambiguità della politica papale

²¹ È stato notato dal Croce (*La letteratura della nuova Italia. Scritti critici*, cit., p. 133) che l'attenzione del Cossa era rivolta prevalentemente alla ricostruzione di tempi che offrono « lo spettacolo della dissolutezza, dell'orgia, della brutalità, del delitto ».

²² I. SARNESI, *La commedia*, cit., p. 608.

²³ L'eventore materiale dell'assassinio dello Strozzi doveva essere, un tale Massimo del Ferro, uno dei più fidati ed audaci soldati del duca Alfonso. Cf.: G. CAMUCCIA, *La giovinezza*, 1-1-A e *La poesia latina in Ferrara*, cit., pp. 351-352, nota 1.

nell'ambito della lega di Cambray, servono a denunciare i sentimenti anticlericali dell'autore.

L'opera, pur con i grossi limiti a cui abbiamo accennato, prima fra tutti la necessità di dover scrivere un dramma su un personaggio come l'Ariosto che drammatico non era, risponde anch'essa a quell'esigenza che il Cossa aveva precocemente intuito,²⁵ quella cioè « di affacciare la mentalità concreta del suo pubblico popolare a quel museo degli illustri ritratti di eroi che è la storia travisata in leggenda cronistica ».²⁶ E il Cossa, servendosi dell'endecasillabo sciollo (metro che lo scrittore usò in tutti i suoi drammi, ad eccezione del *Berthouze* che è in prosa), verso dall'andamento eminentemente prosastico, riuscì a forgiare uno stile idoneo a far parlare quei personaggi storici che appaiono così ridimensionati ad un livello di umanità migliore e fragile, distanziandoli profondamente dalle creature artistiche della superstita tragedia classicheggiante.

È che il teatro cossiano rappresentasse al contempo una grossa innovazione, quasi l'avvento di un nuovo sistema drammatico appreso confermato dal grossissimo successo di pubblico drammaturgico come il *Nerone* tipotirono (e che può solo in parte essere attribuito all'abilità dei grandi interpreti: Luigi Biagi, Luigi Monti, Ernesto Rossi, Cesare Rossi, Antonio Emmanuel, Andrea Maggi, Ferruccio Garaviglia, Gustavo Salvini, Erneste Novelli, Erneste Zacconi ed altri), dall'infittirsi delle polemiche tra i critici, divisi nel giudicare più valido un dramma che un altro,²⁷ dalle numerose traduzioni che di alcuni drammi furono effettuate (il *Nerone* fu tradotto in tedesco dal Reissner — 1874 —, in inglese dal Trollope — 1881 — e fu anche musicato da A. da Rothe);²⁸

²⁵ A voler tener conto dei dati biografici relativi al Cossa, alla genesi di un preciso gusto teatrale, non dovrebbe essere estranea l'esperienza maturata nell'America latina, dove lo scrittore si era rifugiato dopo la caduta della Repubblica romana nel 1849.

²⁶ M. Avolio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, v. IV, 1943-50, p. 303.

²⁷ Cf. C. Amalanto, *Pietro Cossa, in Letteratura italiana, I minori*, cit., pp. 2847-48.

²⁸ Cf. C. Amalanto, *Pietro Cossa, in Letteratura italiana, I minori*, cit., p. 2847.



Lapide commemorativa apposta alla casa natale di Cossa a Romù, in via del Governo Vecchio.

Il fatto è che il Cossa si fece interprete di quei sentimenti che erano nell'aria e che parevano quindi adatti a sollecitare le velleità e le inclinazioni del pubblico, il giusto cioè per una scortografia nutrita dei germi del naturalismo e del positivismo, che si volgeva a scrutare gli eventi storici partendo dall'individuale, dal mediocre, dal particolare; così mentre in Francia fioriva con il Ponsard il dramma a soggetto storico,²⁹ in Italia si assisteva in quegli anni al rinascere degli interessi shakespeariani,³⁰ grazie

²⁹ Sempre in quegli anni furono conosciuti in Italia gli studi dei Meiningen, che offrivano in chiave archeologico-realistica una ricostruzione della tragedia storica. Cf. S. MORRI, *Il teatro rodotta della nuova Italia*, 1861-76, Roma, Bulzoni, 1978, p. 108.

³⁰ Il Cossa ebbe il soprannome di « Shakespeare italiano » (cfr. C. Levi, *Saggio bibliografico su P. C.*, cit., p. 96) ed effettivamente lo scrittore dovette conoscere le opere del grande tragico inglese, nonostante lo Yorick affermi che il Cossa « del teatro drammatico moderno è straniero conosceva appena pochi titoli e pochi nomi » (*La morte di una nazione*, Firenze, 1885, p. 246). Se la Biagi riporta quanto il commediografo riferì al Suberi: « Se la mia arte fosse un'eco della sua (dello Shakespeare) rimbomberei tutto il mio lavoro, tanto piccolo mi sentirei nel confronto » (J. Biagi, *Pietro Cossa e la tragedia italiana*, Firenze, tip. Galligani, 1911, p. 199).

anche alle interpretazioni di alcuni grandi attori quali il Salvini, il Rossi, l'Emmanuel. E nell'ambito più prettamente letterario l'interesse storico si manifestava attraverso le fantasie storico-medioevali del Carducci e le ricerche del Villari.

Ed ora, nel quadro della non ancora bene esplorata produzione cossiana, questo *Ariosto e gli Estensi*, pur con le sue caratteristiche di opera minore, offre una riprova di un atteggiamento innovatore (e il De Sanctis ben aveva visto nel Cossa l'uomo nuovo, seppur mescolato ancora con l'antico),²⁰ di una sensibilità ai fermenti culturali²¹ e storici del momento che avevano indotto lo scrittore romano, già nel 1871, a parlare di *verismo*²² in un dramma storico.²³

FRANCESCA BONANNI PARAVORE

²⁰ F. De Sanctis, *Il Romanticismo nell'arte*, in *Scritti vari inediti o rari, raccolti e pubblicati da B. Croce*, Napoli, edita A. Morano e Iglio, 1898, p. 142. Il Capuana (L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea, Seconda serie*, Catania, N. Giannotta Ibrato editore, 1882, pp. 241-255) dette dell'opera del Cossa un giudizio (in verità relativo solo alla *Crociata*) nell'insieme negativo, non ravvisando nel dramma cossiano idee innovatrici ma soltanto una forte dose di retorica.

²¹ Nel processo di «denitizzazione» dei personaggi storici operato dal Cossa non si può non tener conto dell'infusso che sul drammaturgo deve aver esercitato l'esperienza della *Scappigliatura*.

²² E il Croce (B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, cit., p. 133) riconosce: «nel prologo stesso del *Verismo* egli faceva, com'è noto, ossuquo "a quella scuola che piglia le leggi del verismo"; anzi eredianno che fosse tra i primissimi (s'era nel 1871) a pronunciare questa parola in Italia».

²³ Il Cossa stesso, in parte sfigurato dai giudizi dei critici e dal successo di pubblico, dovette essere consapevole della grossa innovazione che i suoi drammi avevano operato se nella sua grande modestia, nella lettera del 19 novembre 1880 al dottor Sigfried Samoch di Berlino (la lettera al Samoch, quasi un testamento spirituale del Cossa che di lì a pochi mesi moriva a Livorno colpito da febbri tifoidi, fu pubblicata sul «*Fanfulla della domenica*», 25 settembre 1886, nel volume *Poete tribù inediti*, a cura di A. Bussati, Roma, Perino, 1886, e nel volume di J. Biasi, *Pietro Cossa e la tragedia italiana*, cit., pp. VI-IX) scriveva: «Il mio primo esperimento drammatico fu "Mario e i Caprai", stampato in Firenze dal Barbèra nel 1864; fu lodato dai giornali, ma non credo che potrebbe reggere alla prova della recita. Il mio secondo dramma fu *Sordello* ispirato da Dante, poi scrisi *Monaldeschi*, un episodio della vita di Cristina di Svezia. Questi componimenti sono improntati alla maniera albertina, non avendo io ancora né l'audacia, né l'abilità di Ibsen; dalle pastoie aristoteliche [...] Volsi allora mutare sistema e scrisi *Verismo*».

Il Conte Domenico Silverj

Fra le tradizioni vaticane tramontate a seguito della nota riforma del 1970, con i conseguenti riflessi per quanto in particolare concerne la precedente fastosità esteriore delle cerimonie celebrate con l'intervento del Papa entro la basilica di San Pietro, celebrata con l'intervento del Papa entro la basilica di San Pietro, va compresa quella delle celebrazioni marcia cosiddetta delle «trombe d'argento», la cui evidenza oltremodo melodiosa segnava il passo del solenne incedere del corteo pontificio che precedeva e seguiva il Santo Padre in sedia gestatoria, issata sulle spalle robuste dei palafrenieri o «sedari».

Ricordo in proposito che, come veniva spalancata l'enea porta del Filarete da cui accedeva nella basilica il corteo papale, si faceva un silenzio profondo tra la folla degli astanti e i genitori che accompagnavano noi piccoli, ansiosi di essere presi in braccio per vedere, bisbigliavano sottovoce al nostro orecchio: «Sessì... adesso stai buono: prima ascolta come suonano bene le trombe d'argento!». E subito dopo i musici, affacciati dalla loggia interna delle Benediziani, davano fiato agli ottoni.

Le chiare note della marcia non erano soverchiate dalle ova-zioni e dalle grida di «Viva il Papa!» che prorompevano dalla folla all'apparire della bianca figura del Pontefice con il triregno in capo, il quale, con largo gesto della mano, benediceva il popolo osannante dei fedeli.

Le «trombe d'argento» costituivano però una leggenda, in quanto le trombe erano d'ottone come lo sono quelle di tutte le orchestre, anche se i soliti «intenditori» o «bene informati» assicuravano che il suono di quelle cornette era più squillante di quello che sarebbe uscito dai comuni strumenti a fiato proprio per la caratteristica del prezioso metallo con cui erano state fuse.

Ed ecco l'origine dell'errore: il conte Domenico Silveri di Tolentino, dovera nato il 31 ottobre 1818, figlio del conte Stefano e di donna Teresa Guerrieri, Guardia Nobile di papa Pio IX (dal 1843) e apprezzato compositore di musica, ebbe a scrivere un « motetto » e pregò il Papa di farlo eseguire in San Pietro perché fosse, semmai, accettato nelle funzioni solenni.

Il Santo Padre permise che si provasse una sera nella basilica a porte chiuse. Si cercò dove mettere la fanfara per avere la migliore acustica del tempio e si trovò che il primo giro della cupola rispondeva meravigliosamente allo scopo. L'intono, che il Silveri aveva intitolato « Armonia religiosa », piacque, fu adottato e per la sua ineccepibilità divenne in breve famosissimo. I forestieri entusiasti, che volevano avere copia del pentagramma, andavano a chiederla al negozio di musica: — *The Silveri rom-pets* — dicevano gli anglosassoni e dall'assonanza del cognome Silveri con l'aggettivo inglese *silvery* (argento) nacque e si diffuse l'equivoco.²

* * *

Ma chi fu il conte Domenico Silveri?

Le cronache del tempo narrano che il conte Silveri — « Ciccio », come lo chiamavano familiarmente per diminutivo di Domenico³ — fosse un suddito devoto dello Stato Pontificio, il quale visse fin da ragazzo a Roma dove faceva vita brillante in società e coltivando i prediletti studi musicali sotto la guida dell'Aviofi.

¹ Esso venne stampato a cura della Casa Ed. G. Ricordi & C. di Milano (pubblicazione n. 102699).

² Maria Tinnocci ne parla, *Mi ricordo... no rito*, Garzanti ed. (Milano, 1939), p. 77. La nobiltà romana riferisce che ne ebbe il racconto e la spiegazione dal genero dell'autore della musica.

³ Queste e altre notizie di carattere familiare sono tratte da una intervista che il compianto giornalista conte Carlo Stefani Scala ebbe con la marchesa Maria Casati Del Drago, vedova Polignac, nonna del Conte Silveri, e che fu oggetto d'un articolo pubblicato nel quotidiano romano « Il Giornale d'Italia » del 22 marzo 1922.

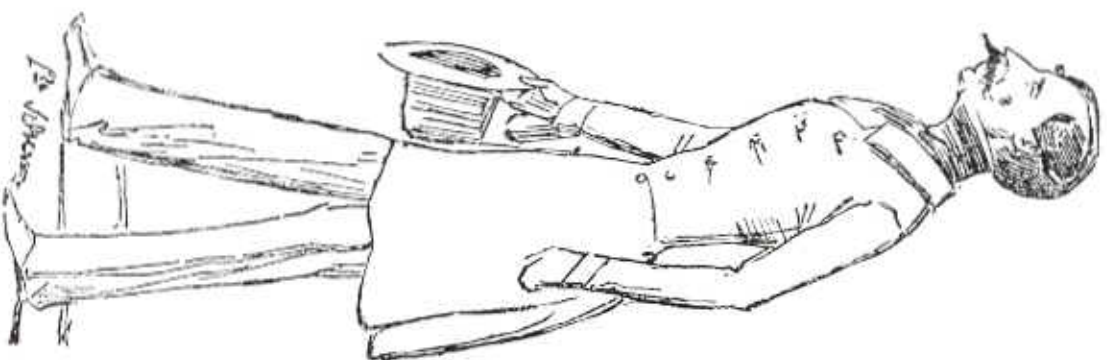
Era assai mondano, assicurano, e assiduo frequentatore di casa Altieri, dove il salotto della principessa Beatrice rappresentava nella vita romana del tempo un centro unico d'intellettualità e di eleganza.

« Ciccio » Silveri, adunque, ebbe l'ispirazione di comporre la famosa melodia. Ed ecco come.

Viveva in quel tempo la consuetudine che il Corpo delle Guardie Nobili avesse il privilegio di fornire la musica da eseguirsi durante l'*Elevazione* nei Pontificali. Ed all'uopo ne affidava la composizione, di volta in volta, ai vari professori romani.

Orbene, nell'inverno del 1846 comparve ne *L'Illustration* di Parigi, in una descrizione delle funzioni papali, un'accentuata critica su tali brani di musica. Da quell'articolo il Silveri ebbe stimolo a scrivere la famosa melodia, che venne dedicata al nuovo pontefice Pio IX ed eseguita nel suo primo pontificale.

Ancorché fosse stato educato secondo un'austerità impronta legitimista, il Silveri, al palpito delle idealità del '48, si accese di entusiastico fervore nazionale. Infatti senza dubbio nel suo atteggiamento la sentimentalità del proprio animo di artista e la profonda coscienza italiana della sua cultura e delle sue aspira-



Il Conte Silveri nel 1849, (dall'articolo di Carlo Stefani Scala).

zioni: il fatto si è che questo gentiluomo, personalmente devotissimo a Pio IX, aderì alla proclamazione della Repubblica Romana e nel '49 partecipò, sia a Roma che nelle Marche, all'attività rivoluzionaria di quel fortunoso periodo.

Egli, Guardia Nobile pontificia, si mise dunque a disposizione del generale Federico Torre, ministro della Guerra del nuovo governo e servì la Repubblica col grado di Capitano. Di più: ebbe, avendo fatto ritorno alla patria Tolentino, vi divenne Presidente di quel Circolo Popolare fino all'intervento delle armi austriache.

Crollato il sogno repubblicano e restaurato il Governo pontificio, il Silveri venne a trovarsi evidentemente assai male. Il suo slancio partitico aveva suscitato scapote: essere ad un tempo Guardia Nobile del Papa e ufficiale nell'esercito della Rivoluzione!... Figurarsi i commenti di allora!

Si salvò comunque dal carcere per l'ammnistia pronunciata dalla Commissione Governativa di Stato — cardinali Semafino Vannutelli, Ludovico Altieri e Gabriele Della Genga Sermattei —, ma il 18 settembre 1849, come imputato di « varie delinquenze », venne espulso dal Corpo delle Guardie Nobili.

E questo che segue il testo della sentenza di condanna del conte Silveri pronunciata il 18 febbraio 1850 dal pontificio Consiglio di Guerra:

Il Consiglio di Guerra

composto dalle LL.EE. i Signori:

Principe Don Francesco Barberini, Comandante delle Guardie Nobili, *Presidente*, in luogo del Prefetto del SS.PP.AA.; e Principe Don Clemente Altieri;

degli Ill.mi ed Ecc.mi Signori:

Ferdinando Cav. De Cingone, *S. Tenente in ritiro* — Francesco Comm. Giustiniani, *Esente in ritiro* — Luigi Marchese Lepri, *Esente* — Filippo Cav. Palmucci, *Esente* — Giuseppe Marchese Theodoli, *Cadetto* — Annibale Conte Moroni, *Guardia*;

tutti addetti al Corpo della Guardia Nobile Pontificia e nella qualità di Giudici, quale Consiglio riunito nel giorno di lunedì 18 febbraio 1850, nella sala di Palazzo Barberini;



Il Conte Domenico Silveri
(da un dagherrotipo gentilmente fornito dal pronipote avv. Carlo Alberto
Gentilomi Silveri).

Visto il rapporto e le informazioni fatte contro la Guardia Domenico Silveri, come accusato di varie delinquenze;

Il Consiglio, in prima ha ponderato e preso a calcolo l'atto di *amnistia Savona*, pubblicato il giorno 18 settembre 1849; *evita* la dichiarazione della Guardia Domenico Silveri, che rinunziò di intervenire al Consiglio; *interò* il Sig. Difensore Avv. Olimpiade Dionisi per il suddetto Silveri; *sentite* le *condannanti* di Mons. Benvenuti, Fiscale Generale, Uditoro Criminale Depu- tato nella presente causa;

il Consiglio ha dichiarato:

che la Guardia Domenico Silveri è *colpevole* di avere favoreggiato il passato anarchico governo repubblicano; di avere appar- tenuto, non solo come Presidente del Circolo popolare di Tele- tino, ma di avere esso modesto espresso in un suo scritto di essersi portato in patria per sollevare le masse a favore della repubblica;

perciò lo ha condannato, a maggioranza di voti, all'espulsione privata dal Corpo senza uniforme e senza pensione.

Firmato: Barberini e tutti i componenti il Consiglio;

In calce si trova annotato quanto segue:

Ordine del giorno — 25 febbraio 1850.

Fattasi relazione alla Sanità di N. S. della presente sentenza, il Santo Padre non vi ha trovato cosa alcuna in contrario.

Il Comandante del Corpo. F. to Barberini.

Che il Silveri se la fosse cavata materialmente con la semplice espulsione dal Corpo delle Guardie Nobili, forse non fu estraneo l'interessamento dello stesso pontefice Pio IX per il ricordo della toccante melodia di cui aveva arricchito lo splendore dei pontifi- cali in San Pietro. Moralmente, però, per la sensibilità dell'animo suo, molto ebbe a soffrire per le vicissitudini cui l'aveva spinto il proprio animo generoso.

GRANDI

Melodramma Biblico in Tre Atti

POESIA DI

M. MARCELLO

Modificazioni e Musica

DEL MASTRO

Conte DOMENICO SILVERI

Mostrava come la rotta al fuggiro
Gli Astori, poi che fur morto Giolemo,
Ed anche la relique del marito.

DARTE
Purgatorio, - Canto XII.



MILANO

Stabilimento Musicale Ditta F. LUCCA.

1-85.

Decise quindi di lasciare Roma e ritirarsi nella natia Tolentino. Non sapendo però come uscire dalla città chiudendo i posti di blocco istituiti alle porte, e non potendo arrischiare di chiedere il passaporto, il Silveri escogitò un curioso stratagemma dopo essersi confidato con una nobildonna romana, della quale, evidentemente, egli conosceva il cuore e lo spirito.⁴ Questa, un giorno di primavera, uscì dalla Porta del Popolo nella sua elegante *calèche* vestita con la gonna ampia e rigonfia, moda che, si dice, l'imperatrice Eugenia aveva lanciato per dissimulare l'attenzione della sua linea perfetta nell'attesa del principe imperiale. E così, nascosto sotto la capace crinolina, il Silveri passò la porta di Roma.

Quasi fossero le difficoltà per uscire in quel tempo dalla « Dominante » ce le narra Augusto Sindici:⁵ la polizia pontificia rilasciava invero abilmente, ed anche con relativa facilità, il passaporto, sottoscrivendo l'esilio a vita richiesto dall'interessato, ma lo faceva per poter scoprire le fila del Comitato Romano, che favoriva all'occorrenza i mezzi per emigrare. E molte volte il malcapitato, che aveva sottoscritto l'esilio e che si era messo in pace con la coscienza, presa la via indicata, era arrestato, perquisito e dopo una lunga sosta a San Michele, era guardato a vista, riceveva la sua brava com'era, con l'obbligo di dare una periodica capatina negli uffici di Monsignor Governatore, e, senza dirlo, si toglieva il passaporto all'ingenuo che aveva avuto la lealtà di affidarsi al proprio diritto, di scegliersi cioè un'altra patria, rifiutando per sempre alla sua!

A Tolentino prese in isposa la contessa Teresa Pelagallo, anch'essa di nobile famiglia marchigiana.

Nel 1859 partì volontario al soldo delle truppe piemontesi, nelle quali prestò servizio col grado di Capitano. Dopo il 1860, il Governo italiano, riconoscendo al Silveri il danno patito per aver preso parte al movimento nazionale, gli accordò la pensione inerente al medesimo grado di Capitano. Ma, abbandonata ogni idea politica, attese unicamente alla musica. Né fece più ritorno a

⁴ La marchesa Maria Theodoli De Luca (*op. cit.*), che ricevette l'epistolario, sottose il nome della nobildonna.

⁵ *Conte partirono i soldati romani nel 1859*, in « Rassegna Contemporanea » del 10 gennaio 1913 (anno VI, serie II, fasc. II).

Roma, non bastandogli il cuore di ripresentarsi al Papa, marchigiano come lui.

La marchesa Theodoli⁶ assicura che il conte Silveri rimase pur sempre in corrispondenza con la sua protettrice che, con il giusto stratagemma narrato, gli aveva consentito di uscire indenne da Roma.

Per completare la figura di questo gentiluomo, ricorderemo che nel corso della sua vita Domenico Silveri musicò un'opera, « Giuditto », melodramma in tre atti su libretto di M. Marcello, scritto nel 1860. L'opera, con cori e ballerini, venne rappresentata nel 1885 al Teatro Comunale di Catania e riportò un discreto successo.⁷ Tra le altre molteplici produzioni, va menzionato altresì uno « Stabat Mater », eseguito più volte e degno di stare alla pari con gli « oratori » più celebrati.

Cessò di vivere tra il generale rimpianto il 21 settembre 1900, in età di ottantidue anni.

MARIO BOSI

⁶ *Op. cit.*, p. 77.

⁷ Impresario teatrale fu tale Giuseppe Cavallero, come risulta da una scrittura privata in data 18 dicembre 1884 (favorisci dall'avv. Carlo Alberto Gentiloni Silveri); l'accordo per la rappresentazione — che si sarebbe dovuta effettuare « con la stagione di carnevale-quaresima » — avvenne con l'intervento dell'agenzia teatrale Romana diretta da Torquato Lombardi. Il Silveri si obbligò contrattualmente a consegnare lo spartito completo dell'opera non più tardi del giorno 30 di quel mese, impegnandosi altresì « di fare all'impreveduto una regalia di lire quarantemila », da ritirarsi la sera della prima rappresentazione « qualunque possa essere la riuscita dello spettacolo ogni eccezione rimessa ». L'obbligazione venne garantita mediante il preventivo deposito della somma suddetta presso un notaio di Catania.

⁸ L'Autore possiede un scritto rinvigoriscente all'estimo avv. Carlo Alberto Gentiloni Silveri, discendente del Conte Domenico Silveri, per i dati biografici che gli ha forniti, nonché per la fotografia dell'illustre avo, la copia fotostatica del pentagramma e un esemplare del libretto dell'opera « Giuditto » che si è pure compiaciuto di fargli dono.