

Un inedito ritratto marmoreo del cardinale Giacomo Antonelli

Non sono mai riuscito a sapere se il marmoreo busto del cardinale Giacomo Antonelli, che si trova a casa mia, sia stato un lascito del prelado a mio nonno Andrea Busiri Vici (Roma 1818-1911) o una donazione della famiglia degli Antonelli a lui dopo la morte del famoso « Segretario di Stato ». Ma tutto lascia supporre sia stato un lascito, poiché è difficile che i suoi nipoti se ne sarebbero disastati, anche date le qualità artistiche della scultura. Infatti l'espressivo ritratto, così somigliante anche alle fotografie, credo sia inoltre il solo di lui scolpito che ci sia stato tramandato. Di una complessiva altezza di 70 cm, misura alle spalle 50 cm, ed ha una basetta alta 12 cm, è eseguito in perfetto marmo di Carrara, e porta sul retro inciso a caratteri romani la scritta dell'autore: L.MACDONALD/FECIT.ROMAE.1855 (fig. 1).

Fu questi lo scultore e medagliista inglese Lawrence Macdonald, nato a Findo-Gask nel Perthshire il 15 febbraio 1799, e che giunse a Roma già nel 1832, vi rimase fino alla morte avvenuta il 4 marzo 1878. Egli fu il padre di Alessandro, pittore e scultore, nato a Roma il 17 agosto 1847.¹

Questa solenne presenza marmorea negli ambienti di casa mia potrebbe appunto essere dovuta più che a ragioni di famiglia?

¹ Lawrence Macdonald, fu eletto accademico di San Luca, ed è del 5 giugno 1875 il suo ingratamento per quella nomina. In Accademia esiste il suo ritratto in marmo che gli fu eseguito da suo figlio Lawrence, e che porta l'iscrizione: « ALEXR MACDONALD FECIT 1878 » e sul taglio anteriore dell'elmo: « L. MACDONALD »; e che è stato riprodotto nel volume di Giovanni Lucini dalla Rocchella: *Le collezioni dei ritratti dell'Accademia di San Luca* (Roma 1979), n. 306, pag. 77, fig. 402.

² La parentela nostra con gli Antonelli risale a Barbara Vici (Roma 1796-1865), figlia dell'archiere Andrea Vici, partito d'Anversa e Prussia

al fatto che mio nonno fu un suo devoto amico, e che, fra l'altro, ebbe a fare a lui lo squisito ritratto a matita rossa e nera che dovette eseguire poco tempo dopo la sua elezione al cardinalato (fig. 2). Inoltre si deve a mio nonno la progettazione dell'edificio della famiglia Antonelli a Magenta-Paroli.

Il cardinale, nato a Sonino il 12 aprile 1806, nel 1855 aveva solo 49 anni, ed infatti il busto dello scultore inglese lo mostra in giovanile aspetto, ed il disegno in tondo (15 cm di diametro) lo dimostra ancora in più giovane età.

Giacomo Antonelli, di modesta origine, ma che fece militare poi la sua famiglia del titolo comitale, fu creato cardinale da Pio IX l'11 giugno 1847, e quindi a soli quarantun anni. Chiamato subito dopo alla Consola di Stato, già il 10 marzo 1848 assunse le funzioni di Segretario di Stato, che conservò per tutta la sua vita. L'anno del ritratto in scultura coincide con quello del Concordato regolato con l'Austria, il 18 agosto 1855.

In realtà egli non fu mai prete nel vero senso della parola, poiché si rifiutò di andare oltre il diaconato, e quindi non disse mai messa. Infatti non gli dispiacque la compagnia delle belle donne, e ad esempio Gregorovius così ne parla: « Mi trovai al-

dell'Accademia di San Luca (1743-1817) e di Teresa Storace, sorella del nato canonico romano Luigi Storace. Il 16 aprile 1815 Barbara sposò Giulio Cesare Busiri (Roma 1794-1818), di nobile origine francese, possidente e letterato, dal quale ebbe due figli: don Francesco, sacerdote e grande amico di Gioacchino Belli (vedi *Storace dei Romanisti*, anno 1958), e Andrea, poi architetto e presidente della allora Reale Accademia di San Luca. Barbara Vici in Busiri, rimasta vedova il 30 novembre del 1818, passò a seconda nozze, il 9 ottobre 1819, con l'archiere Clemente Felchi che poi divenne « nobile » di Tivoli (vedi ANTONIA BUSIRI Vici, *Generale Felchi, ingegner, architetto ed archeologo romano* (1780-1868), in « Palladio », 1-2, 1959) dal quale ebbe altri sette figli, dei quali: Maria Luisa sposò il marchese Costantino di Marsica, Arcangelo che sposò la marchesa Anna Cavallotti, don Pietro e don Luigi entrambi sposati, ed infine Camilla che sposò il conte Luigi Antonelli, nipote del cardinale. Quindi mio nonno Andrea Busiri Vici, fu fratello di Camilla Felchi Antonelli. Quando questa sua sorella morì il mio avo fece stampare una solenne memoria, che si conserva, e che dice: « Alle nobili famiglie / della compagnia connessa / Camilla Felchi vedova Antonelli / nel trigesimo della morte / il fratello, Andrea Busiri Vici / nell'acrobazia del dolore / 23 Aprile 1904 ».



Lawrence Macdonald. *Il Cardinale Antonelli* (1833).
Roma, collezione Busiri Vici d'Arcevia.



Andrea Busiri Vici Se. *Il Cardinale Antonelli* (circa 1830).
Roma, collezione Busiri Vici d'Arcevia.

l'ultima serata a Palazzo Caffarelli. Vennero i cardinali Antonelli, Altieri e Ratsch. Antonelli non si occupò che delle signore.³ È falso però che egli non sia stato credente, come spesso si torna a dire, poiché fra le sue carte se ne sono poi trovate talune ove egli invoca l'aiuto di Dio e della Madonna.

Si sparse a Roma il 3 novembre 1876, e quindi solo settantenne. Morì cristianamente, con grande conforto di Pio IX che, sapendo che aveva ricorso al confessore, esclamò: « Ringraziamo Iddio », dimostrando così come gli interessasse la salvezza dell'anima di chi gli era sempre stato a fianco, e che, dal lato spirituale, l'aveva talvolta lasciato dubbioso.

ANDREA BOSCHI VICI

³ In argomento, cfr.: Tarcisio Tonco, *Gregoriana e la ribelle*, in « *Strenua dei Romanisti* », 1980, pag. 310.



TRA I SEGRETI DEL CUORE DI ROMA

L'opera Massaruti per l'assistenza ai militari

Non è arrossiato affermare, parlando di cose romane, che accanto ad una storia ufficiale di Roma — o se si vuole ad una migliore — esiste pure, spesso dimenticata, una storia segreta o minore, fatta di episodi, personaggi, vicende, leggende, per esempio, a istituzioni o enti benedetti che merita conoscere ed evidenziare.

È una storia, a ben guardare, fatta molte volte di piccole curiosità, di aspetti poco noti, ma non per questo meno interessante, perché assai spesso specchio di una realtà umana, viva e operante, ed espressione di un costume ove si riflettono tratti di generosità che direttamente al cuore e al più genuino spirito di Roma si ricollegano.

È il caso della benemerita opera « Massaruti » per l'assistenza religiosa e scolastica ai militari che prende nome dal suo fondatore, il gesuita Padre Carlo Massaruti che la ideò e la realizzò nel 1908 nel vecchio collegio Pio latino-americano, in Via Giuseppino Belli, iniziando con un modesto manipolo di appena 30 Carabinieri. Ai giovani militari, confiniti a Roma da più parti d'Italia, lontani perciò dalla famiglia e certamente disorientati, in tempi allora di acceso laicismo, il buon Padre seppe offrire il conforto di una parola buona, ardente e caritatevole, e soprattutto l'esempio della sua generosa dedizione.

Allora, come oggi, i giovani sentirono più che mai di aver trovato in lui una guida, un esempio, una spinta per guardare più sercamente al loro avvenire da preparare con consapevole senso di responsabilità attraverso lo studio, l'adempimento del proprio dovere e la formazione di una sincera coscienza cristiana. Non mancarono consensi e adesioni e l'opera, come il piccolo granello di senapa, crebbe e si irrobustì, estendendo la sua attività anche in altri giovani militari di tutte le armi.

Dopo il Padre Massaruti, venuto a mancare nel 1930, l'opera fu diretta per pochi anni dal P. Stefano Sforza che al suo arrivo vantava un passato militare assai meritorio, arricchito oltre tutto dal curioso fatto che fu egli il canoniere che aprì le ostilità della prima guerra mondiale, con lo sparare il primo colpo di cannone! Successe poi il Padre Luigi Apolloni, per molti anni Cappellano militare dell'arma dei Carabinieri, poi per pochi anni il P. Antonio Ferri. Attualmente il direttore è il P. Michele Matizza, infaticabile animatore di ogni iniziativa volta a sviluppare l'opera e a farne meglio conoscere ed apprezzare l'attività.

Le finalità sono rimaste le stesse degli inizi, quelle cioè di un'opera dove cultura e religione, amor di patria, formazione del carattere vengono coltivati con passione e con sacrificio.

In tempi come gli attuali in cui quotidianamente si assiste alla dissacrazione di tanti valori che costituiscono il fondamento di un civile consorzio, e nei quali tanta parte di giovani corre dietro ad ideali fallaci, è certo consolante rilevare che, pur nel silenzio e nella riservata modestia che le è propria, esiste a Roma — ideale ispiratrice dell'autentico « *civis* » — un'opera così benemerita che dia la possibilità a molti giovani di poter trarre beneficio per la loro preparazione di soldati e di cittadini, nel nobile intento di servire degnamente la patria e la società.

Oggi, sono centinaia e centinaia i giovani, appartenenti a tutte le armi che, liberamente e spontaneamente, ne fanno parte. Sono militari che, residenti in Roma (di leva o di carriera) hanno dovuto interrompere gli studi per il servizio militare o che non li hanno potuti iniziare o terminare per svariate altre ragioni di diversa indole. Presso la « Massaruti » possono studiare e conseguire un titolo di studio, frequentando i corsi di scuola media, corsi per geometri, per ragionieri e infine anche usufruendo di corsi di stenodattilografia.

Ogni anno sono circa cinquecento i giovani che vi si iscrivono; molti di questi hanno chiuso i libri da molti anni, tuttavia con tenacia commovente, si siedono nei banchi di scuola come facevano ancora da ragazzi.

« Dopo una giornata di lavoro intenso, nei vari Comuni militari o in città per tutelare l'ordine e l'incolumità dei cittadini — spiega cortesemente il Padre Matizza — durante le ore di

libera uscita, vengono nelle aule della "Massaruti" (in Via P. S. Mancini, 2) e in un ambiente accogliente e sereno, apprendono quel sapere che l'incoscienza o la leggerezza dell'adolescenza li distolse dal conquistare o impossibilità economica e sociale impedì loro di realizzare ».

Non tutti gli iscritti, purtroppo, arrivano fino in fondo all'anno scolastico, o perché trasferiti, o perché, stanchi per il lavoro svuotante del servizio, rimandano tutti a tempi migliori, ma coloro che riescono a concludere i corsi danno prova di saper conseguire lusinghieri risultati.

Negli ultimi anni, per esempio, oltre l'80% dei giovani presentati agli esami esteriori (i corsi scolastici della « Massaruti », sia detto per inciso, non sono riconosciuti dallo Stato) sono stati promossi. Chi è passato per la « Massaruti » anche per un solo anno, può affermare che quest'opera non si limita a dare una cultura umana, vasta e profonda per quanto lo permettono le ore di insegnamento, ma vuole soprattutto formare uomini educandoli alla fede, ad un ben inteso senso di libertà, al senso della solidarietà. A questo mira l'assidua, costante presenza del Padre Direttore, che di tale solidarietà e disponibilità è continuo esempio e che tutte le sere, dopo alcune ore di lezione, riunisce gli allievi per dir loro parole di incoraggiamento e di formazione morale e spirituale.

Così, nel silenzio e nel raccoglimento, e soprattutto in spirito di umile e tenace costanza, l'opera prosegue, infaticabilmente la sua « preziosa e meritoria » missione. Si badi bene che all'opera « Massaruti » non provvede alcun sostegno statale, essa progredisce soltanto — a parte le modestissime quote di iscrizione e di frequenza — con la comprensione e l'aiuto discontinuo e fisso di benefattori che la stimano e l'apprezzano, contribuendo così ancora una volta a dar tangibile volto al cuore sempre generoso di Roma!

FRANCO CECCHOPPERI MARUFFI

La "dolce vita" romana di una nipote del cardinal Mazzarino

Anni or sono, e precisamente nel 1968, ebbi a collaborare alla «Sirena dei Romantisti», con alcuni episcopi inediti, o poco noti, della vita di Maria Mancini, nipote del cardinale Mazzarino, consorte del principe Lorenzo Onofrio Colonna Conestabile del regno di Napoli. Il materiale, da me preso in gran parte da diverse biografie della nomina, fu compilato da una autobiografia stampata a Leyda nel 1678, con il titolo: *Apologie ou les véritables Mémoires de Madame Marie Mancini, Connétable de Colonna, écrits par elle-même.*

Nella citata pubblicazione ella descrive i piaceri della vita romana e del carnevale di Venezia, quando il giovane Carlo II chiamò don Giovanni d' Austria, suo fratello bastardo, «come unico rimedio ai mali che minacciavano quel regno e quel povero governo». Il narrare di Maria ha un tono di sincerità, senza contraddizioni nei particolari, ed è velato di pudore in uno stile discreto in cui gli italianismi aggiungono garbo al testo francese.

Però, tre anni prima, cioè nel 1675, Orsenia Mancini, moglie del duca di Mazzarino, più giovane e più bella della sorella Maria, ritrattasi a Chambery, per dissenzi con il marito, aveva dato alle stampe un libro di *Memorie* che ebbe gran successo, tanto che un anonimo pubblicò l'anno dopo (1676), a Colonia, un altro libro di *Memorie* quale autobiografia di Maria Mancini Colonna. Si trattava di un falso in cui si poteva leggere il racconto di

¹ Il cardinale Mazzarino volle il matrimonio della nipote Orsenia Mancini con Armand de la Meilleraye de La Poite, dainborgi il prelato di Duca di Mazzarino cui aggiunse una dote di 1200 scudi e il palazzo Mezzano in Parigi. Datto palazzo divenne, in seguito, Biblioteca Reale e, attualmente, Biblioteca Nazionale. Il duca di Mazzarino era un paranoico, in estremo dissenso, a tutto o a ragione, con la moglie Orsenia.

bizzarre avventure, con particolari che ebbero una larga eco scandalistica in Francia, Spagna e, principalmente, a Roma.

Cosicché Maria, irritata dalle fasce di dette *Memorie* fece pubblicare nel 1678 a Leyda, quella biografia già da me citata, che in un primo tempo aveva intitolato *La verté dans son jour*, e che fu corretta da uno scrittore olandese di nome Saint-Brevin¹.

Ed ora, facendo un passo indietro, riporrò, in quanto poco conosciuto (limitandomi a pochi episodi) la falsa autobiografia edita a Colonia:

«Destinata a sposare il principe Colonna, quale Conestabile del regno di Napoli, quando giunsi a Roma cominciai ad essere oggetto della maldicenza cittadina attraverso una pargolata che diceva: «La VACCIA è attaccata alla COLOONNA». Però il Conestabile, malgrado le mie proteste, non si offese, sapendo che il Papa non era esente da attacchi del genere, e dunque la notizia della mia verginità, sebbene pronunciata dalla cortesia corte francese».

Del resto il Conestabile era molto buono tanto che io sentii nascere in me un amore veramente coniugale, specialmente allora che mi fece concepire il mio primo figlio, erede della nobile casata.

Racconterò ora quel che potei vedere a Roma in quel tempo, lo andaro sul Corso o alla piazza di Spagna in carrozza con mio fratello Filippo, tenendomi a lui abbracciata. Spesso, poi, andavo

² Non si può certo affermare che una parte della «neperologia» Mancini mirasse giustamente per lo zio cardinale Giulio, tanto che, dalle «Memorie» di Orsenia, risulta come, alla notizia della morte di Mazzarino, Maria, in pieno accordo con il fratello Filippo, disse: «Grazie a Dio, egli è crepato».

¹ Filippo Mancini, fratello delle ommarine Orsenia e Maria (e delle altre sorelle Mancini) in un primo tempo si faceva chiamare «il marchese de Mancini» e poi divenne Duca di Nevers in quanto lo zio cardinale Giulio acquistò tale predicato da Carlo III Gonzaga, duca di Mantova. Il giovane Filippo è spesso citato nelle «Memorie» sia di Orsenia che di Maria: plesatore, di costumi costumi, suscito maldicenze sui rapporti con le due sorelle. Egli sposò (nel 1670) una nipote della celebre Montepan ed ebbe discendenti, ultimo dei quali il Duca di Nemours (e così si scrive il ramo maschile della famiglia Mancini).

tanto noi due soli in calce a Martino o a Frascati; e potèbe ogni tanto ci scambiammo tenere carceri, si diceva che appartenevamo alla seta degli Adamiti.

In proposito però mio marito era sicuro che i rapporti con mio fratello fossero del tutto innocenti, tanto che un giorno, venuto in camera da letto e, avendo visto che Filippo, per punire la mia poltroneria, alzandomi la cometa, stava frustando le mie nudità, egli (il Conestabile) invece di arrabbiarsi molto mio fratello a continuare con le frustate; e siccome io, ridendo, cercavo di fuggire, lui stesso mi tenne ferma per togliermi ogni resistenza... Qualche giorno dopo, in giardino, ci mettemmo a giocare a "mosca cieca" e potèbe toccò a me d'essere bendata, dissi a Filippo che, se si fosse lasciato prendere, gli avrei dato mille baci; egli, per divertirsi, allorchè ero bendata, mi teneva darsi un giovane gentiluomo di Bologna, chiamato Faganino (di bell'aspetto e assai galante) e sottopose gli disse di toccarmi; sicchè io, dirigendomi dove udivo la voce, misi le mani su Faganino e, sicura di avere afferrato mio fratello, lo baciai più volte.

Ma mi accorsi dell'errore quando Filippo si mise a ridere insieme con il Conestabile. Facemmo poi altri giuochi del genere e da ciò potèbe giudicare la innocenza nella quale vivevamo.

In quel tempo giunse a Roma il Cavaliere di Lorena⁴, che, distrandosi con la sua piacevole conversazione, addebriva il suo giorno romano, sebbene i miei nemici spargessero calomnie atroci, tanto che dissero come il Cavaliere, preso da grande passione amorosa, mi avesse convinto a lasciare marito e figli per seguirlo in Francia... ma, in realtà, ciò portò a rafforzare l'unione con il principe consorte.

La casa di Lorena è una delle più note in Francia, e il Cavaliere, che mi aveva conosciuta a Parigi, cercò la mia compagnia in un paese a lui nuovo; quindi non mi si potèva bastimare se lo accompagnavo a caccia e ogni giorno si passeggiava insieme lungo

⁴ Non vi è dubbio (secondo i giudizi dei contemporanei che Filippo d'Elbeuf-Lorraine, detto a Roma il Cavaliere di Lorena allora esiliato da Luigi XIV per ragioni politiche) sia stato l'amante di Maria; tanto che quando ella volse, con la sorella Ortemila, fuggire da Roma, imbarcandosi a Civitavecchia, egli la raggiunse in Provenza.



1 Palazzo dell'Em^o Sig. Card. Chigi
2 Chiesa e Convento de S.S. Apostoli de P.P.
Conestabili 3 Palazzo dell'Em^o Sig. Conte
tabile Colonna

PIAZZA DEI SANTI APOSTOLI.

4 Palazzo dell'Em^o Sig. Card. Bonelli.
5 Cupola della Chiesa della Madonna
di Loreto

Piazza dei Santi Apostoli. A sinistra Palazzo Colonna.

- 1) Palazzo del Card. Chigi.
- 2) Chiesa e Convento dei S.S. Apostoli,
- 3) Palazzo del Conestabile Colonna.

- 4) Palazzo del Card. Bonelli.
- 5) Cupola della Chiesa della Madonna di Loreto.



Filippo Giulio Francesco Mancini, Duca di Nevers,
fratello di Maria Mancini

(Scuola Francese del XVII secolo).

Le rive del Tevere. Così si andava fuori da Porta del Popolo dove
mi avevo fatto costruire un capanno di legno per prendere i bagni,
dato che la località era poco frequentata. Fu allora che, non per
amore, come dicevano i miei nemici, ma per galanteria, il Casa-
lore, vedendomi immersa nell'acqua fino al collo, mi pregò di
permettergli di fare il mio ritratto in tale posizione, affermando
che non aveva mai visto un corpo così proporzionato... (E qui
Maria accenna ai primi dissensi con il marito): Il Comestabile
non accennava d'essermi mostrata tutta nuda al Cardiere, ma la mia
scorta poteva affermare che io usavo del capanno, per bagnarmi,
indossando una camicia di seta assai fitta, che scendeva dal collo
ai talloni, e che il Cardiere, molto rispettoso, passeggiava mentre
io mi sedevo e rivestivo.

Dopo tali vicende il Comestabile mi faceva spiarre dai più
vecchi ebrei del ghetto che erano molto abili a non farsi notare...⁵

E qui mi arresto nel riportare qualche brano delle Memorie
apocriefe, facendo però osservare come (sotto una velleità artina-
mente ingenua usata nel racconto dei vari episodi) appaia un
libellismo emotivo che, in taluni casi, corrisponde a quella realtà
che non era stata velata dalle cronache del tempo.

FABIO CARRICI

⁵ Le continue e difficili gravellanze influivano sulla salute e sul carattere
di Maria che doveva di cessare i rapporti coniugali con Lorenzo; il qual-
se, in un primo tempo, si piegò di malavoglia alla volontà della moglie,
accusandola di adulterio, non tardò a consolarsi con una sua amica anziana,
la principessa Chigi (impiegata del papa Alessandro VIII), poi con Cristina
di Nothmberland, e infine con una sua cugina, la marchesa Muri (già
amata del cardinale Barberini) giulivata dalle cronache («bellissima ma di
fragile virtù»). Lorenzo Casolma morì a Roma il 15 aprile 1689 avendo
dichiarato solennemente che: «... si dederà assai di non avere soddisfatto
la moglie in ciò che ella desiderava... e che ciò le fosse riferito... e racco-
mandata ai figli il rispetto e l'amore che dovevano alla loro eccellentissime
madre ».

Divagazioni su alcuni frutti dell'epoca romana

Il tentativo di censire frutti conosciuti dai romani agli alberi dell'epoca cristiana ha impegnato, nel passato, più di un cultore della materia. Ci si trova, tuttavia, di fronte a piccoli problemi insoluti a causa delle discordanti opinioni che non sono state poste a confronto e dibattute. Un esempio tipico è offerto dall'indagine per stabilire quali agrumi erano presenti in Roma nell'età classica.

Nessun dubbio, invece, sussiste su fichi, meli e peri i cui alberi erano sacri a Pomona; ma neppure su noci, castagni, pini da pinoli, noccioli, gelci, viti; sul Corniolo, sul Giuggiolo, su alcuni tipi di Ciliegia (un'anfora di ciliegie carbonizzate è stata ritrovata a Pompei), né sul Corbezzolo (Corno marino), né, infine, sul Sorbo domestico. Quest'ultimo contende al Corbezzolo, in giustificata polemica linguistica, l'appellativo pliniano di (*Abutus*) *medo* contrazione di *numi edo* = ne mangio uno soltanto, espressione che vorrebbe sottolineare lo scarso entusiasmo, dopo un primo assaggio, verso tali frutti.

Ma in epoca romana già si coltivava anche un certo numero di alberi fruttiferi introdotti dall'Asia quali il Mandorlo, il Corno, l'Albicocco, il Susino e il Pesco; a proposito, malgrado l'appellativo scientifico « persica », il Pesco è stato introdotto sì, dalla Persia, ma vi era in precedenza arrivato dalla Cina.

Dissidio sugli Acurumi

L'iniziale disaccordo sugli agrumi risale ad un noto episodio mitologico; infatti, le « mele d'oro » conquistate da Ercole con

la sua undicesima fatica nel giardino delle Esperidi, sono state inizialmente definite arance dai commentatori ed è stato perfino creato, nella terminologia botanica il termine « esperidio » per definire qualsiasi agrume. Eppure, non pochi botanici e storici-grafi quali Gallesio, Anguillara, Paulet, Barbani, Viviani, Bertoni ed altri hanno sostenuto con convincente ragionamento la tesi che gli *Aurora mala* corrispondano, non alle arance, ma alle mele cotogne, che, a maturazione, hanno colore giallo. Tali sudizi sono confortati, in questo assunto, sia dalla rilettura che Virgilio (*Bucoliche* III, 70/1) attribuisce le mele d'oro ad un albero « silvestre », indigeno, sia dall'emblematica statura di Ercole (rappresentato nell'Ercole Farnese) che tiene in mano non tre arance, ma tre mele cotogne.

Superato questo ostacolo interpretativo, si presenta un altro conflitto di autorevoli opinioni relativo al tipo e numero di agrumi conosciuti in epoca romana.

Tutti i commentatori sono concordi sulla presenza del Cedro che i romani chiamavano *Malus* (o *Citrus*) *medica* nella supposizione che fosse originario della Media (mentre è accertato che fu introdotto dall'India settentrionale o dalla Cina). La denominazione *Citrus medica* fu poi adottata nella denominazione binomiale da Linneo ed è ancor oggi valido appellativo botanico.

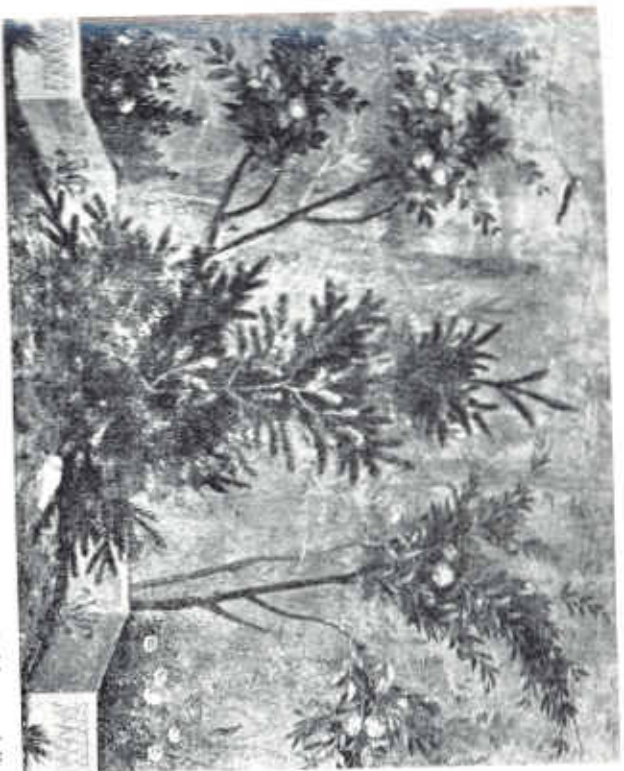
Nel 136 a. C. gli Ebrei, nell'offerta rituale in occasione della cerimonia dei Tabernacoli sostituirono taluni doni, e tra questi i « conii » del Cedro appartenente alla famiglia delle Comifere, con i frutti del Cedro agrume. Tale designazione certamente favorì anche una maggiore conoscenza e diffusione del *Citrus medica* e della convinzione il cui succo era considerato efficace contravveleno e mentre il decotto di semi veniva usato per rendere l'altro fresco, efficacia già affermata da Teofrasto, Plinio e Virgilio.

La rispondenza tra *Malus medica* e Cedro è suffragata anche dalla seguente descrizione di Plinio (XIII, 15), tratta in gran parte da Teofrasto: « Le foglie, frammiste a spine, sono simili a quelle del corbezzolo. Il frutto non si mangia; è apprezzato soprattutto per il suo profumo e per quello delle foglie. Conservato dove si ripongono gli indumenti, questi ne prendono la

fragranza e vengono difesi dalle tarme ». Se ne deduce che il Cedro era noto e largamente utilizzato; fin qui i pareri sono concordi; le prime divergenze si manifestano quando il discorso si amplia per appurare se il Cedro era solamente « conosciuto » o anche coltivato in epoca romana. Il botanico Domenico Casella che ha studiato con particolare attenzione gli affreschi e mosaici di Pompei e di Ercolano, nel suo pregevole studio « La frutta nelle pitture pompeiane » afferma di non condividere l'opinione degli altri Autori e sulla scorta delle pitture da lui studiate afferma che non soltanto il Cedro, ma anche il Limone, l'Avanajo e la Limetta erano « conosciuti » in quell'epoca. Fino a un certo punto non si può che essere d'accordo con il Casella il quale accompagna le sue affermazioni con fotografie e precisi riferimenti circa l'ubicazione dei soggetti raffigurati; tuttavia, si impongono ampie riserve quando, dopo qualche pagina, ci si rende conto che l'espressione « frutti conosciuti in quell'epoca » sembra assumere ben più ampia accezione nei periodi che seguono:

« Noi siamo profondamente convinti che fin dalla prima età imperiale esistessero in Italia piante di agrumi;... convinzione confermata dalla constatazione che nei festoni e mosaici si notano foglie di colore verde intenso, tipiche del genere *Citrus* che sembrano appena raccolte. Tale freschezza l'artista non l'avrebbe potuta ottenere se non avesse avuto del materiale da poco staccato dall'albero. In conclusione... nel Napoletano esistevano, fin dal I secolo dell'era volgare, piante di Cedro, Limone, Limetta, Melangolo e Arancia ».

Può una tale estesa illazione colmare la totale assenza di notizie in proposito da parte di cronisti, di storici, di botanici coevi sulla presenza di piante così pregiate? La iconografia citata per suffragare la tesi presenta molto spesso singoli frutti; l'unico affresco che dovrebbe, apparentemente, raffigurare un albero di limoni (Pompei, arto della casa del fruitiere) nasconde il fusto con una figura femminile permettendo di dubitare che il pittore conoscesse l'albero. E può una apprezzabile ma non probante indagine smentire l'affermazione di Plinio il Vecchio (Storia Naturale XII, 16): « Altre nazioni hanno tentato di coltivare il limone...



Particolare di affresco della cosiddetta Casa di Livia oggi al Museo delle Terme. Due alberi di melo cotogno testimoniano la presenza di tale pianta nei giardini romani.



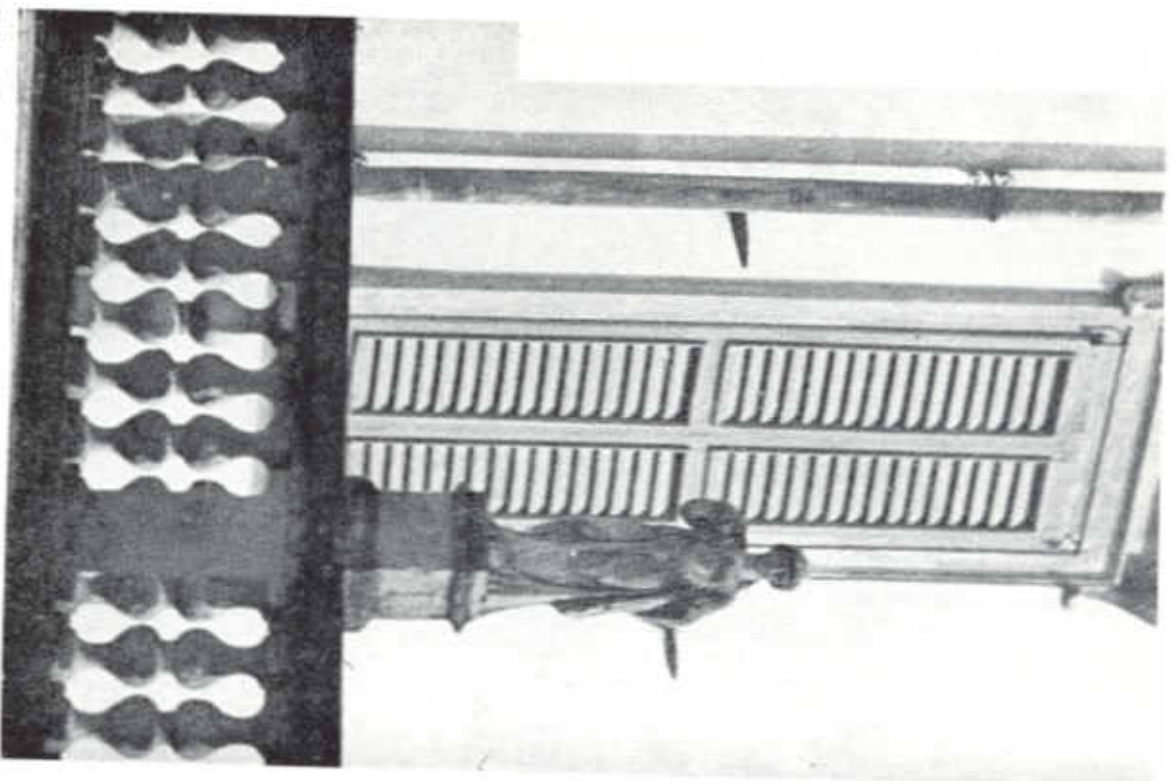
Eroscole, con l'undecima fatica, conquistata le « Mele d'oro » delle Esperidi raffigurare con mele cotogno (non arance) nelle mani dell'Eroscole Farnese.



Rami di limone in una pittura murale pompeiana, approssimativamente disposti a raffigurare la chioma dell'albero il cui fusto



viene nascosto probabilmente perché il pittore ne ignorava l'esistenza.



Il boercolo dei fiori del melogranato (balbasari) ha dato il nome alla balustrata.

ma la pianta si è rifiutata di allignare fuori della Media e della Persia »?

Il Casella non ha forse tenuto nel debito conto la collaudata popolarità dei rapporti marittimi del tempo di cui dà testimonianza il noto espediente oratorio di Catone che si presentò in Senato con in mano un fico ancora fresco per dimostrare che da Cartagine, dov'era stato colto quel frutto, il nemico poteva arrivare a Roma in brevissimo tempo?

Ritroviamo concordi i botanici nel considerare il Cedro quale primo agrume coltivato in Italia all'inizio del I secolo dopo Cristo anche se limitatamente alle nostre regioni con clima mite. Primo Fiorantini, vissuto nel terzo secolo, parla di coltivazione del Cedro sotto portici esposti a mezzogiorno, esperti in inverno. Rutilio Iuliano Palladio (IV secolo d. C.) descrive coltivazioni di Cedri in Sardegna e nelle sue proprietà nei dintorni di Napoli; fornisce inoltre accurati suggerimenti sulla riproduzione, sulla cultura, sul modo di ottenere frutti fuori stagione e di conservarli per lungo tempo dopo la raccolta notando anche la caratteristica riforenza della pianta con queste parole: « dopo i frutti maturi vengono gli acerbi, ai quali poi che son maturi succedono gli altri ». Ma nessun accenno a limoni o ad altri agrumi.

COMPLESSA STORIA DEL MELOGRANO

Meno complicata ma anch'essa abbastanza controversa la breve storia del Melogranato. La prima contestazione nasce da un'errata ma scusabile deduzione; infatti, sia il nome pliniano « *Malum punicum* » sia quello linneano « *Punica granatum* », inducono a credere che questo frutto sia originario di Cartagine e da qui introdotto a Roma dai legionari reduci delle guerre puniche. Che il Melogranato sia arrivato a Roma da Cartagine è ipotesi molto probabile, ma a Cartagine, comunque, era stato a sua volta introdotto, sia pure secoli e secoli prima: né risulterebbe spontaneo in alcuna regione africana, neppure dell'Egitto dove

pure si sono trovate pitture tombali datate del 1500 a. C. La sua patria è l'Afghanistan, l'Iran e nazioni contigue; ciò non esclude che il Melograno possa aver trovato clima e ambiente tanto confortante in alcune regioni dell'Africa settentrionale da essersi poi « naturalizzato » così come si è naturalizzato qua e là nel Lazio e in altre zone della fascia mediterranea.

Il frutto, quando lascia intravedere la polpa traslucida dei tantissimi semi, perpetuando l'antico simbolismo semitico e cinese, ancor oggi viene considerato emblematico augurio di lunga vita e fecondità. Il fiore (propriamente: il balaustrato) più prosaicamente, ha dato il nome a « balaustrata » in quanto il bocciolo ha ispirato le colonnine panciute che sono dominante elemento, appunto, delle balaustrate.

In arabo la Melagrana (frutto) si chiama « romana », termine però che non ha nessuna relazione con Roma. Per l'evidente somiglianza esteriore del frutto con il contrappeso scrovolente della stadera, indirettamente viene ricordata la Melagrana impiegando la parola araba: romano o romana, a seconda delle regioni.

LUCCULLO E LE CILIEGE

L'episodica letteratura e aneddotica si avvale talvolta di un fatto colorito ma scarsamente attendibile. Si dà, infatti, come notizia certa che Lucullo, reduce dal Ponto dove aveva sconfitto Miridate (73 a. C.) portasse a Roma con altri trofei anche la « prima » pianta di ciliegia per coltivarla nel suo fastoso giardino che si estendeva dall'attuale piazza Barberini fino a Trinità dei Monti. A confermare questa tesi vengono citati Plinio (Storia Naturale XV, 102) e si indica la città di Kerassus o Cerassunte (oggi Giresum, sul Mar Nero in Turchia) quale patria del ciliegio che, per tale origine, avrebbe preso il nome di Cerassus. Tuttavia:

1) noccioli di ciliegia sono stati ritrovati tra palafitte in Germania, in Svizzera e in Italia (Parma) nonché nelle caverne



Festone con frutta (fico, mela, cotogna, melagrana, pigna, uva, ecc.) in un mosaico pompeiano oggi al Museo nazionale di Napoli.

molitriche di Cerena a testimoniare la diffusa presenza di tale pianta.

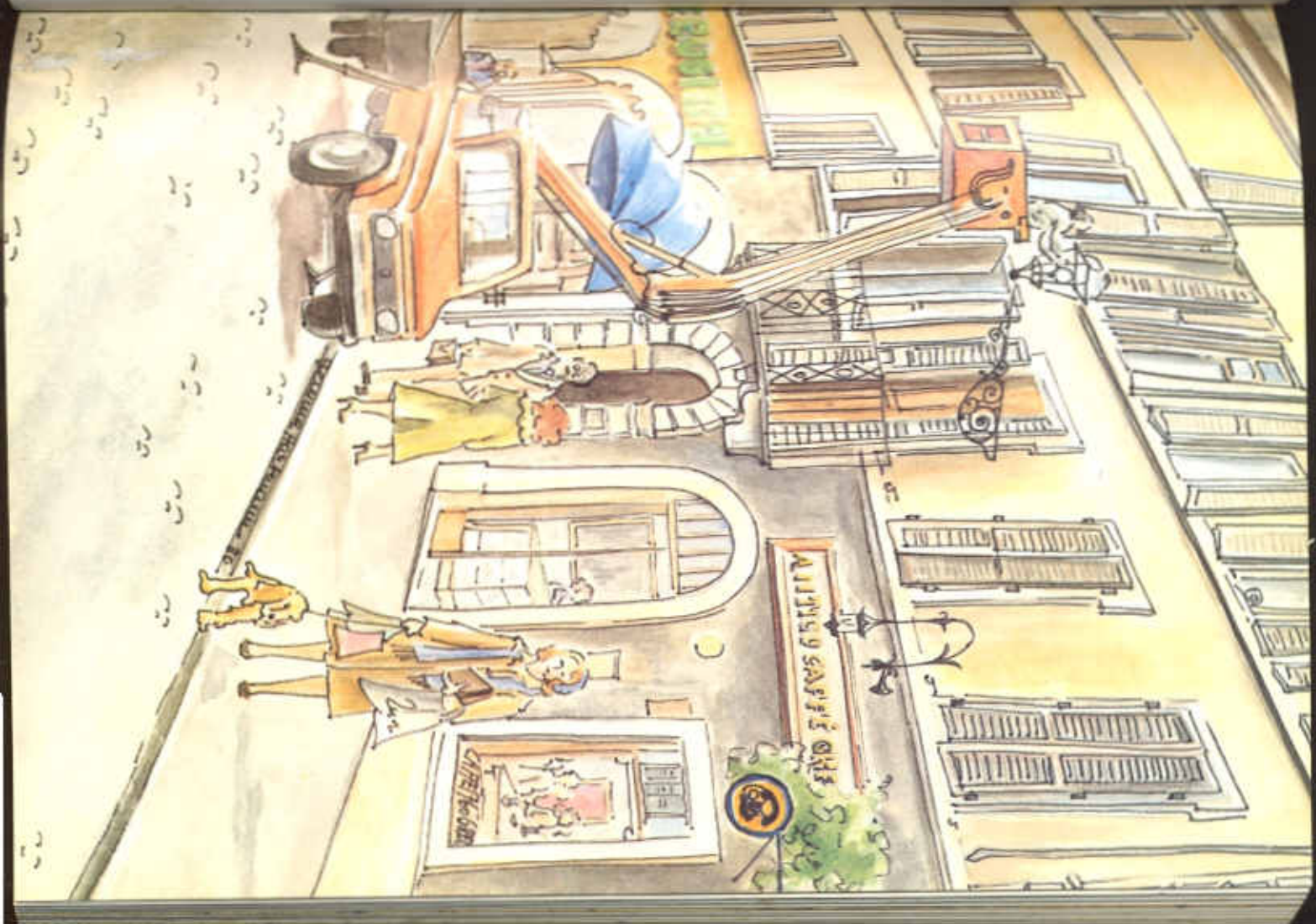
2) Secondo le rilevazioni di Domenico Casella, ad Ercolano e a Pompei sono stati messi in luce non meno di quindici tra dipinti e mosaici raffiguranti sia rami con ciliegie, sia singoli frutti; a Pompei è stato rinvenuto un recipiente indubbiamente colmo di ciliegie al momento della calamità.

3) L'appellativo *Cerasus* era stato già usato da Teofrasto due secoli prima di Lucullo ed è poco probabile che abbia attinenza con la città di Cerasunte.

Per quanto riguarda l'affermazione di Plinio, c'è da notare che in altre pagine della *Storia Naturale*, l'Autore adoperò il vocabolo *Cornum* per Ciliegia; se ne può dedurre che Lucullo portò a Roma, non la prima pianta di Ciliegio, bensì una varietà pregiata (il *Viscido?*) in precedenza sconosciuta. La fama di ghiottonne che accompagna Lucullo da due millenni, potrebbe in parte dipendere anche dall'apprezzata addizione alle mense romane apportata dalla nuova varietà.

Queste divagazioni forse non sono altro che una inconcludente caccia agli errori; ma potrebbero anche avere l'auspicabile effetto del sasso tirato in picconata per stimolare, chi è in grado, di dare una convincente risposta ai quesiti rimasti ancora insoluti.

STAVIO COGNIATTI



Affissioni sul Campidoglio

La informazione più ricca sui monumenti che affollavano l'*Area Capitolina* — la piattaforma, cioè, in mezzo alla quale si elevava il grande tempio di Giove Ottimo Massimo — è fornita dai cosiddetti « Diplomi militari ».

Si tratta di estratti individuali — incisi su tavolette di bronzo — della « costituzione » in forza della quale l'imperatore accordava a un gruppo di soldati i vantaggi che derivavano all'atto del congedo a coloro che avevano prestato il servizio con le qualità indispensabili per ottenere la *Honestas matris*.

Tali diplomi costituivano il titolo di cittadinanza romana, con tutti i diritti che ne conseguivano, non solo per il congedato e la sua famiglia, ma anche per i suoi discendenti. Essi si riferiscono a marinai, a soldati dei corpi ausiliari e della cavalleria imperiale e, soprattutto, a pretoriani.

Il testo di questi documenti è sempre uguale. Precede in prima persona, il nome dell'imperatore che ha fatto la « costituzione », al quale segue la formula « scrivo qui sotto i nomi dei soldati che hanno servito nel mio pretorio... ad essi che hanno finito il servizio prestato con forza e lealtà (*fortiter et pie*) accordo il diritto del matrimonio legittimo, purché sia con una sola moglie e la prima; ed anche se essi sposino delle straniere i loro figli siano come se fossero nati da due cittadini romani » (si deve ricordare a proposito di questa ultima espressione, che i soldati non potevano sposare prima della fine del servizio; ma alcuni avevano stretto relazioni con donne del luogo dove erano venuti a trovarsi, che spesso si consolidavano).

Il testo si chiude con la formula « Copiata e verificata sulla tavola di bronzo » fissata... in uno dei luoghi che ora vedremo, il quale fu inizialmente il Campidoglio e, precisamente, la parte centrale già ricordata.

In questo spazio ristrettissimo recinto da un muro, sorgevano, tra l'altro, il tempio della *Fides publica* — che era ritenuta garante degli impegni assunti dallo Stato romano, e quello di *Ops*, la dea dell'abbondanza e quindi della ricchezza. Il luogo ove si trovavano corrispondeva all'angolo meridionale, ora franato, che sovrastava l'arca dei templi della *Fortuna* e della *Mater Matuta*, siti ove oggi sorge la chiesa di S. Onobono.

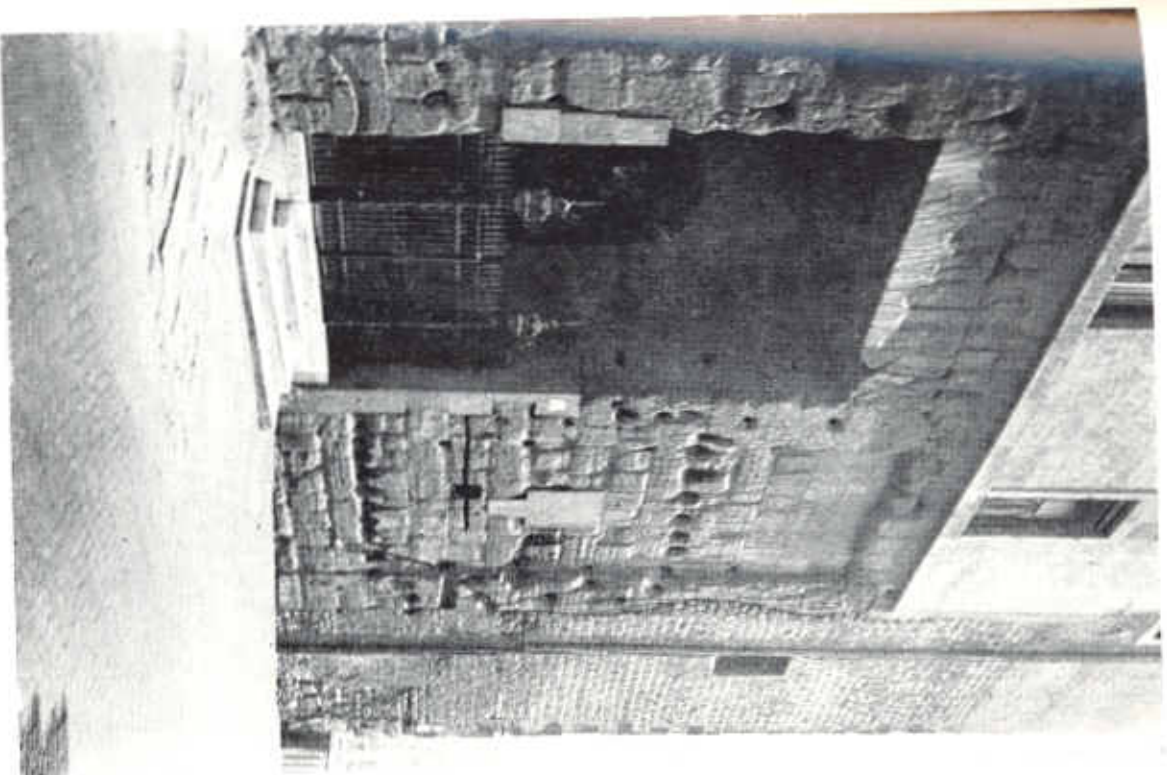
Si deve ritenere che le affissioni venissero fatte in origine sul muro perimetrale ma, poi, ne vennero invasi i templi, le arce, le basi delle statue e quant'altro offriva uno spazio libero.

Nei diplomi di quest'epoca figurano, a partire dai templi nominati, l'*Aedes Thersarum*, la base del monumento eretto a *Quintus Marcius Rex* (che aveva portato l'acqua sul Campidoglio) ed una *Piscina* probabilmente ad esso collegata.

Il maggior numero delle affissioni venne però fatta sui vari lati del podio dell'Ara della Gente Giulia, accanto alla quale viene nominata la statua di *Liber pater*, il dio della vendemmia felice. Esauriti questi luoghi, da ritenersi più centrali, nell'elenco dei luoghi troviamo un altro muro, che può essere quello del recinto esterno nel quale doveva aprirsi una coppia di due forneli (anche essi citati). Vengono quindi ricordate la base della statua di Giove Africo, il *Tribunal decorum*, la *Casa Romuli*, la base della statua di Numa Pompilio (che stava presso l'Ara della Gente Giulia), il *Tribunal Caesarum* *Vespasiani* *Titi* *Domitiani*, il *Thersarium retus*; infine vengono di nuovo ricordati monumenti vicini ai templi della *Fides* e di *Ops*.

Da un diploma recentemente scoperto nella Pannonia meridionale (attuale Jugoslavia) conosciamo che sul Campidoglio esisteva nel 65 d. C. un *Atrium militare*, accanto al quale si trovava l'ara dedicata ai Claudii Marcelli.

La lista delle affissioni nell'*Area Capitolina* termina con l'anno 86 d. C. Nel ventennio precedente il Campidoglio era stato due volte devastato dal fuoco: nel 69 d. C. sotto l'impero di Vespasiano, e nell'80 sotto quello di Tito. Particolarmente grave il secondo disastro convinse l'imperatore ad una totale opera di rinnovamento, durante la quale le affissioni dei diplomi militari, dopo essere stata ancora mantenuta nei siti tradizionali si spostarono a metà del Clivo Capitolino dove, a destra di chi saliva esso



Vano con incassature laterali nel fianco sinistro del Tabularium.

era fiancheggiato (come l'odierna via del Campidoglio) dal fianco sinistro del *Tabularium*. Il diploma militare dell'anno 88 d. C. (C.I.L. XVI, 35) reca infatti la sottoscrizione: *Descriptum et recognitum ex tabula aenea quae fixa est Romae in Capitolio in latere sinistro tabulari publici*.

Di questa facciata è ancora molto ben conservata la parte centrale qui riprodotta.

Guardandola si vedono molto chiaramente due vasti spazi rettilinei ribassati ineguali ai lati dell'ambiente attraverso il quale si accede alla scala degli uffici che hanno sede nel Palazzo Senatorio. Salvo diverso risultato degli accertamenti da farsi, questo vano in antico, a differenza di oggi, non doveva essere transitable: era cioè uno spazio aperto non grande ma assai alto, di cui ignoriamo la funzione.

Ma ciò che può aiutarci a capire questo insieme, almeno formalmente unitario, sono le due grandi incassature laterali nelle quali si è tentati di immaginare un fondo ligneo sul quale potevano essere fissate le *tabulae* dei pubblici documenti prima di essere depositate nel *tabularium* cioè nell'archivio. Si tratta evidentemente di una ipotesi, confortata però dalla osservazione che, a causa della minore lunghezza del lato sinistro, prodotta dalla inserzione dell'arca del Tempio di Veiove, non sarebbe possibile immaginare per le affissioni altro spazio libero fuori delle suddette incassature.

Sorpassando questa ipotesi e continuando a scendere dal Campidoglio, passando poi dietro il Tempio di Saturno, arriviamo ad un punto tra il Palatino e il Foro dove le costituzioni studiate vennero dopo un certo momento regolarmente esposte. Esso viene definito in esse: « *post templum Divi Augusti ad Mineram* », località non precisabile non lontana dal Tempio dei Castori al quale è associato nella descrizione delle Regioni della città antica, il nome di Minerva.

Prima di lasciar l'argomento, ripensando alla scomparsa di tante altre serie di iscrizioni imperiali, viene fatto di domandarsi il perché di una tale e così abbondante sopravvivenza di esemplari della serie trattata: se ne conoscono, infatti, più di 160. La risposta viene immediata guardo si considera che si tratta di documenti che hanno interessato direttamente una numerosa cate-

goria di persone, quelle appunto che avevano fatto eseguire di esse le copie, fornite di tutte le garanzie di chiarezza ed autenticità.

Il sistema seguito a tal fine era basato sul sigillo della copia autentica del testo incisa su due tavolette di bronzo e la ripetizione di esso all'esterno delle tavolette stesse.

Ma ciò non sarebbe stato sufficiente a farle sopravvivere per secoli attraverso tante vicende se esse non avessero costituito anche l'atto legale di appartenenza di determinate famiglie al popolo romano, atto che dopo aver lungo tempo assicurato ad esse determinati diritti, rimase gelosamente custodito da padre in figlio come un ambito e perenne titolo di qualità e di onore.

A. M. COLINI



« Cesaretto » trattoria romana di artisti non chiuderà: è un bene culturale

E' possibile mobilitare l'opinione pubblica per salvare un'antica, deliziosa trattoria romana del centro storico dalla minaccia dello sfratto? Una volta tanto la risposta all'interrogativo è positiva e il fatto è ancor più significativo se si raffronta al fenomeno, ormai irreversibile, della chiusura a catena nelle maggiori strade della Capitale di prestigiosi negozi di vecchia tradizione, soppiantati da orribili boutiques, espressioni emblematiche della degenerazione della effimera civiltà dei consumi.

Il locale che ha fatto scendere in campo a sua difesa personalità della cultura, dell'arte, del giornalismo, è la « fiaschetta Beltrame », al numero 39 di via della Croce, un'osteria aperta nel lontano 1889 e nel cui interno il tempo per alcuni disegni si è fermato. In un'epoca dominata dal neon, dagli arretramenti cosiddetti d'avanguardia dove negli esercizi ultramoderni per una malintesa razionalità funzionale si è mortificato il rapporto con la gente, da « Cesaretto », in questa centenaria trattoria si riscopre il sapore, oltre che della buona cucina, dell'amicizia, dell'autentica cordialità, di un clima irripetibile che pervade gli avventori seduti attorno ai sette tavoli di questo ritrovo d'incontri conviviali.

Una descrizione dell'ambiente. Un'insegna sovrasta la vetrata d'ingresso con la scritta « Beltrame ». L'interno è composto di cinquantacinque metri quadrati tutto compreso tra sala e cucina. Dopo la porta a vetri, ai due lati della sala da pranzo, lunga e stretta, pochi tavoli con il ripiano di marmo bardiglio, dalle tinte bigio-grigiastre che indicano la provenienza dalle cave delle Alpi Apuane. La toscantà dell'ex fiaschetta si ritrova nell'arredamento. Il senese Beltrame Moscardini era dotato di un gusto raffinato. Il banchone per la meseta, l'orcio per l'olio, le credenze,

la vecchia scrivania e le lunghe mensole in legno su cui vengono in bella vista fiaschi impagliati di vini genuini, tutto converge al mantenimento di un'ambientazione autenticamente maschiavola.

Come nella Firenze della seconda metà dell'ottocento un gruppo di pittori si riunivano nel caffè Michelangelo per discutere d'arte, nel locale di via della Croce sono passati, e continuano ad essere di casa, i più bei nomi del mondo culturale italiano. La ragione di questo fatto che si perpetua con il trascorrere degli anni è presto detta. La clientela di « Cesaretto », pur nell'inevitabile mutamento delle generazioni, ha come denominatore comune il rapporto con l'arte e con la società. Lasciamo la parola a Mario Soldati, autore di uno stupendo elzeviro pubblicato domenica 25 maggio 1980 nel « Corriere della Sera » dal titolo emblematico: « O da Maxim o chez Cesaretto ». Nell'articolo scritto con la minaccia allora incombente della chiusura della trattoria per lo sfratto intimato dal nuovo proprietario del locale al figlio di « Cesaretto », Luciano Guerra Moscardini, per porre fine ad un affatto centenario, il regista dell'indimenticabile « Piccolo mondo antico » così si esprime:

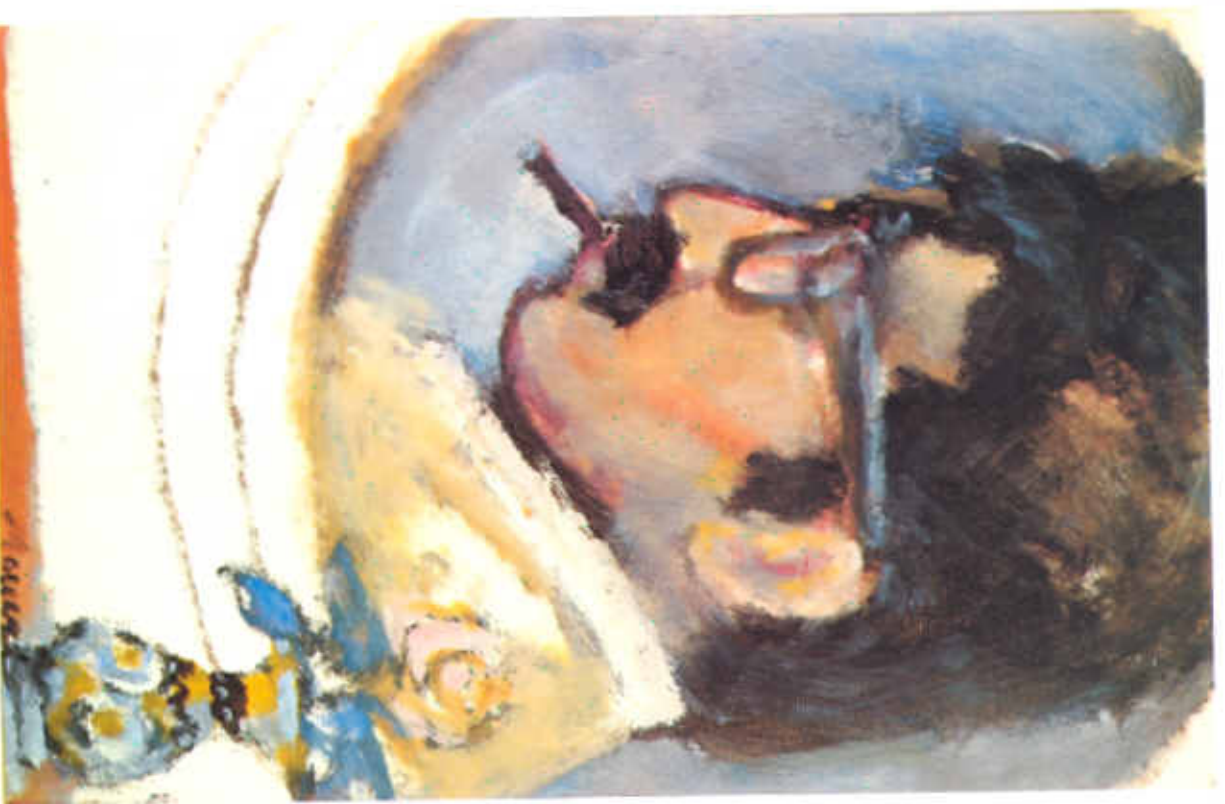
« La clientela di Cesaretto è rimasta la stessa di cinquanta o sessanta anni fa: rinnovata intenzionalmente, perché costituita in maggioranza di giovani, ma di giovani il cui rapporto con l'arte e con la società è identico a quello dei clienti loro predecessori. Tale continuità dei clienti di Cesaretto è riconoscibile da qualcosa che li accomuna non in una cultura o in una professione, ma piuttosto in una disposizione dell'animo. Perché i loro gusti intimi possono essere definiti soltanto come odio alla retorica, odio delle grandiosità a buon mercato, odio di tutti i paludamenti, gli arpeggi, i gridi pubblicitari e come sfoggio, semmai, di un'eleganza spirituale che veste sempre leggermente fuori moda ».

Mario Soldati ha interpretato da par suo, con la felicità dello scrittore di razza, il « clima » che si respira da « Cesaretto ». Per avere un'idea basta soffermarsi verso mezzogiorno o la sera dopo le 19.30 in via della Croce, di fronte al numero civico 39. Piccoli gruppi di persone sostano dinanzi a « Beltrame » in attesa di poter entrare. E Crocetta Fonzi, la moglie del leggendario

dario « zio Rolando », il cuoco onesto di una cucina onesta e casareccia, che dà l'attesa via libera.

I commensali si conoscono, prendono posto ai tavoli senza fretta. Non ci sono liste sofisticate da passare in rassegna. Crocetta, Fernanda e Luciano, il figlio di « Cesareto », il mitico garzone che a dodici anni, nel lontanissimo 1903, giungeva da Amatrice per lavorare nel « buchetto » di via della Croce, dove sarebbe divenuto il motore e l'animatore infaticabile di un locale divenuto famoso in tutto il mondo come luogo d'incontro del Gotha del mondo delle arti e delle lettere italiane, passato da un tavolo all'altro a prendere le ordinazioni. Il re dei fornelli « zio Rolando » giornalmente prepara tre primi e tre secondi. La scelta sembrerebbe limitata, ma va detto che la squisitezza delle vivande è tale da far invidia al più celebrato Escoffier. Chi gustosi, saporiti, che possono essere mangiati senza domandarsi se i prodotti siano freschi.

Dal capostipite di questa singolare dinastia, Betramme Moscardini, appunto, alle sue figlie Elena e Felicetta, a « Cesareto », tutti scomparsi, a Luciano Guerra Moscardini, attuale degno continuatore dell'attività paterna per la quale ha gettato alle ortiche i suoi studi di ingegneria, la regola della trattoria si può compendiarne in uno slogan: i clienti debbono sentirsi a loro agio quando mangiano e quando chiedono il conto. Perché un altro merito del « buchetto » di via della Croce è l'assoluta economicità del costo del pasto. In tempi nei quali i trattori si sono trasformati in contabili con tanto di calcolatrice « made in Japan », da « Cesareto » oggi non si spende più di sei-settemila lire a testa per un pranzo completo innaffiato da buon vino e concluso con un ottimo dolce. Qual è il segreto — si domanderà il lettore — di una simile economicità in contrasto con l'immagine di questi nostri difficili e tormentati giorni? Il locale è stato sempre fedele alla sostanza delle cose, bandendo le esuberanze. Ancora fino a pochi anni fa, le tovaglie erano di carta, una vera pacchia per clienti come Maccari, De Chirico, Sofici, Spadini, De Pisis, Cecchi, Cesare Pascarella, Prezzolini, Boncompagni, Cardarelli, Donghi, Francalancia. Alle pareti, sotto vetro, oggi sono esposti gelosamente gli schizzi, i dis-



Mino Maccari
Ritratto di Palazzo
Collezione « Fiascherina Betramme ».

gni, le poesie, che i clienti di « Cesaretto » hanno burlato giù tra una portata e l'altra.

Altra caratteristica di questa « trattoria-salotto » è la selezione naturale degli avventori. I tavoli sono pochi, i posti limitati. Con naturalezza il cliente occupa la sedia libera, avendo accanto il personaggio celebre come Mino Maccari, vero nume tutelare di questa casa di vivere civile, Bassani, Moravia, La Capria, Arbasino, Parise, Ruggero Orlando, Caprioli. Tutti si conoscono e quando entra un avventore nuovo, per una sorta di istintiva predisposizione, si creano le condizioni perché l'integrazione riesca nel migliore dei modi. L'ex fiaschetta Beltranne gode di larga notorietà all'estero. Gli stranieri che la frequentano sono numerosi. L'ostacolo della lingua è superato facilmente con l'esperto del sorriso e la familiarità dell'accoglienza.

Abbiamo detto dei nomi famosi che nello scorrere degli anni sono passati nella sala di « Cesaretto ». L'elenco è lungo e meritevole di essere ricordato. Luigi Einaudi, quarant'anni prima di divenire presidente della Repubblica e dopo la guerra, quando era governatore della Banca d'Italia, frequentava assiduamente la trattoria di via della Croce. Ancora altri nomi: Ignazio Silone, Parisi, Amerigo Bartoli, Napolitano, Talatico, Poggioli, Pagliero, Sensi, Gherardi, Leo Longanesi, Curzio Malaparte.

Una notazione a parte merita Ennio Flaiano, punto di riferimento di un gruppo della intelligenza non romana, ma residente nella Capitale, che di « Cesaretto » aveva fatto un'ideale « terza salotta », sull'esempio dell'Aragno di via del corso Umberto. « In attesa della gloria / da Cesaretto intanto mi satollo / con un'ala di pollo / e la cicoria ». I versi bonari e scanzonati dello scrittore pescarese, che si possono leggere sotto un autoritratto appeso ad una parete, danno il senso del carattere dei frequentatori di un locale, nel quale si possono ammirare disegni e schizzi satirici di Mino Maccari, Renato Brozzi, Giulio Turcato, Achille Perilli, Toti Scialoja, Nicola Chiarletta ed altre firme importanti della pittura italiana contemporanea. Del resto questo ambiente e i suoi personaggi sono stati punto di riferimento di un brano del romanzo di Carlo Cassola « Vita d'artista ».

Improvvisamente un patrimonio di storia e di costume che è parte integrante di quell'insieme di valori che sostanziano la multiforme realtà di Roma, ha corso il rischio di andare disperso per sempre. Da un giorno all'altro il fabbricato dove sorge « Cesareto » è stato venduto e il nuovo proprietario ha dato lo sfarzo al titolare del contratto d'affitto dell'ultima tipica trattoria romana che miracolosamente sia riuscita a mantenere inalterato dall'inizio del secolo il suo carattere di luogo d'incontro e di scambi conviviali tra i protagonisti della vita culturale cittadina. Contro la minaccia della scomparsa della « Fascetteria Beltranne », la reazione è stata immediata. A cominciare dal già citato elzeviro di Soldati, sono insorti comitati e clienti mobilitando quotidiani e rotocalchi. Del fatto si sono occupate la radio e la televisione.

In breve, i politici sono stati sensibilizzati contro l'ulteriore nuovo scempio che si sarebbe perpetrato verso un simbolo della vita di Roma e del suo costume. Va dato atto al ministro per i Beni culturali e ambientali, Ododo Biasini, di avere raccolto l'appello lanciato da tante parti in difesa di un luogo culturalmente vivo. Con un suo decreto, il ministro Biasini ha riconosciuto « l'ex fascetteria Beltranne Moscardini, denominata "Cesareto" » d'interesse particolarmente importante ai sensi degli articoli 1 e 2 della legge 1° giugno 1939, n. 1089 sulla tutela delle cose d'interesse artistico e storico ».

Ciò significa che « Cesareto » non chiederà e Lasciano Guerra Moscardini potrà perpetuare la leggenda di una « enclave » in cui la buona tavola si coniuga con l'intelligenza e lo spirito dei suoi frequentatori. Abbiamo parlato di leggenda a ragion veduta.

Negli anni cinquanta, un giorno, confuso tra i clienti, ad un tavolo del locale prese posto un uomo di alta statura, dal portamento distinto, dai modi composti. Al momento di pagare il conto, questo personaggio si rese conto che non aveva con sé il denaro per saldare il suo piccolo debito. « Cesareto », con la sua intuzione campagnola capì l'imbarazzo in cui si trovava l'ospite. « Non si preoccupi — disse il trattore amico sincero di letterati, poeti, pittori, giornalisti — pagherà la prossima volta ». Qualche ora

dopo, nel primo pomeriggio, chiese di « Cesareto » una persona che dimostrava di rivestire nel mondo una posizione importante. Era, infatti, un diplomatico che era accorso a portare a « Cesareto » i soldi del pranzo unitamente ai saluti e ai ringraziamenti di Gustavo Adolfo re di Svezia.

Della presenza del sovrano svedese e dei suoi archeologi da « Cesareto » ci sarebbe da riportare una serie interminabile di aneddoti. Basti per tutti il fatto non usuale di un re autenticamente democratico, che attendeva pazientemente in piedi che si liberasse un posto ad uno dei sette tavoli, scambiando battute con gli altri commensali.

Con « Cesareto » i romanisti hanno un'antica consuetudine. Jandolo, Ceccarius, Gigi Huetter, Orio Vergani, Ermanno Ponti e tanti altri nomi di amici scomparsi, il cui ricordo è ragione di rimpianto per il nostro sodalizio, frequentavano fin dagli anni trenta il locale di via della Croce, trovando nell'ambiente familiare della « fascetteria Beltranne » le condizioni per parlare di Roma, dei suoi problemi, della conservazione del patrimonio culturale, spirituale e materiale dell'urbe.

Oggi Luciano Guerra Moscardini parla di Ceccarius con affettuosa partecipazione, evoca lontani episodi, dimostra come possa sussistere una continuità tra passato e presente in un'epoca nella quale il nuovo — e di quale nuovo si tratti lo dimostrano i mutamenti orribili apportati in questi anni al centro storico di Roma — sembra travolgere tradizioni e memorie.

I Romanisti si sono impegnati nella difesa di « Cesareto », convinti come sono che una trattoria da più generazioni ritrovo di gente di cultura, debba essere gelosamente salvaguardata dalle manovre della speculazione edilizia. « Cesareto » è un valore popolare autentico, s'innesta nella storia del costume romano, fa parte delle tradizioni cittadine. Il provvedimento del ministero per i Beni culturali con il quale questo esercizio pubblico è stato salvato assoggettandolo ad un « vincolo di destinazione » costituisce un risultato meritevole di ogni maggiore attenzione.

Significa una riscoperta dei valori della cultura, che possono

anche identificarsi con l'attività di un piccolo locale, sul quale d'ora in poi sarà la soprintendenza ai monumenti ad occuparsi contro eventuali nuovi tentativi di trasformazione selvaggia ad opera dei proprietari delle mura. Per chi è sensibile al mantenimento di quanto è valido e degno di essere salvato nella geografia cittadina romana, la vicenda di « Cesareto » è un motivo di fiduciosa speranza, anche se sono sempre troppe le ombre che minacciano la Capitale assediata da manomissioni di ogni genere da parte di un'orda barbarica sempre pronta ad infliggere nuove offese al patrimonio della Città Eterna.

ANTONIO D'AMBROSIO



Dulio Cambellotti Maestro romano dell'illustrazione

A vent'anni dalla sua scomparsa, sembra opportuno ricordare un illustre artista romano che ha lasciato una ineccepibile impronta nel panorama delle arti figurative della prima metà del nostro secolo.

Vorremmo tentare un primo bilancio della sua opera, la quale si contraddistingue per due caratteristiche fondamentali: uno stile personalissimo di assoluta originalità che egli reca in ogni campo della sua multiforme attività; seconda, la straordinaria estensione dei suoi interessi artistici che toccarono — e sempre con risultati di primissimo ordine — i campi più svariati: dalla pittura al disegno, dalla plastica all'incisione, dall'oreficeria al manifesto, dalla grafica editoriale, alla scenografia teatrale e cinematografica.

« Nel cerchio degli artisti — egli dice nelle sue memorie — io sono stato sempre un irregolare. Non ho frequentato scuole, non ho avuto maestri. Sono un autodidatta ».

E se questo è vero nel senso che non ebbe un maestro, un artista alla cui scuola e al cui stile si aggregasse — e forse questo gli consentì appunto quella originalità, quel suo stile così personale, che portò in tutte le moltissime forme d'arte alle quali si dedicò — è anche vero che una scuola la ebbe, quella dell'artigianato. Scuola fondamentale per ogni forma d'arte che è soprattutto lunga pazienza artigiana, senza la quale non si possono dare esiti artistici. Ed è quello che egli stesso ci conferma quando scrive: « Ho conosciuto per tempo materie e strumenti e fin da giovane ho avuto accanto a me gente che operava con quegli strumenti e con quelle materie. Io assistevo, ancora ragazzo, alla trasformazione che le materie subivano sotto quegli strumenti e mi cimentavo ad operare, imitando, desideroso di ottenere lo stesso risultato, avendo la pretesa un po' eccessiva, data la mia età, di far meglio. Questo procedere che ho praticato e che mi ha

assistito anche in seguito, mi rese in poco tempo padrone di varie tecniche: la modellazione con l'argilla a far terracotte, quella con la cera a preparar modelli per fusioni, quella col gesso a plasmarlo a tempo che non indurisse, a rifinirlo, una volta indurito, così lisciare e pulire il bronzo fuso col raschino e l'unguicolo e ritoccarlo col cesello ».

Vi potremmo vedere quasi un perfetto parallelismo con un altro grande artista romano, il Pinelli, anche lui autoadidatta, che ebbe a maestro solo la paziente abilità del padre, plasmatore di figure per il presepe. Ed infatti Canbellozzi ricorda il padre che disegnava decorazioni per soffitti, pareti e mobili e ci descrive più di una volta l'avidità attenzione con la quale seguiva il lavoro paterno e spiava il rapido procedere con il quale il disegno salturiva dalle sue mani e il suo tenace fare e rifare fino a quando non fosse riuscito ad un risultato che avesse stimato soddisfacente.

La sua arte pittorica, che si esercitò su tanti soggetti, trovò forse nelle paludi pontine il tema nel quale toccò il punto più felice, si che giustamente è stato detto che egli raggiunse nella palude pontina quello che Giovanni Fattori raggiunse nella maremma toscana. Fermiamoci alla monografia *Fantasia eroica del Ciroto*: il mare è agitato, la riva deserta, alcuni scheletri di navi distrutte hanno perduto l'albero e la vela, il nocchiero ed il timone. Le navi si sono infrante contro lo scoglio che nasconde nel buio seno tutti gli incanti. Sopra un cavallo selvaggio, libero di bardatura, passa al galoppo un cavaliere iprido con la criniera al vento; in questa agitazione trascorre il brivido della leggenda, il mistero della fatalità.

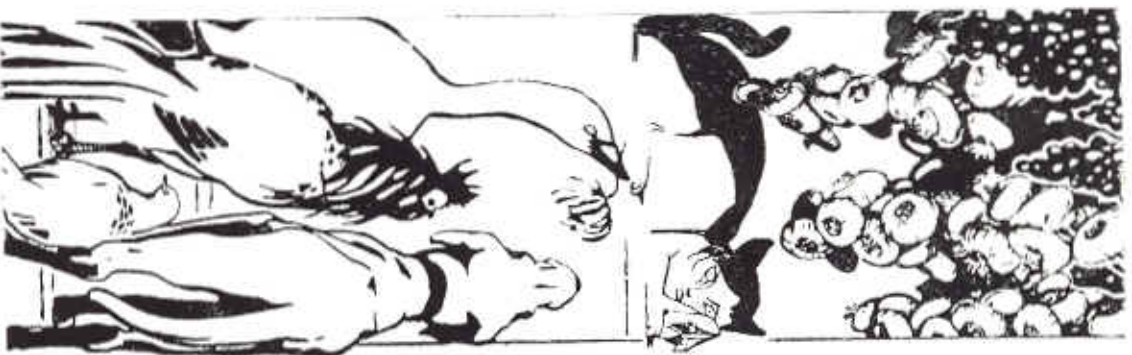
Ricorderemo accanto ai dipinti, i disegni, le incisioni in legno che ritraggono le capanne, grami volti di donna, di fanciulli emergono fra quelle ombre selvatiche e inerti. E molte mattonelle di maiolica, a grande e a piccolo fuoco, le quali rappresentano le capanne a cono con la fiamma umile che le riscalda, le donne dai costumi opulenti che incominciano quei volti magri, la linea mobile, quegli occhi grandi, sacriati dalla febbre.

Sempre nella palude trovano ispirazione la massima parte delle sue opere di scultura. Il monumento ai caduti di Terracina, l'Atto, La Fonte della palude ed altre originalissime sculture, sono

come tagliate a picco, concrete, architettoniche, essenziali. Ricordiamo tra tutte *Il baratro* che rivela, nell'andatura dell'impianto, la volontà ben deliberata di riassumere, con minor numero di piani, in una linea soltanto, il gruppo serrato del cavalcante e del cavallo, gruppo che spiega l'unica figurazione del Centauro, nell'apparente indissolubilità della bestia, e di chi la monta.

Il cavallo si confonde alla base, che simula la materia molle, pantanosa come la palude; la linea sottile del gruppo va dal muso sporgente dell'animale alla coda distesa, dal corpo dell'uomo avvolto nel cappotto col bavero sollevato, agli scarponi, alla perica che indica la previsione, voluta ascrizione delle masse in un punto.

La sua fama e la sua opera di incisore e di illustratore non hanno bisogno di essere ricordate. Fu verso la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento che i giornali illustrati, le riviste e i libri assunsero una veste nuova, più attraente e di maggior gu-



Duccio Canbellozzi. *La morte del gallo*, (da una favola di Trilussa)

sto, perché artisti di valore quali Duccio Cambellotti, Alcardo Terzi, Gino de Bini, Giulio Aristide Sartorio, Basilio Casella, Serafino Macchiani ed altri ottimi pittori si dedicarono con grande volontà e talento alle illustrazioni a mezzo della stampa, anche perché il preceitimento della fotoincisione, con l'uso di nuovi reini e di una speciale emulsione creata in sostituzione del col-Jodio umido, facilitò il progressivo sviluppo della nuova invenzione.

Le illustrazioni di Cambellotti sono caratterizzate da un segno molto incisivo dovuto ad una lunga esperienza di xilografio; infatti le immagini vengono evidenziate da un giuoco di bianchi e neri assai decisi nei quali quasi sempre sono assenti le morbidezze chiaroscurali. Ma la maggiore attività di Cambellotti s'è svolta nella decorazione del libro: ha illustrato le opere di d'Annunzio, i *Fioretti* di San Francesco e numerose pubblicazioni destinate ai ragazzi, le *Favole* di Trilussa e la *Campagna romana* del Metalli. Collaborò con la casa Alinari alla illustrazione della *Prima Commedia*.

Fu tra i primi a trattare in Italia il cartellone con inventi artistici e ad introdurre novità di forme nella scenografia. Sono suoi gli scenari della *Nave* di Gabriele d'Annunzio e del *Giulio Cesare* di Shakespeare nello spettacolo presentato al Teatro Argentino nel 1905. Da allora numerosi sono stati gli scenari a lui dovuti, fra i quali, prevalenti in modo assoluto, quelli per le rappresentazioni classiche del teatro di Siracusa, iniziate nel 1914.

Così per la cinematografia, con alcune opere che appartengono al cinema muto fino all'ultima che appartiene al cinema moderno: *Cielo sulla palude*, di Gentina. Questa ultima fase di lavoro teatrale cinematografico è stata condotta continuando la sua attività artistica nei campi di cui ho parlato precedentemente.

Si possono distinguere nello stile scenografico di Cambellotti due momenti: il primo (1914-26) già plastico e stilizzante, ma sensibile al gusto archeologico di moda in quegli anni; gli elementi architettonici arcadizzanti ed allusivi e una mitica greca, si adattano alle rovine antiche e il rapporto tra il paesaggio e il dramma, tramite la scena, risulta spontaneo pur costringendo lo stile di Cambellotti entro reminiscenze storiche. Nel secondo periodo, l'invenzione si fa più libera e la concezione plastica più



Duccio Cambellotti: *L'amore del garzo*.
(da una favola di Trilussa)

rigorosa. Grandi masse con linee prevalentemente orizzontali che concentrano la vastità della scena, stilizzando l'ambientazione: colori diversi contrastanti, in funzione plastica, terrazze e gradinate praticabili, le quali costituiscono talvolta la chiave stessa della regia delle masse — cori e corpi di ballo — studiati e suggeriti da Cambellotti sulle piante dei bozzetti. Sulle sue teorie scenografiche egli stesso ha scritto un articolo, *La scena delle rievocazioni classiche in Rassegna della Istruzione artistica* (Urbino 1936).

Le esperienze di ogni genere svilupparono il frutto della sua inclinazione attraverso un lungo apprendistato seguito con vero amore, così dal cesello al bulino; dalla sgorbia del legno alla fusione dei bronzetti; dal tornio del vasajo, alla decorazione e alla ceramica. Il suo elemento decorativo più persistente è costituito dagli animali ch'egli tratta in modo sempre nuovo; oltre i cavalli, i buoi, i bufali, i tori che l'artista incorpora nei suoi quadri per ravvivarli degli aspetti più vivi della natura, noi li ritroviamo specialmente nei boccali e nei vasi usati in guise sempre nuove, figurati, inseriti, incorporati, con la forma scelta dall'artista per ritrarre in vive figurazioni gli aspetti molteplici della natura.

Osserviamolo infine tra le moltissime manifestazioni dell'arte sua, quale appare concentrata nella visione di Roma e della campagna romana. Vedremo i disegni e gli acquarelli che ritraggono scene anonime dell'Urbe. Sono quasi sempre segni all'inchiestro accompagnati da qualche tocco di bianca. La realtà dei fatti si muta rapidamente in visione; la volontà del mito ingrandisce la stessa grandezza. La ricerca ostinata, ispirata, d'incroci di forze unite e inquadature di forme, trova alimento nella pratica delle diverse materie che egli adopera per lavorare.

Nell'immediato secondo dopoguerra ha continuato sporadicamente le collaborazioni all'illustrazione di libri e l'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Roma. Eletto Presidente dell'Associazione Artistica Internazionale, moriva a Roma il 31 gennaio 1960, lasciando tra l'altro, una serie di interessanti inediti relativi all'opera di Gregorovius.

GIUSEPPE D'AMICO

Alessandro Specchi primo e ultimo incontro

Alfredo Giuggioli (vedi *Il palazzo De Carolis in Roma*), nonostante animose ricerche d'archivio e di biblioteca, più un sopralluogo all'accademia, non è riuscito, caro Alessandro, a rintracciare il tuo ritratto e neanche una cartolina.

Io, michelaccio inverteuto, alieno da scartabellare lo schedario, esplorare il palchetto di biblioteca, tuffare le mani nel fondo d'archivio, compulsare febbrilmente il libro venerando, mi accingo a farti un "ritratto ideato".

Una simpatia immediata la mia e mi permetto di chiamarti per nome: Alessandro e darti del "tu" e gratificarti d'un spensierato "caro".

Alto, piuttosto magro, le spalle incurvate (l'affanno del bulino sulla lastra di rame o d'argento ha lasciato la traccia), i capelli nudi sotto la parrucca, gli occhi d'un azzurro limpido; lo t'ho "ideato" così. Quanto al colorito d'un pallore giallognolo è da attribuire senz'altro alle delusioni patite, numerose, e al consanguineo mal-di-fegato. Voglio ricordarle, Archietto spesso mancato (il Santo Padre di turno, neanche dissolta la "fumata", chiama il conterraneo archietto-barboncino e il sanberardo indigeno resta a bocca asciutta), trombato impietosamente al concorso, estromesso dall'Accademia di San Luca («Conseguenza» opina lo storico d'arte «del coraggio dimostrato nel cercare una alternativa al lento progressivo esaurirsi della cultura romana». O forse, opinio io, e penso di essere più nel vero, per qualche "manchevolezza" tale da spingere a quel passo la Congregazione presieduta dal "Signore Principe Giambattista Cantini").

Sei nato a Roma nel 1666 e non nel 1668 come vuole qualcuno (retifica Alfredo Giuggioli) da Antonio Maria e Apollonia-

Lucrezia Frassinella, in una casa a due passi da San Gregorio della Divina Pietà a ponte Quattro Capi (meglio inteso dal popolo con il diminutivo, San Gregoretto), i nomi di Alessandro-Giuseppe imposti dal padrino al fonte battesimale di San Lorenzo in Damaso.

(Una breve parentesi. Non mi chiedo il lettore di allineare, desunte dal "registro delle anime" delle varie parrocchie, le successive abitazioni di Alessandro-Giuseppe. Alfredo Giuggioli segnala l'ultima — casa Zaccaroni al Corso, adiacente al palazzo Doris-Panfilì — e ha eluso in parte la regola. Figuratevi se posso pigliarmela io).

Cominci incisore, Alessandro, compiuti appena diciottanni. Stampe su stampe (il disegno è soprattutto di Carlo Fontana) e non lasci in pace né la "gran basilica di San Pietro", né "Santa Maria Rotonda, già l'antico Pantheon", né il "fontano Campi doppio moderno": felci, felicesimi, Giangiacomo e Giovandonne mio de' Rossi di esibirle e smerciarle all'annatore.

Un tufo a piè pari nella frequente "festa barocca" e nascono altre incisioni: il "catafalco per Alessandro VIII", l'"arco per il Possesso di Innocenzo XII", la "macchina dei fuochi artificiali in Urbino per l'esaltazione di Clemente XI al sommo pontificato", l'"arco per il Possesso di Clemente XI".

L'elenco è di Alfredo Giuggioli. Da parte mia, nata l'idea di sfogliare *L'effimero barocco* di Maurizio dell'Arco (toh, un mio onorino!) e Silvia Carandini (Balzoni editore in Roma), e aggiungo il "catafalco per Giovanni III Sobieski di Polonia", nonché l'"arco per la presa di possesso di Alessandro VIII".

In prosieguo di tempo, l'architetto allievo di Carlo Fontana, piglia il sopravvento sull'incisore e nel 1703 vince il concorso per il Porto di Ripetta. Nel tuo progetto scendono da un piazzale ovale due scalinate curvilinee: quasi un'ondata rubiosa spinta dalla alluvione sulla riva del fiume davanti San Girolamo degli Schiavoni e raggrumata nel travertino proveniente da un'arcata del Colosseo abbatuta dal sisma. Sentiamo alcuni giudizi.

Paolo Porroghesi (*Roma barocca*): « Nella rigorosa ricerca di

continuità plastica e lineare, il Porto di Ripetta rivela una penetrante lettura delle ultime esperienze di Borromini ».

Italo Zammer e Italo Insolera (*Il quartiere barocco di Roma*):

« Nel rettilo costituito da via Ripetta e via della Scrofa, l'apertura del porto (...) era la luce del fiume, il panorama della campagna (i "prati" di Castello) che entrava nella città ».

Bastian-contraio, Charles de Brosses (*Lettres familières sur l'Italie*): « Quanto al porto chiamato di Ripetta, è stato riparato (?) da Clemente XI e l'opera non è tanto bella come avrebbe dovuto essere. È rivestito di varie gradinate di pietra che formano un arco, ornato di alcune (?) fontane e di un piccolo monumento (?) sormontato da una stella, insegna araldica del papa ».

Clemente XI si compiacce di posarvi un "benigno sguardo" (1704) e fregiarlo di sue "sante orme": ma « non rimase molto soddisfatto » rivela un "Avviso di Roma": « si della scarsità dell'acqua della fontana (...) e per non godersi dalla cima il prospetto del Teatro » (privilegio riservato alla ciurma del navicello all'ancora nel porto).

Tuttavia, Sua Beatitudine ordina il conio di mezzoscudo d'argento: il suo testone nel dritto, nel verso il "Teatro": Tevere e Aniene effigiati di scorta all'emblema araldico di Gian Francesco Albani e in giro, a lettere stampatelle, il motto "laetificat civitatem".

Un'altra parentesi. Ahimè, il porto è sparito per lasciare il passo libero al Lungotevere e il ponte di ferro provvisorio, sostituito poi dall'attuale scialbo Ponte Cavour, metterà in crisi l'ultimo traprettatore del fiume: il nominato Toto Bigi detto "Bacalone". Sopravvive, spostata dal luogo d'origine, la fontana, vieppiù scarsa d'acqua: sopravvive, ugualmente spostata, la coppia di colonne e sul fusto le tacche segnalano il livello raggiunto dal fiume nelle varie e irruenti inondazioni).

Nel 1721, Alessandro, partecipa al concorso per la Scalinata di piazza di Spagna. Il cardinale Mazzarino la vagheggia fin dal 1660, disposto a sponsorare ottantamila scudi. Alla sua scomparsa interviene Stefano Queffler (o Queffler?), addetto all'ambasciata

di Francia. Una gravosa scarpinata nel viottolo scosceso impennaciato d'olmi, per ascoltare la messa alla S.ma Trinità e nel testamento dispone un legano di ventimila scudi e per fabbricare, il più presto che si potrà dopo la mia morte, il gradi avanti la detta chiesa della Trinità ».

Vince il concorso Francesco de Sanctis (Alfredo Giuggioli gli sottrae dal cognome la "e"). E, nella manica dei padrini/minimi francesi della S.ma Trinità: semplice geometra, dice la madaligua, misuratore di fondi rustici, costruttore di cascinali e ponticelli; ma all'atto pratico si rivela, se non uomo "di lettere", architetto "di vaglia".

In un *Rapporto* a lui attribuito scrive: « Prima di formare l'idea della scalinata sud-a (soddetta) fu da me considerato di concepirla con somma facilità, ed altresì comoda, e (e!) che la medesima dovesse a restare à (a) vista di tutti aperta, e scoperta da tutte le parti, in maniera tale che ognuno, quale principerà ad ascendervi, possa scoprire e vedere fino all'ultimo gradino di essa al monte ».

« In dividere è (e) ripartire la scalinata sud-a » precisa il *Rapporto* « si è procurato di alludere al titolo della chiesa (cioè della Trinità) che vi sovrasta ».

Proseguiamo, in parole povere. Vi sono previsti tre gradini divviti e tre rampe di scale con la pausa di quattro ripiani: tre per quattro fa dodici e dodici sono i gradini d'ogni rampa.

La Scalinata del Porto di Ripetta è una ripida ascensa a un lungo rettilineo: un camochiale puntato verso piazza di Spagna. Qui, una seconda ascensa non meno ripida, scandita nel travertino, raggiunge la S.ma Trinità e Pio VI concluderà il discorso più tardo con il punto ammirativo dell'obelisco detto "della Luna". Le guide di Roma, importanti e meno importanti, insistono con bella perseveranza a attribuirvi anche la seconda scalinata e non senza ragione. Infatti il tuo antagonista ha "pescato" più d'una idea al Porto di Ripetta.

Uniti nella stessa lunghezza d'onda: tu, Alessandro, presenti al concorso, tutti bocciati, "tre" progettati; "tre" ne presenta Francesco, vincente il terzo. Ancora una allusione, stavolta fortuita, alla "trinità".



20 ottobre 1980: arriva, a cura del Servizio Toponomastico del Comune di Roma, la nuova targa stradale.

(Un'altra parentesi. Roma lamenta l'assenza nel suo stemma d'un fiore araldico e non è finito nel gorgozzole della lupa nutrice di Romolo e Remo, bestia carnivora. La rosa degli Orsini (anagramma dell'originario "Rosini") andava a pennello ma nel corso dei secoli ha perduto perlo a perlo la corolla. Ultima risorsa il giglio, e Firenze, considerandolo un fiore esclusivo, lo smetta di protestare! Un giglio vistoso, un giglio barocco, un giglio duraturo scolpito nel "lapis tibus", traverino di Tivoli, e sbocciato proprio sul paracarro al piede della Scalinata di piazza di Spagna).

Altre opere seguono il Porto di Ripetta. Restauro di palazzo Verospi al Corso; ristrutturazione di palazzo Pichini, oggi Del Gallo prestigioso: "accademico di merito di San Luca", "architetto del Popolo Romano", "architetto e misuratore della fabbrica di San Pietro". Ma invano ti levi sulla punta dei piedi: invano sventagli disegni d'architettura e incisioni. Niente eroe di cavaliere; quella concessa da Sisto V a Domenico Fontana e da Gregorio XV a Gianlorenzo Bernini, Clemente XI dev'essere miope e trascurata di ricorrere all'occhiale.

Fin dal 1713 sei impegnato nella fabbrica di palazzo De Carolis al Corso. Il committente, Livio marchese di Prussia (Lafantina) vi sperpera, secondo una voce popolare, il tesoro di Analandato recuperato all'Isola Bisentina del lago di Bolsena, dove Teodoro, cugino e marito crudele, ha strangolato la regina degli Ostrogoti.

Palazzo De Carolis (poi Simonetti, poi Boncompagni-Ludovisi, oggi del Banco di Roma) è una preziosa ostrica, le valve serrate su una perla preziosissima: la "scala a lumaca", dove le colonne binate si rincorrono sul parapetto godendosi il girotondo saliente dei gradini (sottratta di peso a Francesco Borromini di palazzo Barberini o a Gianbattista Barozzi di villa Farnese a Caprarola? Fate voi).

La scorza dell'ostrica è piena zeppa di finestre. Il portico d'ingresso sostiene un balcone sovrastato dallo stemma araldico di De Carolis: una stella a punte multiple e due colombe intente a spiluzziare la spiga di grano.

Inutile cercare il tuo nome, Alessandro, nelle *Promenade dans Rome* dove l'inclutabile Stendhal allinea quindici architetti « di cui possiamo divertirci a paragonare lo stile, salvo rinunciare a elencarne ulteriori cinquanta, all'opera tra sei e settecento, tra barocco e rococò, tutti eclissati dal famoso Gianlorenzo Bernini ».

Pantoso orbo, Henri Boyle. Scende anche un catalogo di "palazzi da vedere": ma nei primi dodici il tuo non vi figura e nemmeno nei successivi venticinque: quelli in cui « basta salirci un momento, quando capita di passarci davanti ».

Al contrario sono molto interessanti gli artisti:

Il pittore (una "veduta" di Gasparo "degli Occhiali" è alla mostra nel portico del Pantheon, allestita dai "virtuosi" nell'anno santo 1750):

Il biografo (uno ha stipato il balcone di tifosi della "corsa dei barberi", ma ha preso una pappera; i barberi, uno bianco e uno morello, galoppano verso piazza del Popolo, quando la "ripresa" è a piazza Venezia):

l'incisore (non sono in grado di citarlo e la tua incisione, Alessandro, non esiste: altrimenti non sarebbe sfuggita all'occhio linco di Alfredo Giugliotti).

Nella fontanella mutagna detta "del Facchino", trasmigrata dalla facciata di palazzo De Carolis al Corso a quella di via Lara, figura il mezzobusto d'un omuncione in atto di reggere, con affetto invero paterno, un "quartarolo" da cui pisciola in "ben lavorata conchiglia" (dice il Vasi) acqua Vergine.

"Statua parlante", il Facchino è la "spalla" non troppo feconda di Pasquino & Sozzi: ma non lasciarvi trarre in inganno dalle ciancie dell'erudito. Il volto dell'omuncione non ha mai guastato la carezza dello scarpello del divo Michelangelo. La fontanella, dicono, appartiene allo stuolo disseminato sui settecolli da Gregorio XIII (Boncompagno delle acque, il suo pastorale è una verga di raldomane): quindi risale agli anni del pontificato (1572-85), quando lo scultore di Caprese è morto da un pezzo.

« Ad Albionio Rizio, coronato sul pubblico marciapiede, essertissimo nel legare e sopralegare vitigni, portando un barile di vino in corpo e uno sulle spalle imperverò quanto volle, visse quanto poté, morì senza volerlo » diceva una perduta iscrizione annessa alla fontanella (sempre che la notizia sia veridica).

Preferibile *Il babilus in romano currido*, volto a cura del dialetta di turno dalla lingua "dotta" a quella "indotta" del popolo; « Fermati qui, viandante, dove l'onda dolcemente scorre e il Facchino, abbassando la testa e il geogolante barile, te l'offre per arrare le tue aride fauci. Non più coppe di spumegiane falerno messe: non più vini di Chio. Spesso il liquore di bacco offende la rocca della mente e macchia i puri costumi. Il Facchino offre un limpidio limne (?) e col puro fante riviva la labbra stitibonde. Non è avaro della sua mezzanola e nulla domanda. L'onda rimane in vendita e la rara gente latina, pure preferendo il vino di Chio, vi bagna la bocca. Infreni, amico Facchino, l'onda che scorre, ferma il rivolto! ».

Nell'auspicabile restato della fontanella, abbastanza sboccanti cellata, basterà incidere nel marmo un lapidario "Sintentes venite ad aquas" (non mi ricordo dove l'ho rubato). Facchino d'acqua o di vino dei Caselli? A chiarire il dubbio, intervenga la lapidaria con incisi questi versi romaneschi:

*Poco onesto er Facchino e nun ha onesto
mai de oneste ner vino
acqua Vergine, bratta
abbatoline, Alessio
è zondanato a rizzarella tutta.*

Nel cortile del palazzo (il Banco di Roma vi ha inserito il "salone del pubblico") una lapidetta ovale reca questa scritta:

Un colpo di cannone francese
lancò una palla in questo
luogo il giorno 20 giugno 1849
alle ore 3,3/4 antimericiane
del calibro da 25



20 ottobre 1980 il Presidente e Amministratore Delegato del Banco di Roma, Avv. Giovanni Condi, scrive la targa commemorativa apposta a ricordo di Alessandro Spaschi, progettista del Palazzo de Carolis, dal 1912 sede del Banco di Roma.

La palla di cannone, un souvenir gentilissimo del generale Oudinot, era (è ancora?) incastonata in calce alla scritta.

Palazzo De Carolis accoglie nel settecento l'ambasciata a Roma del "re cristianissimo" e il cardinale (François-Joachim de Pierre de Bernis) lascia la poltrona al letterato (François-René de Chateaubriand). A metà novecento l'ambasciatore d'oltreoceano, invitato dal Banco di Roma parla sul tema *Gli Stati Uniti e l'Europa*.

"La persona sottile" scrive Alessandro Boeca, « il volgo dolcissimo irraggiato dalla soave luce dei chiari, fulgenti, lussissimi occhi ». Una lady, sì: Clara Boothe Luce.

Il tuo carneiere, Alessandro, si impingua di altre architetture di ignota datazione. L'ampliamento di palazzo Del Drago alle Quattro Fontane e nello stesso crocicchio la costruzione di palazzo Galloppi, poi Volpi di Misurata (nell'emblema araldico il gallo e la stella a otto punte sono sovrapposti dalla volpe rampante e dalla mezzaluna), palazzo Maruscelli in via Condotti, angolo via Mario dei Fori e le *Stalle* pontificie a Montecavallo.

La lingua forestiera, francese o inglese o americana che sia, non arriva a soffocare la eco stabile del latino di padre Balduino, gesuita, "beato" di Santa Romana Chiesa. Livio de Carolis è intervenuto spesso a soverniarlo nelle varie missioni, l'assistente morente e con "grande reverenza" ne custodisce il cuore nella cappella di palazzo, in una teca di cristallo argenteo bronzo.

Al riore Regola, nei pressi di San Carlo ai Carinari, c'è "via degli Specchi". Il primo toponomasta, Benedetto Biasi, si limita a dire « dalla omonima famiglia ». Il secondo toponomasta, Pietro Romano, afferma con la massima decisione « dalla proprietà che vi ebbe il famoso architetto ».

Un errore, due errori e tu, Alessandro, oppure un recesso daniego. Nessuna piazza, nessuna via o vicolo affida al posterò il tuo nome.

Alla lacuna ha ovviato il Banco di Roma proponendo al Comune di intitolarti il tratto di via del Collegio Romano dove s'affaccia palazzo De Carolis.

Alfredo Giuglioli, storico attento nonché cronologo scrupoloso, ha dettato l'epigrafe:

Il Banco di Roma
proprietario di questo palazzo

sotto intorno al 1720

per tenace volontà di Livio de Carolis
sede dell'ambasciata di Francia

nel settecento e nell'ottocento

nelle cui sale convenne

il fiore della cultura europea

ricorrendo

il primo centenario

della sua costruzione

ne ricorda il progettista e costruttore

Alessandro Specchi romano (1666-1729)

incisore architetto

e urbanista insigne

1980

La tua ombra, Alessandro, s'osca a piazza San Marcello sul pronao della chiesa, fluttuando al minimo soffio di vento.

Al mio passaggio (forse vuoi fare la mia conoscenza e ringraziarmi) si incurva, assume proprio la figura e i lineamenti del mio "ritratto ideato".

Più magro sei, più radi sono i capelli sotto la parrucca e gli occhi d'un azzurro più sbiadito; ma hai le spalle meno curve (il bulino è rimasto fermo parecchio tempo), l'incarnato meno giallognolo.

Il tuo sguardo è rivolto a palazzo De Carolis e cede all'impulso di rivolgerti la parola:

« Non ti sembra » dico « di avere indebito la facciata sul Corso con troppe finestre? E perché, un piano sì un piano no, hanno l'accento circonflesso del timpanetto? ».

Un'occhiata di sufficienza da parte tua, un risolino ironico a fior di labbra e:

« Il Corso è angusto » risposi: « più foreste, più luce all'Internò ».

Il risoltino si raggruma via via agli angoli della bocca e agguinchi:

« Lei chi è, che presume discettare di architettura? ».

Nooo, non posso rivelargli la mia qualità di collega, sia pure un peso-mosca appetto al peso-medionissimo (massimo non direi). Quindi preferisco tacere. Mortificato e la coda tra le gambe tipiglio il cammino interrotto.

MARCO DELLA'ARCO

Post-scriptum. Illustrissimo Signore il Signor Alessandro Specchi, incisore e architetto e accademico di San Luca, io (ell'ultimo il "tu"). La consideravo uno "specchio" di garbo, di buona educazione, soprattutto di gentilezza per il tempo e la cura spesi al Suo servizio.

Dico la verità: Lei mi ha deluso. Giuro: questo è il nostro primo e ultimo incontro.

MARCO DELLA'ARCO

La pena di morte durante il Regime

V'è un aspetto della vita romana tra la fine degli anni venti e gli anni trenta ai più del tutto sconosciuta. Forse soltanto i giornalisti di quell'epoca — è passato mezzo secolo — la ricordano perché collegata alle « istruzioni » ricevute dall'ufficio stampa del partito fascista, istruzioni che consentivano uno strappo eccezionale e sorprendente alla regola: quella che vietava nel modo più assoluto di pubblicare i fatti di cronaca nera. Così il pubblico, del tutto disinformato, aveva una visione rosa e distorta della vita cittadina in genere e di quella romana in particolare. L'eccezione si verificò nel 1930. Un raccapricciante fatto di cronaca nera risultava utile a Mussolini per suoi precisi scopi personali. Le cronache furono quindi autorizzate a divulgarlo. Siamo nel tempo in cui il dittatore, scampato miracolosamente a ben sei attentati tra il 1926 ed il 1930, è impegnato a far approvare dal Parlamento la pena di morte per chi « commetta un fatto diretto contro la vita del Capo del Governo ».

In un periodo in cui il Parlamento era del tutto privo di opposizione (che si era ritirata sull'Aventino), risultava assai facile a Mussolini far approvare a suo beneplacito qualsiasi legge; ma per corretta legalità, egli si era premurato di considerare in primo luogo passibili della pena di morte gli attentatori alla vita del Re, della Regina e del Principe ereditario. Inoltre, per dimostrare che la stessa legge era in favore della collettività, aveva « invitato » il legislatore ad estendere la stessa pena di morte anche agli autori dei delitti comuni più efferati. E un delitto efferato, addirittura raccapricciante, avvenne proprio nel 1930: quello che ci voleva per dimostrare che non si fuclavano soltanto gli attentatori al Duce.

Agli inizi di novembre del 1930 vennero figarette sulle spiagge di Ostia e di Santa Marinella membra sparpigliate di donna. Furono subito iniziate le indagini, peraltro del tutto infruttuose, quando successivamente, vennero scoperte a Napoli, in un treno proveniente da Genova, due valigie contenenti un'altra donna tagliata a pezzi. Il giorno seguente in un'altra valigia di fibra marone, giacente al deposito bagagli della Stazione Termini e dalla quale emanava un insopportabile fetore, viene fatta una nuova macabra scoperta: la testa di una donna dai capelli castani giaceva adagiata all'interno in mezzo alla segatura insanguinata. I periti legali stabiliscono che si tratta di una trentenne alta un metro e 65.

Da La Spezia giunge notizia nei giorni seguenti che la settimana prima un uomo aveva acquistato tre valigie di fibra marrone ed un coltello da macellaio. Inoltre, sempre a La Spezia, in un appartamento del quarto piano situato in via Genova 25, la Polizia aveva trovato un secchio pieno di segatura dello stesso tipo di quella delle valigie. Viene identificato l'affittuario della casa: Cesare Serviati, 37 anni, commerciante. L'arresto avviene a Roma in via Antonio Rosmini nei pressi della Stazione. Si faceva chiamare Conte e ricorreva da tempo agli annunci economici, rubrica matrimoniali, per cercare una « moglie illibata e beresante ».

Una volta stabiliti i contatti, Cesare Serviati inviava le candidare alla tragica sorte a trovarsi a La Spezia nei pressi dell'appartamento di via Genova all'interno del quale, dopo averle spogliate, soprattutto del danaro, le strangolava e, successivamente le sezionava con una perfetta tecnica chirurgica, in modo che i pezzi potessero essere agevolmente contenuti nelle valigie che regolarmente gettava in mare. Delle ultime due valigie con i resti, come poi fu accertato, della domestica Angela Esposito, il « conte Serviati » si dimenticò volutamente nel treno della linea Torino-Roma scendendo nella Capitale dove depositava nel bagagliaio, il terzo macabro involuto. Egli compiva quelle orrende e complicate operazioni per trucidare, in sostanza, soltanto poche migliaia di lire.

Arrestato il « mostro », venne data via libera alla stampa.

Così tutta Italia apprese le terrificanti vicende legate alla macabra storia delle donne tagliate a pezzi dal Serviati, il cui nome assunse in breve una ben trista notorietà.

Durante il processo celebrato a Roma in Corte d'Assise al Palazzo di Giustizia, il mostro si rifiutò di rivelare il nome ed il numero delle sue vittime che non furono meno di quattro. Fu condannato alla pena di morte e fucilato all'alba del 7 marzo del 1931 a Forte Bravetta in via della Magliana. Soltanto a pochissimi giornalisti maggiormente graditi al Regime fu concesso di assistere all'esecuzione: fra questi Virgilio Gayda direttore del « Giornale d'Italia » il quale non poté sottrarsi ad uno spettacolo a cui avrebbe molto volentieri rinunciato, data la sua indole, ma il « privilegio » veniva proprio da colui il quale ispirava quasi quotidianamente i suoi articoli di fondo.

Nessun giornalista presente alla esecuzione fu autorizzato successivamente a fare il resoconto. Raggiunto lo scopo per dimostrare che la pena di morte veniva applicata non soltanto per gli attentatori del Duce, fu deciso di rientrare nella regola di non divulgare particolari macabri. I giornali furono perciò invitati a pubblicare il comunicato diramato dalla Agenzia Siciani: « La condanna di Cesare Serviati, responsabile di quattro delitti paradossalmente offerati, è stata eseguita mediante fucilazione, all'alba di stammi, a Forte Bravetta ».

Due mesi dopo, il 29 maggio, veniva giustiziato a Forte Brachi il sardo Michele Schirru per aver tentato di uccidere Mussolini. Egli risulta, nella storia, come il quinto attentatore di Benito Mussolini; ma fu fucilato soltanto « per aver pensato di uccidere Mussolini » come scrisse coraggiosamente l'*Osservatore Romano* dell'epoca. Infatti, come sottolineava il giornale vaticano, il responsabile era stato arrestato prima che potesse mettere in atto le sue intenzioni di sopprimere Mussolini.

La sentenza era di quel Tribunale Speciale per la salvezza dello Stato voluto dal Dittatore con una magistratura da lui improvvisata in pochi giorni nel 1926 prelevandone i membri dai ranghi dei più alti ufficiali della Milizia fascista.

Michele Schirru, nativo di Padria in provincia di Sassari (32

anni, rientrato dalla Francia dove era espatriato), venne arrestato a Roma il 3 febbraio del 1931 nell'albergo Colonna in via Due Macelli. Si trovava nella camera della ballerina ungherese, spia dell'OVRA (Opera Vigilanza Repressione Antifascista), conosciuta due giorni prima al Caffè Arango. Contemporaneamente in una stanza dell'albergo « Royal » in via Nazionale, dove lo Schirru aveva preso alloggio appena arrivato dalla Francia, venivano sequestrate due bombe contenenti esplosivo di tipo *cheddite* destinate, come lo Schirru stesso affermò coraggiosamente nel corso del processo, ad uccidere Mussolini « per liberare l'Italia da un tiranno ».

Subito dopo il suo arresto era stato portato al Commissariato di P. S. di Trevi in Piazza del Collegio Romano. Brutalmente malmenato da due agenti alla presenza del commissario De Simone, lo Schirru, il quale era in possesso di una rivoltella sfuggita alla perquisizione dei poliziotti, tentava di uccidersi con un colpo alla tempia. Evidentemente aveva già, presentito quale sarebbe stata la sua fine. Il proiettile, in seguito all'intervento di uno degli agenti che aveva tenuto di disarmarlo, gli aveva lambito soltanto di striscio un orecchio. Ma quell'episodio fu completamente svistato per rendere più grave l'accusa ed attribuirgli anche l'imputazione di tentato omicidio contro il vice commissario De Simone e i suoi due agenti. I giornali, naturalmente, si adeguarono subito e raccontarono che lo Schirru aveva tentato di uccidere ben tre poliziotti al Commissariato.

Il Pubblico Ministero, dopo aver ricordato le « numerose » azioni criminose dell'imputato ed averne tratteggiato la figura con gli accenti più foschi, affermava che lo Schirru maturò a Parigi l'idea di attentare alla vita del Duce « a noi indispensabile — egli disse placidamente — come l'aria che respiriamo ». E concludeva invitando i giudici ad usare « la spada tagliente della Giustizia Fascista condannando Michele Schirru alla pena di morte ».

Il processo, celebratosi nell'aula del Tribunale Speciale in Piazza Cavour e presieduto dal Luogotenente Generale della Milizia Guido Cristiani, nato a Guardalagrele e violento squadrista, si svolse in modo assai straripante in una sola udienza.

Il difensore di ufficio, un giovane avvocato abruzzese, anche

egli squadrista, pensò di giustificare la propria scomoda posizione dichiarando « che soltanto in certe ore solenni si misura la bellezza della nostra professione che è una missione per svolgere la quale questa toga pesa come una croce » e invocando pietà al tribunale per il colpevole.

La Corte, dopo una brevissima permanenza in Camera di Consiglio, emetteva una sentenza che dichiarava « Schirru Michele responsabile di tutti i reati ascritti condannandolo alla pena di morte mediante la fucilazione alla schiena ». L'esecuzione avvenne il 29 maggio 1931 a Forte Braccini.

Un altro fatto di cronaca nera, che essendo trapelato nella vicinanza non poté essere tenuto nascosto anche se ogni partecipazione fu del tutto vietata, fu il « caso Girolimoni ». È un nome che è diventato sinonimo di maniacò sessuale, anche se il presunto protagonista fu, in fondo, il capro espiatorio, avendo il Duce dato disposizioni al questore di Roma che il responsabile avrebbe dovuto essere trovato ed arrestato in qualsiasi modo.

La sera del 31 marzo 1924 una popolana, passando vicino ad una stiepe, a Monte Mario, scopri il cadavere di una bambina con un fazzoletto strettamente legato al collo. Il corpo recava chiari segni di violenza carnale. Aveva 4 anni: si chiamava Emma Giacomini. Era scomparsa mentre giocava nei giardini di piazza Cavour. Tre mesi dopo, il 4 giugno alle ore 22, Bianca Caricci della stessa età, scomparve da via del Gontalone, una delle strade della Roma rinascimentale. La mattina seguente fu ritrovata morta e violentata vicino alla Basilica di San Paolo, sul greto del Tevere. Il 25 novembre, sempre del 1924, Rosina Polli di tre anni fu rapita mentre stava giocando in Piazza S. Pietro. Il suo cadavere fu rinvenuto in un prato del quartiere Trionfale con i soliti segni. Il 30 maggio del 1925 altra macabra scoperta: Elsa Berni, 6 anni, giace sul greto del Tevere. Era scomparsa la sera prima mentre attingeva acqua ad una fontana di via Porta Casello.

Il 21 agosto dello stesso 1925 avviene un altro fatto clamoroso: da una casa popolare di via del Corridori del rione Borgo la piccola Celeste Tagliareri di 17 mesi viene strappata dal suo lettino. Sarà ritrovata agonizzante dal sarto Antonio Berardi in

un canotto di via Tuscolana. Aveva una tremenda terribilità nel basso ventre ed il solito fazzoletto al collo. Moriva poco dopo all'Ospedale di S. Giovanni.

L'opinione pubblica era allarmatissima. Il Prefetto ed il Questore di Roma ricevevano perentori ordini da Mussolini di catturare il torpe assassino; ma le indagini non portavano ad alcun risultato concreto.

Dopo una lunga tregua di quasi due anni ecco che il 12 marzo del 1927 avviene un altro fatto clamoroso. La bambina Armanda Leonardi di 5 anni viene strappata dal letto di una casa del Vicolo delle Vasche, nei pressi di Piazza Navona. Sarà ritrovata morta la mattina seguente in un prato alle falde dell'Aventino. I telefoni del Ministero dell'Interno e della Questura di Roma squillano in continuazione. Il Duce ha dato disposizione, che l'assassino sia scoperto ad ogni costo: nel giro di 24 ore. Viene arrestato Gino Girolimoni perché è stato scoperto mentre regalava una caramella ad una servetta. L'oste Giovanni Massaroli conferma la gravissima accusa. Il Questore di Roma, Ermanno Angelucci, elogiato da Mussolini per la sua bravura, giura che il responsabile è Girolimoni. Roma esce dal suo incubo.

Ma qualche mese dopo, quando si celebrava il processo, la magistratura, di fronte alla assoluta mancanza della più piccola prova, proscioglieva Gino Girolimoni per non aver commesso il fatto. Viene scarcerato; ma la notizia della sua liberazione viene passata sotto silenzio. Né il pover'uomo ottiene di poter cambiare nome: quel nome che per lunghi anni servi ad indicare il peggior genere di perversità.

Questi due fatti di cronaca nera che abbiamo ricordato offrono la chiara idea della « libertà » di stampa che esisteva durante il Regime fascista. Il primo ebbe ampia divulgazione per un interesse specifico del Dittatore; il secondo dovette essere reso noto ugualmente per la risonanza che i turpi fatti avevano avuto nei quartieri dove si erano verificati.

Quanto allo squartatore fucliato, unico esempio di condanna a morte per delitti comuni, servi anche a giustificare l'approvazione della pena capitale, scoraggiando gli attentatori di Mussolini. I quali, come abbiamo detto, furono 6. Oltre allo

Schiavi ricorderemo infatti Angelo Spardellotto di 25 anni, nativo in provincia di Belluno, fucliato a forte Braveria per essere stato trovato in possesso di due bombe al bar Centrale di Piazza Venezia il 17 giugno del 1932. Gli altri, avvenuti precedentemente alla approvazione della pena di morte, furono resi pubblici non soltanto come abbiamo detto per giustificare la esistenza di una legge eccezionale, ma anche per avvalorare la tesi che « l'uomo della provvidenza », scampato ogni volta alla morte con una fortuna invero sorprendente, era « invulnerabile » ed anche eccezionalmente coraggioso. Infatti quando l'archiduca Gino Lauer di Carraja scappò contro l'automobile di Mussolini (11 settembre '26) una bomba a mano sotto il portale di Porta Pia, bomba che anziché finire dentro la macchina come nelle intenzioni dell'attentatore, batté contro lo sportello e cade a terra ferendo 8 persone, il Duce, rimasto indenne, farà scrivere sui giornali: « Se la bomba a mano dell'attentatore fosse caduta nel loro ai miei piedi, l'avrei tranquillamente raccolta e l'avrei tirata in faccia all'attentatore come fecero sul Corso ».

Il mancato attentato del deputato socialista Tito Zaniboni (il quale da una finestra dell'albergo Dragoni avrebbe dovuto scivolare con una fuclata il Duce mentre si affacciava al balcone di Palazzo Chigi per celebrare il 4 novembre del 1925), ebbe ugualmente grande risonanza sulla stampa per esaltare l'abilità della Polizia che lo aveva sventato e per giustificare lo scioglimento del Partito Socialista Unitario oltre che la immediata chiusura del giornale « La Giustizia ».

Per tornare al « caso » Girolimoni dirò che si inserì qualche mese dopo su quella vicenda un fatto politico. Il Commissario di P.S. Giuseppe Dosi, che dopo l'assoluzione dello sventurato innocente, decise di riprendere le indagini sulle numerose uccisioni delle bambine, iniziò attive indagini sulla figura del reverendo inglese Ralf Lionel Brydges ministro della Holy Trinity Church di Via Romagna che risultava avere certe tendenze sessuali e che avrebbe potuto essere il vero autore. L'indizio principale era questo: da un verbale relativo alle indagini precedenti, era risultato che sotto il cadaverino della bambina Armanda Leonardi di 5 anni

era stato trovata intrisa di sangue la pagina di una pubblicazione inglese di carattere religioso.

Furono chieste informazioni in Inghilterra sui precedenti del Pastore anglicano; ma Mussolini intervenne personalmente quando fu informato dall'Ambasciata inglese a Roma che il religioso inglese sarebbe stato rimandato al paese di origine manifestando le stesse autorità inglesi — fosse così colpevole o innocente — gravi preoccupazioni per lo sviluppo delle indagini. Risultato: il Commissario Dosi, anziché ricevere un elogio, non solo fu invitato a non occuparsi più della pratica, ma, visto che era del tutto recalcitrante, fu internato in una clinica psichiatrica, secondo una prassi costante delle dittature. La dolorosa vicenda di Giuseppe Dosi è stata recentemente ricordata dalla stampa in occasione della sua scomparsa, avvenuta a Sabaudia nel febbraio di questo anno.

La spiegazione del grave provvedimento nei riguardi di Giuseppe Dosi, forse neppure sollecitato da Mussolini, ma molto più probabilmente attuato dal Capo della Polizia del tempo per ingraziarsi il Duce, va ricercata nel fatto che in quel periodo, siamo nel 1927, il Ministro degli Esteri inglese, Austen Chamberlain, dopo aver incontrato a Roma il Duce, aveva dichiarato che « Mussolini era un uomo meraviglioso intento a lavorare per la grandezza del suo Paese ». Inoltre Churchill aveva pubblicamente affermato che « se fosse stato italiano, non avrebbe esitato a mettersi dalla parte di Mussolini ». Quello era il clima di allora anche all'estero. Basti pensare che la moglie di Chamberlain adornava i suoi vestiti con il distintivo fascista...

ETTORE DELLA RICCIA

Appunti per uno studio sul Teatro Costanzi durante la gestione di Emma Carelli

Nella storia del Teatro Costanzi, di cui si celebra quest'anno il centenario dell'inaugurazione, troviamo, tra i nomi dei gestori, quelli della celebre cantante Emma Carelli e di Walter Mocchi. Emma Carelli, nata a Napoli il 12 maggio 1877 da Beniamino e Emma Caputo, proveniva da una famiglia di musicisti: la sorella Matilde Caputo, proveniva da una famiglia di musicisti: la sorella lice era cantante, il fratello Augusto divenne professore di canto al Conservatorio Imperiale di Pietroburgo, ove risiedette per 21 anni, lo zio Michele Caputo, compositore e librettista, creò e diresse la Biblioteca musicale di Parma, diresse le biblioteche estense di Modena, Università di Padova e Catania; quella di S. Cecilia in Roma. Emma studiò canto con suo padre, anch'egli celebre musicista e maestro di canto, alla cui scuola si formarono voci come quelle di Hilda Brizi — che fu a sua volta maestra di Gabriella Besanzoni — G. Arangi-Lombardi, G. Rapp, R. Di Falco e altri.

L'ottima impostazione vocale la portò giovanissima ad interpretare i maggiori ruoli. Nel 1899, già affermata, fu protagonista, proprio al Costanzi, di *Iris* con E. Carnuso sotto la direzione di L. Mugnone, e di *Mefistofele*: nello stesso anno debuttò alla Scala in *Otello* cantato da Tamagno e diretto da A. Toscanini. Il 7 aprile 1900 fu interprete con E. Giraldoni e sempre con la direzione di Toscanini, della prima edizione italiana di *Eugenio Onegin* di Tchaikowsky. Cantò ancora alla Scala con Toscanini, Carnuso, Scialajaphin e altri, in *Lobengrin*, *Bohème*, *Le maschere*, e il successo ottenuto le procurò scritture per i maggiori teatri europei: Madrid, Lisbona, Opéra, Montecarlo, Pietroburgo, Parigi, ove incise dischi con la casa Pathé.

Fidanzata con un giovane socialista conosciuto a Napoli, Walter Mocchi, intimo di A. Labriola, lo sposò a Perugia nel settembre 1898, dopo averlo raggiunto a Prociida, dov'era in domicilio coatto.

Nel 1900 troviamo W. Mocchi, oratore, scrittore e articolista di polso, direttore del settimanale « Azione socialista » e nel 1902, condirettore con A. Labriola, del settimanale « L'avanguardia socialista » sul quale scrivono Costantino Lazari ed il giovane Benito Mussolini. Organizzatore del primo sciopero generale in Italia che paralizzò Milano nel settembre 1904, il successo di questa iniziativa fu causa di un improvviso ostracismo per la carriera artistica della moglie Emma che, sconsigliata dall'ostilità dimostrata persino dalla gente per strada, temè il suicidio con il sublimato corrosivo.

In seguito a tale tragico episodio ed a successivi dissapori con i compagni di partito, Mocchi abbandonò la politica e si dedicò alla moglie seguendo la carriera ed improvvisandosi impresario teatrale. Fu così che realizzò, attraverso una serie di iniziative, un progetto ambizioso e straordinario che gli era subito balenato: trasportare gli spettacoli già allestiti da un trust (Società Sini) da lui creato tra i Teatri Costanzi, Scala, San Carlo, Petruzzelli, ecc., nei teatri di un altro trust (Società Sini) che erano i maggiori d'Argentina, Brasile e Cile. I frequenti spostamenti intercontinentali ai quali si trovò costretto, convinsero però Mocchi ad affittare il Costanzi al Confronto per l'esposizione del 1911 (Cinquantesimo della proclamazione di Roma Capitale), e, nel 1912, ad insistere presso sua moglie Emma affinché essa stessa divenisse gerente del teatro.

La Carelli, la cui sfolgorante carriera di artista lirica l'aveva resa celebre in tanta parte del mondo, si trovò così a dover ridurre i suoi impegni artistici per un'attività che non si presentava né piacevole né facile. Durante due stagioni, nel 1912 e 1913, essa all'esti al Costanzi spettacoli per tutti i gusti: *Itici* di alto livello (quale la prima rappresentazione assoluta di *Elektra* di Strauss da lei stessa interpretata); varie stagioni di opere con le compagnie Scognamiglio-Caramba e Città di Milano; rappresentazioni dialettali con la Compagnia romana di Gastone Monaldi, recite straordinarie di Erneste Zacconi, concerti di un piccolo violinista di 12 anni, Laszlo Jolyvi e di un ancor più piccolo direttore d'orchestra di 6 anni: Willy Ferrero; rappresentazioni del celebre traslomista Leopoldo Piregoli: « cinematografie », ecc.

Nel 1914, il primo gennaio, mise in scena *Parafal*. L'opera



Foto di Emma Carelli in piedi con cappello e scola di Schenkerche.
Torino - Piazza Castello 23.

(ancora mai rappresentata in Italia si dava contemporaneamente a Bologna) fu reclamizzata su base culturale di alto livello con conferenze illustrative preparatorie, con un allestimento scenico per il quale la Carelli fece venire da Milano lo scenografo Pietro Strappella della Scala, e con interpreti e direzione di assoluta eccellenza. L'enorme successo riportato permise alla Carelli di inviare a Cosima Wagner un telegramma orgoglioso in cui, tacendo tutto il suo impegno, annunciò il « suo » pubblico al grande Maestro nella sublimità della musica: « Première Parsifal public assista religieusement chef d'oeuvre faisant enthousiastes acclamations chaque fin acte démontrant avoir complètement compris sublime création immortel auteur ».

La conclusione del Costanzi fu per Emma Carelli una continua battaglia, poiché si trovò stretta tra le necessità di un gettito costantemente elevato (anche perché gli oneri della gestione Sad americana di W. Mocchi si scaricavano parzialmente in Italia) e l'impegno di fronte al mondo musicale che aveva esaltata l'artista ed ora giudicava la donna. Vincenzo Morichini, che era stato impresario dello stesso teatro prima di lei, diceva che il Costanzi era per Emma come l'amore per Violetta: croce e delizia! E per il « suo » teatro Emma si sacrificò definitivamente abbandonando il canto e dedicandosi totalmente al suo nuovo impegno.

Non si parlava allora di registi, di datori di luci, di direttori di scena, e ad ogni cosa Emma doveva provvedere in prima persona, e per ogni cosa si ricorreva alle direttive della « Signora ». Dalla platea, gridando disposizioni al tecnico Sambucetti, la Signora dosava le luci, sul palcoscenico la Signora mostrava ai cantanti le posizioni giuste, al botteghino constatava le vendite con il contabile Lello Raimondi, all'ingresso riceveva gli abbonati.

La resa finanziaria è infatti essenziale alla vita dell'Impresa, perché la dote comunale (che nel 1914 è di L. 80.000) è ben poca cosa per le innumerevoli necessità di un teatro pieno di manichevolezze, mentre quella di Casa Reale, che è di L. 30.000 (e che fu mantenuta dello stesso importo malgrado guerre e svalutazioni fino al 1926), fa, sì, definire il teatro « di Corte », ma impugna a spettacoli di livello elevato. Il numero e le repliche degli spettacoli dovettero quindi essere aumentati, i 1.970 posti del teatro essere venduti ad ogni rappresentazione, e queste dovettero te-

nersi il più spesso possibile (la domenica infatti divennero due): l'impegno, come si vede, era gravosissimo e costrinse la Carelli a passare sempre più tempo in teatro, fino ad installarsi:

Il suo appartamento si affacciava tutto su un grande terrazzo che costituiva la copertura del portico d'ingresso. In esso accolse i genitori (la sua adorata mamma che chiamava « Mirella » da mammarella, ed il celebre babbo). Dalle sue stanze, attraversando un corridoio, entrava nella sala all'altezza del palco che si era riservato e che corrispondeva al terzo di proscenio. Disadatto per una buona visione, le serviva molto bene per essere presente in palcoscenico anche nei momenti di riposo, senza scendere, per prendere disposizioni d'urgenza.

Urgenza l'impreparata ne aveva sempre perché si occupava personalmente di tutto. Trattava le scritture degli artisti recandosi nelle varie piazze o scrivendo lettere e telegrammi; seguiva gli allestimenti in modo minuzioso chiedendo alle case di moda costumi solo leggermente caratterizzati, tali da potersi modificare ed usare per vari spettacoli; teneva le relazioni con la stampa (per i cronisti fece infatti allestire una saletta apposita ove apparire le prime impressioni); curava la pubblicità degli spettacoli facendo affiggere grandi manifesti e, per le produzioni nuove, cartelloni figurati a colori.

L'allestimento scenico (insieme alle capacità ed alla venustà del corpo di ballo) fu per molto tempo il bersaglio favorito dei critici che, specie durante i primi anni, notarono ogni manchevolezza nei costumi e nella scenografia.

L'Impresa badò intanto a crearsi un gruppo di conduttori a tutti i livelli per portare il Costanzi tra i maggiori teatri lirici del momento. Pur ospitando direttori di orchestra quali V. Bellezza, V. Gui, O. Kempler, R. Leonevallo, P. Mascagni, R. Zandonai ed altri, confermò di stagione in stagione il principale artefice di quello che fu lo stile interpretativo del teatro, il Maestro Edouardo Virale, e curò la formazione di comprimari sempre disponibili, tra cui emersero personalità vocali di notevole interesse. Ciò il basso Ezio Pinza ebbe celebrità anche ad Hollywood. Ciò permise di allestire accuratamente un certo numero di opere di repertorio, che era possibile, variando gli interpreti principali, riprendere quasi senza prove, in quanto lo spettacolo aveva già

una sua coesione nella quale i nuovi protagonisti si inserivano senza fatica. Di questa gestione la Carelli fu più volte accusata, ma il suo intento si dimostrò efficace quando l'inflazione costrinse l'aumento dei prezzi.

Il Costanzi poté allestire infatti, oltre alla stagione ufficiale, una stagione autunnale ed a volte una brevissima primaverile a prezzi notevolmente inferiori, durante le quali si replicavano le opere più popolari e si riprendevano i nuovi allestimenti invernali con interpreti di minor grado, ma sempre in ottime esecuzioni. Il reddito del teatro costantemente affollato permetteva di produrre poi spettacoli nuovi nella stagione seguente con messe in scena lussuose. Questo indirizzo fu comunque perseguito in mezzo a notevoli difficoltà, poiché lo scoppio della guerra privò il teatro di una quantità di personale, dagli orchestrali alle masse, ai protagonisti, ed obbligò la maggior parte dei teatri italiani (la Scala, la Fenice, il Carlo Felice, il Regio di Torino, il Massimo) alla chiusura.

Una lettera della Signora Carelli ai giornali afferma però la decisione di allestire in ogni modo la stagione 1915-16 allo scopo di non essere da meno del nemico che tiene aperti i suoi teatri e di non far credere quindi ad un abbattimento del popolo italiano. Due novità, da tempo richieste dal critico, furono anzi rappresentate: *Boris Godunov* e *Louise di Charpentier*. Durante tutto il periodo della guerra il Costanzi, proprio grazie all'imponenza della gestione Carelli, invece che rallentare la sua attività, offrì nuovi motivi di interesse per il pubblico, sia con la riduzione dei prezzi d'abbonamento per cui una poltrona fu venduta a 150 lire per 15 rappresentazioni, sia con eccezionali avvenimenti d'arte.

Nel 1917 l'ottantaquattrenne C. Salmi-Siens venne a Roma e diresse al Costanzi la sua *Sartane e Dalia*; si proiettò *L'Angon*, cinematografata dal danama di E. Rosand, durante la quale recitò la celebre e bellissima Alda Borelli; si ebbe la prima di *Lodovico* di Mascagni che riscosse ottimo successo; ritornarono infine dopo anni (e torneranno ancora nel 1920 e 1921) i Balletti Russi di Serge de Diaghilev diretti da E. Ansermet e I. Strawinsky. Fu quest'ultimo un altro passo dell'Impresa verso quel processo di affinamento del pubblico che la Carelli voleva indiritizzare alle produzioni più moderne ed avanzate che essa profondamente sen-



A mio carissimo Michellino
Napoli 23 Marzo 91. B. Carelli

Foto del padre Beniamino con dedica * al mio carissimo Michellino (foto Michele Carrota, suo cognato) - Napoli 23 Marzo (1891) * e firma B. Carelli.

tiva. Il successo non fu forse strepitoso, ma servì a mostrare al pubblico della capitale un genere di danza che fino ad allora era quasi sconosciuto. Da anni infatti al Costanzi non si produceva un ballo nuovo, e le coreografie delle opere sappiamo che lasciavano a desiderare in tutti i sensi.

Sembra quasi che la Signora Carelli abbia voluto contrapporre di proposito al gusto raffinato ed eclettico dei balli russi il vecchio e superito « Ballo Excelsior » che allestiti con larghezza di mezzi appena la guerra si fu placata. Fu forse l'unica palese concessione al gusto dei nuovi ricchi che ormai si infiltravano nella società che frequentava il Costanzi.

L'attrazione che esercitò questo teatro quale luogo di affermazione sociale e intellettuale fu straordinaria: gli spettacoli furono sempre più belli e tecnicamente migliorati con l'assunzione del grande Peticle Ansaldo che sapeva creare meravigliose illusionistiche; con prime ballerine del livello di Cia Fornaroli e Teresa Battaggi; con scenografie non più commissionate alle ditte di Milano, ma create nell'apposito reparto del teatro la cui direzione fu affidata dalla Carelli a suo fratello Augusto.

Augusto Carelli che, come abbiamo detto, insegnava canto a Pietroburgo, si era fortunatamente trovato in Italia con tutta la famiglia allo scoppio della rivoluzione russa. Persi quindi ogni avere ed ogni proprietà, mise a profitto un'altra delle sue doti artistiche: la pittura, che aveva studiato con Toma, Lista e Morelli. Fu così che il Costanzi, unico teatro dopo la Scala, ebbe un proprio reparto di scenografia, e che il livello del teatro si alzò di gusto e di serietà professionale.

Circa i cantanti, bisogna dire che molti furono « rifiniti » dalla Carelli stessa: essa infatti trovava anche il tempo di insegnare ai suoi scrittori, come avvenne, tra gli altri, per un altro varie tenore da lei stessa scoperto che debuttava nella *Maron* di Massenet a fianco della grande Rossini Storchio: Giacomo Lauri-Volpi.

La migliore società di Roma: aristocrazia, diplomazia e intellettuali, frequentava il Costanzi in quegli anni. Una rubrica mondana venne pubblicata da diversi giornali e nelle cronache vi si possono leggere i più bei nomi dell'epoca: i vari membri di Casa Reale, F. Berrini, V. Cardarelli, G. Marconi, B. Mussolini, M.

Pickford, G. Puccini, Sir R. Rodd, F. P. Tosti, I. Zingarelli, E. Ximenes, Colette Willy. L'Impresa impone ora prezzi straordinariamente alti, ma i nuovi ricchi affluiscono sempre più numerosi per sfoggiare un'eleganza spesso pacchiana che i critici noteranno per fastidioso. Bruno Barilli, che doveva aver letto nell'originale il primo volume de *I Guerrieri*, appena uscito in Francia, rielaborando la celeste descrizione di Prout sulla sala dell'Opera, paragonò, in un lungo brano, la sala del Costanzi... all'Acquario di Napoli! Ad ogni rappresentazione i « pescicani » sia per la scarsa educazione sia per il malsano gusto di farsi notare, giungevano a spettacolo iniziato ed uscivano prima della fine. L'Impresa fu costretta ad interdire l'accesso in sala ai ritardatari.

Non senza incidenti (uno sciopero dell'orchestra costrinse l'Impresa ad interrompere una stagione ed a restituire il denaro rimettendo 18 mila lire), le stagioni del Costanzi si può dire furono costellate di successi. Una quantità di opere nuove (*Canosa* di Malpiero; *Parolina*, *Piccolo Moral* di Mascagni; *L'amore dei tre re* di Montemezzi; *Il cartillon magico* di Pick-Mungiajelli; *La Romanina*, *Il Tritone* e *Tarandot* di Puccini; *Cintietta* e *Romeo* di Zandonati; per non citarne che alcune) venne data ogni anno, e se non tutte rappresentarono veri successi artistici, ad esse accorse comunque sempre un pubblico eccezionale per godere dello spettacolo divenuto ormai un piacere assicurato. Le voci che si potevano ascoltare in quegli anni erano infatti quelle di Fleta, Scacciatì, Capistr, Sayao, Borgioli, De Angelis, Gigli, della Rizza, Schipa, Storchio, Besanzoni, ed i direttori erano De Angelis, Gui, Marinuzzi, Panizza, ecc.

I critici punzecchiarono ancora l'Impresa chiedendosi se lo scenografo Rovescalli, che realizzò scene incomparabili per il *Piccolo Moral* di Mascagni, conoscesse le nuove tendenze della scenografia inglese ed avesse sentito parlare di Gordon Craig, ma non ci si rese conto forse che l'attività artistica di questo scorcio di secolo si inseriva decisamente nell'alveo della politica nazionalistica italiana. Lo dimostrano i cicli di rappresentazioni che oscillavano tra gli aspetti più nuovi elaborati dal mondo musicale italiano ed il permanere in un ambito culturale tradizionale. (Per il *piccolo Moral*, a P. Mascagni fu donata, a differenza di Saint-

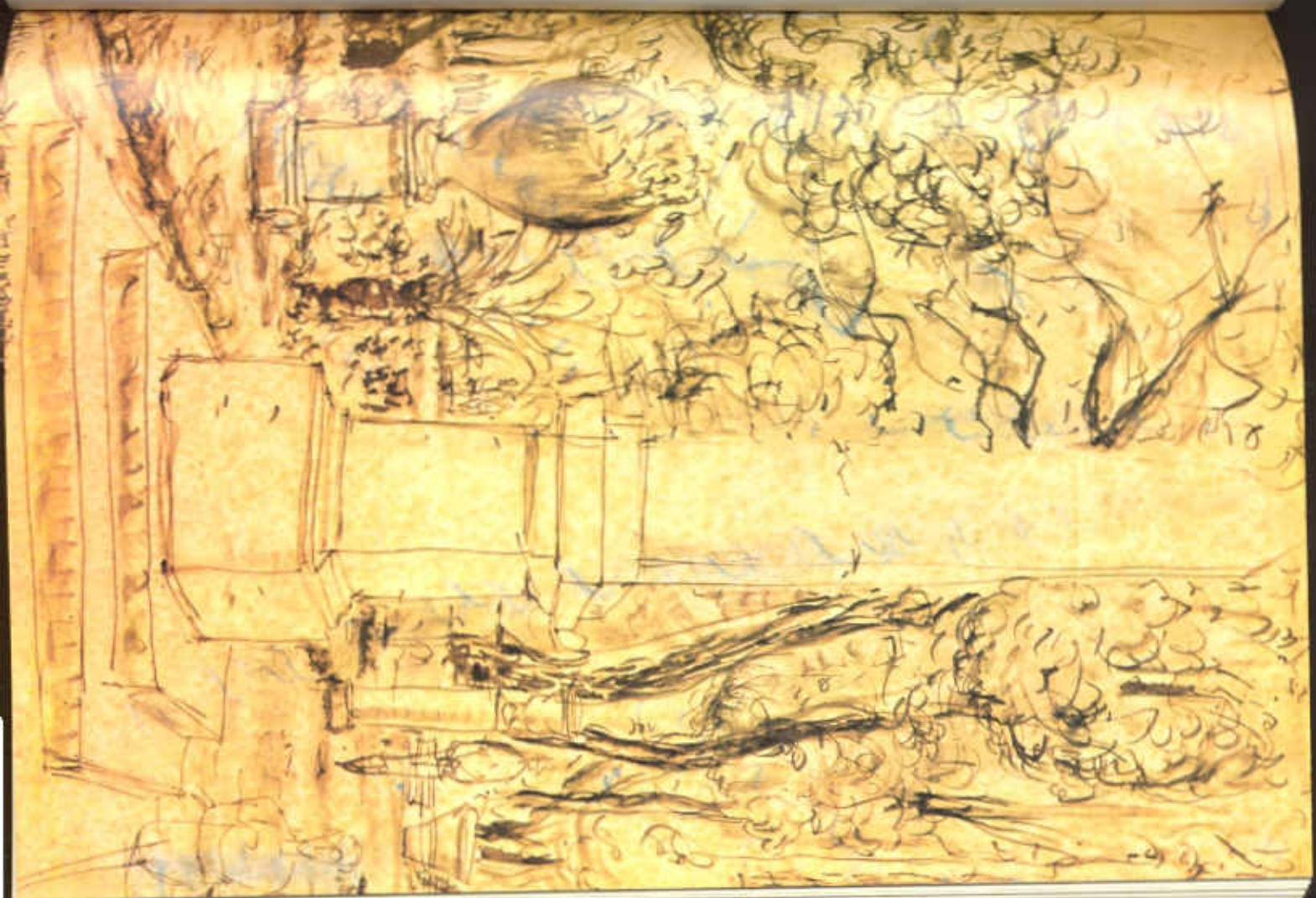
Sæns che ricevette una corona d'alloro da Maria Barisini, una corona d'alloro dai fasci di combattimento).

Gli stessi critici però intanto nominavano, segnalavano e commentavano come preziosi collaboratori della messa in scena, i vari maestri sostituti, i coreografi, gli scenografi, i tecnici, i ballerini, tutto quel personale di teatro, insomma, che la Signora Carelli aveva scelto a suo rischio e pericolo, plasmandolo e amalgamandolo e che era ormai parte integrante e indispensabile per la complessità degli allestimenti del Costanzi, portati a livelli semplicemente impensabili all'inizio della gestione.

Veniva così riconosciuta pubblicamente la giusta resa di quel tipo di gestione che era stato alla base della conduzione del Costanzi durante gli anni della Carelli e che in questi ultimi tempi viene ad essere riproposta come una soluzione ai tanti problemi di resa artistica e finanziaria, e cioè la gestione a repertorio.

A conclusione ed in omaggio a questa straordinaria personalità di donna — che fu grande e musicatissima interprete, organizzatrice inimitabile, expertissima scopritrice di talenti, per cui ancora oggi quando si parla dell'epoca d'oro del Costanzi ci si riferisce, anche non sapendolo, a quella della gestione di Emma Carelli — sembra opportuno riportare lo scritto di uno stellanico che il critico Lionello Spada scrisse su « La vita » il 25-12-1913, quando cioè la Carelli si apprestava appena ad iniziare il suo impresariato: « Per iniziare così poderosamente una stagione occorrono indubbiamente solide forze ed esperienze organizzative... Ebbene, la direzione del teatro si è riassunta quest'anno in una sola persona: Emma Carelli. E mi par giusto e doveroso farlo sapere al pubblico che giudica gli spettacoli quando son già pronti mercè sforzi che ignora: la eletissima artista è stata, da sola, impresaria, direttrice, preparatrice, controllo, guida, responsabilità, ogni cosa. Sicura degli applausi sempre pur che si presenti agli ascoltatori, ha voluto rimanere fra le quinte, ma per un lavoro immune, estenuante, turbato spesso da incidenti imprevedibili. E con ciò è riuscita tranquillamente a porre tali inizi alla stagione sua, ch'ella prima di tutto, ella soltanto ha reso possibile. Mi pare questo, affittuosi del teatro e delle buone serate che ci promette, una delle più pagliarde prove del femminismo ».

LUGI DOMACAVALLI



Le prime giornate italiane di un romeno divenuto romano

1940 — Finita l'Accademia di Belle Arti di Bucarest ed in seguito vinto il concorso per il « Premio di Roma », arrivai finalmente alla stazione Termini la mattina del 13 gennaio. Con un taxi raggiunsi l'Accademia di Roma a Valle Giulia, dove il portiere mi disse che non c'era nessuno: Direttore, Segretario e Soci si trovavano nei Musei Vaticani. Un poco stanco dal lungo viaggio, invece di entrare nella mia stanza ad aspettare, domando come si arriva al Vaticano, lascio il bagaglio in portineria e salto sulla Circolare Rossa, dopo circa un'ora mi trovo nella Cappella Sistina: poi scopro tutti i momenti sbalorditi di vedermi nel Museo Etrusco-Gregoriano: erano raccolti intorno al prof. Giuseppe Lagli che illustrava il museo ai miei colleghi, ora, anche a me ma solo per un quarto d'ora, fino a mezzogiorno. Poi, giovani e felici, come si è a ventisei anni, verso la mensa dell'Accademia dinanzi al primo piatto di autentici spaghetti.

Subito dopo pranzo inizia la più bella passeggiata della mia vita, tutto solo, senza nessuna guida. Da Via Omero tra pini, cipressi, platani e fontane di Roma, attraverso il Giardino del Lago arrivo al Pincio, per guardare a lungo, dal terrazzo, la cupola di Michelangelo: il panorama verso Villa Medici e Trinità dei Monti, e ancora, nella fresca giornata di sole, le due Piazze di Spagna e Venezia, il sito del Foro Romano e per ultimo, il Palatino. Ero sfinito di stanchezza, ma soprattutto per il brusco contatto con tante bellezze. Mi venne una voglia irresistibile di fare un primo disegno. Trovai nelle tasche un pezzettino di carta e una matita. Mi mancavano i colori. Con l'aiuto di un po' di erba, di alcuni fiori gialli, una buccia di mandarino e una gioia nascente, guardavo, disegnando, una piccola statua antica mutilata, nascosta in una nicchia verde. Nel silenzio totale, mi sembrava di riposare e di stare per la prima volta con me stesso.

Le prime giornate italiane di un romeno divenuto romano

1940 — Finita l'Accademia di Belle Arti di Bucarest ed in seguito vinto il concorso per il « Premio di Roma », arrivai finalmente alla stazione Termini la mattina del 13 gennaio. Con un taxi raggiunsi l'Accademia di Romania a Valle Giulia, dove il portiere mi disse che non c'era nessuno: Direttore, Segretario e Soci si trovavano nei Musei Vaticani. Un poco stanco dal lungo viaggio, invece di entrare nella mia stanza ad aspettare, domando come si arriva al Vaticano, lascio il bagaglio in portineria e salto sulla Circolare Rossa, dopo circa un'ora mi trovo nella Cappella Sistina; poi scopro tutti i romeni sbalearditi di vedermi nel Museo Ferruccio-Gregorianni; erano raccolti intorno al prof. Giuseppe Luigi che illustrava il museo ai miei colleghi, ora, anche a me, ma solo per un quarto d'ora, fino a mezzogiorno. Poi, giovani e felici, come si è a ventisei anni, verso la mensa dell'Accademia dinanzi al primo piatto di autentici spaghetti.

Subito dopo pranzo inizia la più bella passeggiata della mia vita, tutto solo, senza nessuna guida. Da Via Onegro tra pini, cipressi, platani e fontane di Roma, attraverso il Giardino del Lago arrivo al Pincio, per guardare a lungo, dal terrazzo, la cupola di Michelangelo; il panorama verso Villa Medici e Trinità dei Monti, e ancora, nella fresca giornata di sole, le due Piazze di Spagna e Venezia, il sito del Foro Romano e per ultimo, il Palatino. Ero sfinito di stanchezza, ma soprattutto per il brusco contatto con tante bellezze. Mi venne una voglia irresistibile di fare un primo disegno. Trovai nelle tasche un pezzettino di carta e una matita. Mi mancarono i colori. Con l'aiuto di un po' di erba, di alcuni fiori gialli, una buccia di mandarino e una gioia nascente, guardavo, disegnando, una piccola statua antica mutilata, nascosta in una nicchia verde. Nel silenzio totale, mi sembrava di riposare e di stare per la prima volta con me stesso.

Fu sul Palatino che scorse in me il desiderio di una solitudine la quale, con gli anni di guerra e dopo, cresceva sempre di più e mi diventava amica per tutta la vita. Nel mese di maggio esponevo le prime impressioni romane nella mostra all'Accademia di Romania inaugurata, come quelle di tutte le Accademie straniere, dal Re Vittorio Emanuele III. Mi fu molto favorevole la stampa nelle critiche di Carlo Tridenti, Piero Scarpa, Valerio Mariani e più tardi Fortunato Bellonzi. In seguito alcuni grandi incontri a Roma: Trilussa, Giuseppe Ungaretti, Goffredo Petrassi, Alberto Savinio, Giacomo Balla, Enrico Penampolmi, Carlo Belli, Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Peticle Fazzini, Giovanni Oniccioli, la giovanissima Berenice, Roberto Melli e tanti altri intorno a J. Jarena, creatore e animatore dell'An-Club e di tante iniziative nel dopo guerra.

Quel mio primo giorno romano, arrivai tardi all'Accademia, dopo una sosta all'obelisco di Piazza del Popolo, guardando e ascoltando intorno a me il monitorio delle acque in un miscuglio di felicità e inquietudine.

1942 — In piena guerra, a Milano, durante una mostra collettiva, Arnoldo Mondadori mi acquistò il quadro « Passeggiata Capuccina al Pincio ». L'architetto Giò Ponti mi invitò a casa sua per far vedere anche agli amici l'album « La morte del poeta Ion A. Bucer ». Si tratta di una trentina di ritratti dell'amico poeta romano spentosi di tubercolosi a Roma nella clinica del famoso fisiologo Monaldi: una delle ultime vittime di questa terribile malattia che allora non perdonava. Giò Ponti scrisse un commovente articolo su « Stile » riproducendo anche alcuni di quei ritratti da me fatti giorno per giorno accanto al letto dell'amico malato.

Milano mi faceva lavorare. Conoscevo già gli studi di Filippo De Pisis, Carlo Carrà ed altri. Vedevo diverse volte Giorgio De Chirico, sul quale scrissi un articolo, con opere riprodotte, sul settimanale « Il Tempo », edizione romana. Milano spesso era bombardata di notte, come Torino e Genova, ma di giorno la città, attivissima, non perdeva il suo intenso ritmo di lavoro. Mostre visitatissime, con acquisti. La sera però, molti sfollavano verso Como e il suo lago, io in un paesino di fronte all'isola

Comacina dove sognavo di avere uno dei tre bellissimi studi vuoti regalati da un belga all'Accademia di Brera.

Entusiasta dopo un concerto diretto da Victor De Sabata al Teatro della Scala, gli chiesi il permesso di disegnare durante le prove dei suoi concerti. Diventammo quasi subito amici ed insieme con lo scenografo Nicola Benois, decisero di farmi esporre nel foyer del Teatro, il giorno della « prima », i disegni eseguiti durante le prove generali. Un lavoro che mi affascinava. Tra gli spettacoli che più mi ispirarono vi furono « La Tempesta » di Shakespeare e « La donna serpente » di Alfredo Casella, oltre a numerosi concerti: Mario Rossi, George Georgescu, quello straordinario Franco Ferrara costretto purtroppo ogni tanto a interrompere prove e concerti. E infine il giovane Herbert von Karajan. De Sabata mi disse di coglierlo nei suoi atteggiamenti alle prove, aggiungendo profeticamente che sarebbe diventato un grandissimo direttore d'orchestra.

Nel mese di giugno da Milano a Venezia per la Biennale inaugurata dal Re Vittorio Emanuele. Era l'anno 1942 quando Giorgio De Chirico esponeva per la prima volta i suoi famosi autoritratti in vari costumi fino a quello... nudo, e sotto la firma aggiungeva « Pictor optimus ». Nel pomeriggio, dopo l'inaugurazione, scemmo insieme al caffè Florian. De Chirico mi domandò cosa dovevano gli artisti dei suoi quadri: « Cosa vuole Maestro?... quasi tutti sono indignati del suo « Pictor optimus ». E De Chirico, con la massima calma, mi rispose sorridendo: « Allora che ne fanno anche loro sui loro brutti quadri "Pictor optimus" ».

La sera tardi in Piazza San Marco eravamo ad un tavolo insieme a una diecina di artisti, poeti, critici: Giancarlo Vigorelli, Carlo Cardazzo, Libero de Libero, Orfeo Tamburi, mi pare anche Raffaele Carreri ed altri. Verso mezzanotte eravamo rimasti soli nella piazza al nostro tavolo e apparve, vicino a noi, un uomo di oltre sessant'anni, malvestito e ben lontano da qualsiasi bellezza maschile, ma di una agilità degna di un ballerino nei movimenti e di straordinaria simpatia nel raccontare. Quell'uomo si chiamava Norma, e sembra fosse stato uno dei più celebri inventisti su scala internazionale. Ungaretti lo provocava continuamente con le domande. Ci raccontava storie amorose della sua vita nelle varie capitali e città europee, tra le nostre risate che rimbombavano

sempre di più nella notte. Dopo l'una si avvicinò al nostro tavolo a passi di velluto un uomo alto ed elegantissimo, e a bassa voce quasi ci implorò: « Per favore, parlare un poco più piano, Sua Maestà non riesce a riposare »...

1948 — La seconda giornata romana è del 1948 nella casa di Giuseppe Ceccarelli sull'Aventino, che comobbi tramite la signora Annie Russo Pisani, moglie di Augusto Russo, in quell'anno console d'Italia ad Amsterdam, dove avevo tenuto una mostra dedicata a Roma e all'Italia. Insieme, dovevamo consegnare il materiale per la prossima « Settimana » del Romanisti. Anche Annie Russo portava il suo articolo sulla storia di una chiesa in Olanda, « La piccola Roma del Brabant ». Io, il paesaggio olandese con quella chiesa di Oudenbosch, strano miscuglio delle due basiliche di San Pietro e San Giovanni in Laterano, Ceccarius, al quale non potevo non fare subito un ritratto-lampo, riceoglieva con una passione ammirabile quello che poteva scoprire di più interessante su Roma, in Italia, in Europa e negli Stati Uniti d'America. Lavorava in una stanza colma di libri, cartelle, lettere sulla scrivania, negli scaffali, sulle sedie, per terra: in questo suo spazio vitale, con un'agilità straordinaria da far rimanere sbalorditi, trovava subito tutto quello che gli serviva. Credo che la nostra reciproca simpatia cominciò quello stesso giorno e fin dal lontano 1949, la mia collaborazione rimase fedele. E continuata con Aldo Staderini, quell'uomo forte, pieno di vita, di *humor* e di allegria. Una volta nel nostro incontro in Via Bacchina, mi parlò con molto affetto e fedeltà della sua figlia Giuliana. La signora Giuliana Staderini Piccolo, bella madre e « martire » dei Romanisti, ai quali rivolgo un ringraziamento per avermi chiamato a far parte della famiglia de « Gli innamorati di Roma ».

EUGENIO DRACUTESCU

La chiesa e la farmacia di S. Maria della Scala

In un giorno di dicembre del 1592, mentre un'ostetrica di nome Cornelia pregava davanti a un'immagine della Madonna col Bambino dipinta sotto la scala esterna di una casupola del vecchio Trastevere, la figliuola nata muta che teneva per mano acquistò improvvisamente la favella. A questo primo miracolo ne seguirono in breve tempo molti altri, finché, per appagare l'ardente fede del popolo, Clemente VIII volle che sul luogo dove l'immagine era venerata sorgesse una chiesa alla cui costruzione contribuirono cospicui elargizioni il comasco cardinale Tolomeo Gallio, uno dei protettori della Casa Pia, il conservatorio fondato da Pio IV presso la Porta Settimiana, al quale la casupola era stata lasciata per testamento dell'antichiano Antonio Sincro.

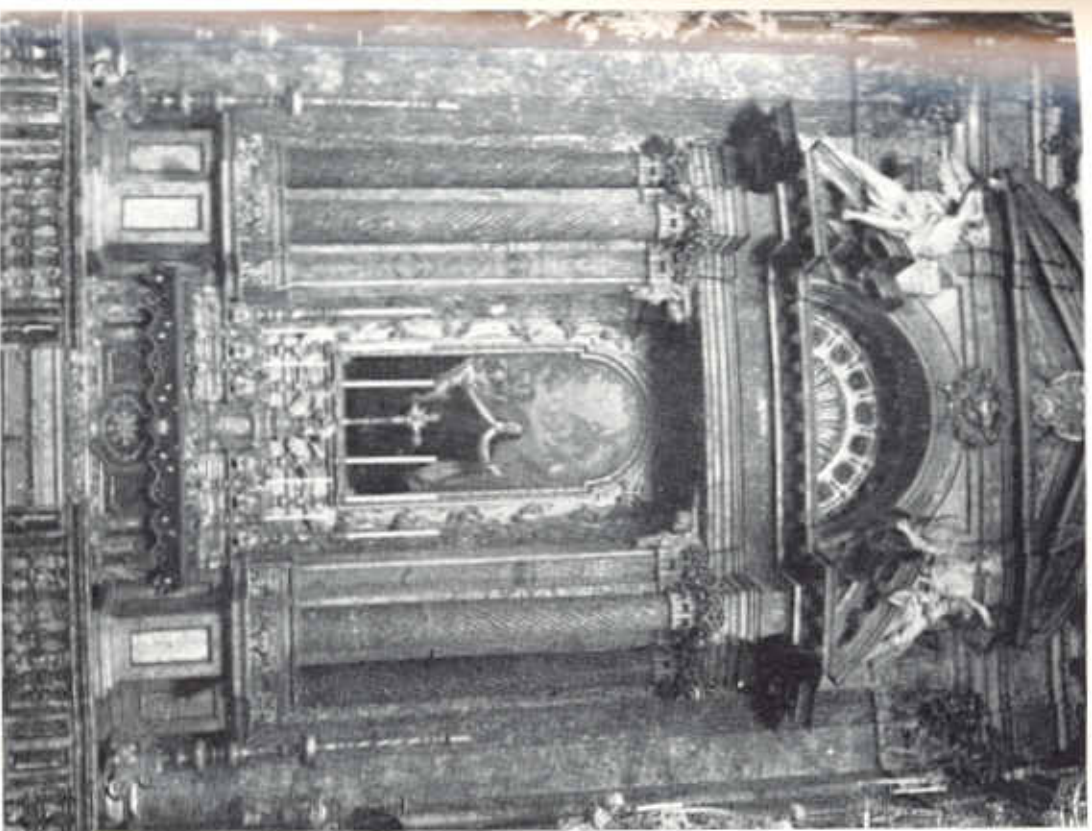
Il disegno della fabbrica fu fornito dall'architetto Francesco de Veltarra cui succedette Ottavio Mascherino che la completò con la facciata a due ordini sovrapposti di lesene ricordati da grandi volute (la statua marmorea della Vergine col Bambino, opera di Francesco di Casati, fu collocata nella nicchia centrale una trentina di anni dopo); e, segnato il muro della scala sulla quale era alzata, l'immagine fu posta sull'altare maggiore della chiesa che prese, perciò, il nome di S. Maria della Scala. E con la bolla « Sacrorum Religiosorum » del 20 marzo 1597 con la quale veniva istituita la congregazione italiana separata da quella di Spagna, fu affidata dallo stesso Clemente VIII ai Carmelitani Scalzi che ne presero possesso il 1° aprile. E, dunque, la prima chiesa romana dell'Ordine, che i frati, con il generoso contributo del nipote del defunto cardinale, mons. Marco Gallo, poterono abbellire e ampliare con due altre cappelle, con la cupola, un nuovo altare maggiore ed il coro.

L'altar maggiore, dedicato al Salvatore e consacrato il 19 marzo 1725 dall'arcivescovo di Bologna mons. Prospero Lambertini,

il futuro Benedetto XIV, ha il bellissimo coro abito disegnato da Carlo Rainaldi e circondato da sedici colonne di ablastro di Sicilia che sorreggono il capolino decorato con quattro statue di Apostoli in terracotta verniciata in un colore che imita il bronzo. Nel coro, le cui porte sono sovrastate dalle statue di S. Giuseppe e di S. Teresa di Avila, opere di Simone Giorgini, vi è sull'altare un'immagine della Madonna del Carmine, eseguita e donata ai religiosi dal sacerdote parmense Giuseppe Peroni, mentre le pareti sono quasi riempite da quattro tele del carmelitano Luca de la Haye, detto Luca Fiammingo, che raffigurano il Battesimo di Cristo, le Nozze di Cana, l'Ultima Cena e l'Ascensione. Agli ultimi anni dell'Ottocento risale invece il mosaico affresco del controtelo Silvestro di S. Luigi, che nel catino dell'abside ha effigiato il Redentore assiso in trono tra la Vergine e S. Giuseppe genovese, e ai lati S. Teresa, la B. Maria degli Angeli, e i Ss. Alberto e Giovanni della Croce.

Nell'interno a croce latina e ad unica navata si aprono nove cappelle: quattro a destra e cinque a sinistra. A sinistra quella della Madonna della Scala, immagine inconnata dal Capitolo vaticano il 10 ottobre 1646, che contiene il monumento sepolcrale del marchese Prospero Santacroce col busto del defunto scolpito nell'antunno del 1643 da Francesco Algardi, uno dei ritratti più espressivi dovuti allo scalpello dell'artista bolognese, e i dipinti laterali del menzionato fra Luca Fiammingo.

Seguono la cappella decorata a spese del genovese Cosare Baldi, che ha il gruppo marmoreo di S. Giovanni della Croce ai piedi del Crocifisso commissionato dai carmelitani al siciliano Pietro Papaleo, le pitture laterali e la decorazione della volta al reatino Filippo Zaoberti; la cappella di patronato del giurista Laerzio Chetubini, sul cui altare disegnato da Girolamo Rainaldi è il quadro del Transito della Vergine di Carlo Saraceni che sostituì l'altro d'identico soggetto dipinto dal Caravaggio tra il 1605 e il 1606, ma fu rifiutato dai religiosi perché la Madonna era ritratta come un'alfondata, una « donna morta gonfia », scrive il Bellori, distesa su di una lettiga. Il dipinto, uno dei più mirabili del Caravaggio, fu acquistato tramite il Rubens dal duca di Mantova, venduto quindi a Carlo I d'Inghilterra e in seguito dal banchiere Jachsch a Luigi XIV per la reggia di Versailles da dove passò



La cappella di S. Teresa di Avila, la più sontuosa tra quelle della chiesa
traversina di S. Maria della Scala.

(foto Giordani)

al Louvre. Ultima è la cappella del Carmine con il quadro della Madonna che porge lo scapolare a S. Simone Stock al cospetto del profeta Elia, opera di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio che nel timpano ha raffigurato l'Eterno Padre.

Di fronte, la prima a destra dell'ingresso della chiesa, è la cappella di S. Giovanni Battista, con la pala d'altare della sua Decollazione ordinata a Gherardo delle Notti dal pontemolese Maurizio Sanzio, erede testamentario di Giovanni Battista, maggiordomo del card. Tolomeo Gallo. Pregievoli altresì la pala d'altare di Antiveduto Gramatica nella cappella di S. Giacomo, e di Giuseppe Chezzi in quella di S. Giuseppe, l'ultima tra le minori ad essere decorata, che è abbellita da altri due dipinti di Antonio David, e, a destra, di Giovanni Odazzi, autore altresì della Gloria di S. Giuseppe sulla volta.

Ma la cappella più sontuosa è quella che i carmelitani dedicarono a S. Teresa di Avila, impiegando undici anni e tredicimila scudi per condurla a termine ed abbellirla. Dal 1610, quando la chiesa era stata ampliata, vi era stato un semplice altare di legno con un dipinto su tavola di Giacomo Palma, conservato oggi dai confratelli della Basilica di S. Pancrazio: altare che venne rimosso allorché il cardinale Giovanni Antonio Guadagni, il 26 giugno 1734, affondò la prima pietra della nuova fabbrica, e che sostituito dall'odierno il 14 ottobre 1745, vigilia della festa liturgica della Santa, il 2 ottobre dell'anno successivo fu consacrato dallo stesso cardinale vicario.

Nel pulpito e nel gradino dell'altare predomina il fior di pesco, i pilastri sono di giallo di Siena, di verde antico le quattro colonne tortili che incorniciano la pala di Francesco Mancini d'isola l'opera della Santa come scrittrice mistica con l'attributo iconografico del libro sul quale, attorniate dagli angeli, è ritratta in atto di scrivere. Gli angeli di stucco seduti sul timpano sono di Giovanni Battista Maini, gli ovali in marmo che raffigurano la Transverberazione (il tema della esaltazione teresiana divenuto famoso col Bernini) e la Gloria della Santa sono del parigino Michelangelo Stodiz e del fiorentino Filippo Valle, mentre del comasco Giuseppe Litroni sono le due Visioni sui bassorilievi in stucco accanto alle finestre.

Tutta l'architettura della cappella è di Giovanni Antonio Pa-

mini che per l'altare disegnò i sei candelieri grandi, i quattro piccoli e il crocifisso, tutti lavorati a sbalzo e a cesello, e per l'ingresso della chiesa la bussola in radica di noce con le due cantorie lavorate eseguite nel 1756: la superiore per gli strumenti a corda, l'inferiore per l'organo e i cantori.

Ogni anno, la mattina del 15 ottobre, dalla cappellina a destra del coro, abbellita da sei grandi tele di Luca Frammungo rievocanti altrettanti episodi della vita di Teresa e restaurata a spese di mons. Emidio Federici, i carmelitani tolgono dall'altare un grande reliquiario in bronzo dorato con decorazioni di argento e lo portano processionalmente nella cappella dedicata alla Santa, nella quale rimane esposto fino a tarda sera alla venerazione dei fedeli. Il reliquiario, che contiene il piede destro incorrotto della provvida riformatrice del Carmelo, fu donato ai Frati di S. Maria della Scala dai confratelli della congregazione di Spagna il 15 ottobre 1616 e consegnato loro, il 10 marzo 1617, dentro una cassetta di ebano con intarsi in madreperla che i religiosi conservano gelosamente.

Nella bella chiesa trasteverina, abitata ad ospedale militare durante la Repubblica Romana del 1849, il 30 giugno morì cristianamente, assistito dai frati che lungavano da cappellani, il milanese Luciano Manara che comandava il bataglione dei bersaglieri lombardi, mortalmente ferito sul Gianicolo mentre da una finestra della villa Spada gettava a un commiione un sacco di munizioni. Colpito da una scheggia di granata mentre percorreva il vicolo del Canestraro, in Trastevere, recando un dispaccio, vi spirò lo stesso giorno il tenente di stato maggiore della legione italiana, Andrea Aguyar, nato da genitori africani a Montevideo e popolarmente chiamato il Moro di Garibaldi, che ventiquattr'ore prima aveva tenuto a battesimo a S. Maria in Trastevere la piccola Virginia Vincenza Marinelli.

Fino a non molti anni or sono, a sinistra della porta che immette alla sacrestia, era visibile una piccola memoria di quelle eruenti giornate: la palla lanciata da un cannoneino piazzato sul Gianicolo. Oggi, però, vi è rimasto soltanto l'incavo prodotto dal proiettile, mentre la cappella del SS. Sacramento della basilica di S. Bartolomeo all'Isola Tiberina conserva ancora, conficcata su una parete, una palla sparata da una batteria dell'Aurelia. E senza fon-

damento, invece, la credenza che le basi dei pilastri della cappella di S. Teresa siano timaste macchiate dal sangue dei feriti che vi erano stati ricoverati; accurate e ripetute analisi chimiche hanno accertato come quelle macchie rossastre sono dovute unicamente alla colonizzazione del marmo.

Dopo aver ammirato le opere d'arte che vanta S. Maria della Scala, il visitatore non dimentichi di dare almeno uno sguardo all'antica farmacia ricavata al primo piano del convento, che i carmelitani aprirono al pubblico sul finire del Settecento e che da Pio VIII a Leone XIII fornì i medicinali anche ai papi e alla famiglia pontificia.

Perché — disperse le ceramiche dei Francescani dell'Ancoella, dei Minimi della Trinità dei Monti, dei Gesuiti del Collegio Romano e dei Ellippini di S. Maria in Vallicella, vendute all'asta nel 1873 quelle dei Carmelitani di S. Maria della Vittoria, i quali conservano però l'antico locale dalle volte affrescate con festoni, cornucopie ed emblemi dell'arte di Fiesolapio — solamente qui, tra i mortai di bronzo e di pietra, i vasi di maiolica dipinta, le bilance e i recipienti per gli infusi e i decotti, è ancora dato respirare il sottile profumo delle droghe esotiche e delle cortecce delle piante officinali che è come rimasto nell'aria.

Genio tutelare del luogo è fra Basilio della Concezione, l'inventore della famosa Acqua antipestiferiale di S. Maria della Scala, composta di varie sostanze vegetali corroboranti e carminative, che la scritta in calce al ritratto collocato nell'atrio definisce benemerito dell'umanità: un bel frate nato a Roma nel 1728 e morto nel 1804, a settantasei anni di età, che insegna a séi convivere « la chimica, botanica e farmacia, e per sollievo propone loro la sua operetta sulla cova de' canari », mentre un gatto fa le fusa accanto a un mortajo ed un garzone è intento a travasare un preparato dentro un imbuto.

Nella sala di vendita, nel cui soffitto, dentro una cornice di fuori, campeggia lo stemma dell'Ordine, c'è un altro quadro, collocato proprio dietro il bancone perché tutti i clienti potessero vederlo: una copia della tela sulla quale il carmelitano fra Giovanni della Misericordia ritrasse nel 1676, a Siviglia, le sembianze della sessantunenne Teresa e che fece uscire la Santa in questa spiritosa



Un angolo della sala di vendita dell'antica farmacia conventuale.

(foto Giordani)

battuta: « Dio vi perdoni, buon fratello: mi avete data l'umiliazione che merito, dipingendomi brutta e disposta ».

Adossato a un'altra parete, dentro un'elegante vetrina a tre sportelli, un campionario di sali di cristallo di borace, allume, solfato di soda e magnesio, manipolati in forma di croci, obelischi, piramidi e pianticelle, e lavanti ad essa, racchiuso in una bacheca,

il famoso « Trattato degli semplici », codice cartaceo che la tradizione attribuisce a fra Basilio: un librone rilegato in pelle ed arricchito da alcune figure a colori, nel quale sono elencate le mirabili virtù delle erbe, riassunte per così dire dalla « dilascalia » sull'acquarello che ritrae quattro medici intorno a un infermo: « Herbis, non verbis, medicorum est pellete morbos ».

Non meno interessante, a sinistra della sala di vendita, uno dei vani adibiti a laboratori. Gli sportelli delle finestre sono dipinti con esemplari di flora e della fauna medicinale, e quelli degli armadi che occupano un'intera parete con i ritratti di alcuni dei più celebri medici dell'antichità. Ma la sorpresa maggiore la riservano gli interni degli sportelli degli armadi. Perché, disponendo di poco spazio per murare alle pareti le solite iscrizioni marmoree, ma volendo al tempo stesso tramandare ai posteri il ricordo della visita di illustri personaggi alla spezieria, i frati pensarono di affiggere ad olio sul legno con la loro brava scrittura latina.

Solamente per Pio IX, che la visitò il 13 ottobre 1856 ed era solito partecipare alla festa liturgica di S. Teresa, in occasione della quale inviava loro un canestro di pesci, solamente per Pio IX fecero un'eccezione, collocando sopra una porta un suo medaglione di argento. Sui pannelli dei due armadi sono invece ritratti a mezzo busto Vittorio Emanuele I di Savoia e Maria Teresa di Austria (27 ottobre 1802), Elena di Francia duchessa di Aosta nella vesti di ispettrice della Croce Rossa (4 febbraio 1923) e nell'uniforme di sottotenente dei granatieri il principe ereditario Umberto di Savoia (8 marzo 1924).

Oggi le donnette di Trastevere non chiedono più ai frati il Balsamo della Samaritana, la Teriaca preparata secondo la formula di Andromaco, la Misure Baccelli contro le febbri malariche e altre vecchie specialità contro cefalgie, mal di denti, dolori reumatici e digestioni difficili. Nella moderna farmacia al piano terreno non « spediscono » più le ricette, ma prendono dagli armadi tubetti e scatolette, li incartano e vi appiccicano ai lati una linguetta di nastro adesivo. Continuano però a produrre, secondo la formula dell'antica scuola erboristica carnelliana, liquori e preparati galenici, pallido ricordo di un mondo per sempre scomparso.

MARCO ESCOBAR

Nel 1909, sotto gli auspici della « Bibliothèque de Philosophie Scientifique » della casa editrice Flammarion, il principe Giovanni Borghese pubblicava *L'Italie Moderne*.¹ La sua aringa, poiché tale appare, lascia trasparire non solo l'attaccamento al paese natio, bensì il ricordo della città della sua famiglia, l'Urbe.

Strettamente incorniciato filosoficamente appare lo studio. Nell'introduzione e nella conclusione, viene ribadito il concetto dell'età omme che scandiscono il ritmo sociale: lo sviluppo materiale, morale e scientifico, con le attenuanti della compenetrazione ereditaria tra i tre stadi e della spirale ascendente con relativa citazione bergsoniana.² Evoluzionismo con uno spicchio di determinismo, senza dimenticare un accenno a Taine, a Brunetière, né quello dovuto al direttore della collana, Gustave Le Bon, medico e sociologo.³ Posto lo scenario, Borghese rifà nel primo terzo del libro, il percorso degli Italiani a ritroso, convinto dell'ereditarietà dei caratteri.

All'Italia spetta il merito dell'aver avviato ogni società al proprio ideale, con dapprima il diritto romano, poi il cattolicesimo, infine il metodo sperimentale. E Roma sta al punto di congiungimento delle razze del Nord e del Sud, necessitate: « Rome devint surgir... ».⁴ Nella società antica, l'autore vede i semi delle

¹ Prince GIOVANNI BORGHESE, *L'Italie Moderne*, Ernest Flammarion, Paris, 1913, 332 pagine, toltoc, pp. 325-331. Costantemente ripubblicato fino al 1923.

² Ivi, pp. 1-2, 313, 320 e passim; per Bergson, p. 2; G. Borghese cita anche l'immaginario: «...comme la vague se mele à la vague », pp. 18, 127.

³ Ivi, pp. 3, 36, per l'influsso del clima; pp. 3 e 298 per G. Le Bon, ma critica di una tesi di questi, p. 88; per Brunetière, pp. 289-291.

⁴ Ivi, p. 7.

manifestazioni moderne: dalla saldezza dovuta alla cellula familiare si giungerà poi al disgregamento provocato dagli agi. Particolarmente sintomatica della lassitudine Belle Époque, la visione del declino della civiltà romana: « L'humanité se sentait prise d'une sorte de découragement de vivre ».⁷ Tuttavia quell'ansietà predisponereva all'ideale nuovo del cristianesimo che trionfò in Roma. Ma i papi memori dei pontefici imperatori, miravano al potere temporale e l'oltraggio di Canossa prepara la Riforma. G. Borghese distingue due Rinascimenti: il primo comprende Caterina da Siena, Tommaso d'Aquino e Francesco d'Assisi, come pure Giotto e Dante; il secondo vede con l'umanesimo nascere le prime esigenze del nazionalismo. Non Giordano Bruno che trae la fama dal supplizio più che dalle sue teorie,⁸ ma Galileo apparsione tra religione e scienza e fonda il metodo sperimentale.⁹ Giovanni Borghese stigmatizza poi i due secoli di assopimento dell'Italia nei principi del Concilio di Trento e nell'educazione gesuitica; lo fa con obbiettività filosofica, poiché, senza elitarlo, vi include Paolo V, il Borghese che diede anche mano all'arte barocca di cui il nostro scrive: « Dans les arts n'ayant plus rien à dire, on couvre la pauvreté de l'inspiration sous les beaursouffures de baroque ».¹⁰ La medesima obbiettività si può rilevare nelle conseguenze del grande risveglio dovuto alla Rivoluzione francese: Giovanni Borghese accusa membri di grandi famiglie romane del Pavet più volte volato gabbaia in quel frangente; per dimostrare l'ignoranza di quel patriziato, attinge dai ricordi di Massimo d'Azeglio, un aneddoto, da un severo capitolo sul patriziato romano.¹¹ Nella storia risorgimentale, Borghese attribuisce importanza alle

⁷ Ivi, p. 31.

⁸ Ivi, p. 82: « Il est juste de reconnaître que le jugement que nous venons de formuler est en complet désaccord avec l'opinion reçue en ce qui concerne certains artistes, tant en Italie qu'à l'étranger ».

⁹ Ivi, p. 91.

¹⁰ Ivi, p. 98.

¹¹ Ivi, pp. 108-109; cfr. Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi*, Rizzoli, Milano, 1956, p. 270: un azzardo con aneddoto di barozza viene scambiato da un principe, per la battaglia di Lepanto.

società segrete, particolarmente i massoni ed a individui come Mezzini ed il geniale Ciavour. Nel cardinale Antonelli, crede di ravvisare segreti simpatie per il Piemonte.¹² Il nome di Garibaldi lo cita solamente poche volte. Giudicando il consumismo del Risorgimento, parla di « opérations parfois un peu chirurgicales »¹³ e conclude al trionfo rischioso dell'età razionalistica.

Lo schema trino della storia, Giovanni Borghese lo applica all'anime dell'Italia contemporanea. Giusticia che dopo la sconfitta totale della classe patrizia, la massa azzarda dalla borghesia e neolica degli storici, si è data al socialismo ed al sindacalismo, mentre il parlamentarismo frenava più che aiutare gli sforzi della nazione.¹⁴ Riguardo alla famiglia, egli si dichiara avverso al divorzio, fonte di disordine sociale ed allega la sensualità dei suoi connazionali.¹⁵ Nell'importante capitolo sull'insegnamento che egli intende quale educazione e non mera istruzione, G. Borghese sferra i suoi attacchi contro i maestri,¹⁶ incapaci ai suoi occhi di imprimere la grande lezione di energia e patriottismo che dovrebbe venir data a suo potere, dai sottufficiali, mentre l'insegnamento della morale sarebbe lasciato al clero.¹⁷ Dolcienne, il fanciullo verrebbe addestrato nel futuro mestiere in scuole tecniche e riserverebbe il proseguimento della cultura fisica, morale ed intellettuale alle serate e le

¹² Ivi, pp. 120-121: nel 1848 con gli ordini dati al principe Adolphe-André, ed all'epoca di Carrelharand, il cardinale sembra fosse al corrente dei piani del generale Lametzière.

¹³ Ivi, p. 122.

¹⁴ Ivi, pp. 132, 221-227.

¹⁵ Ivi, p. 148. Dopo aver nominato per la loro innuenza in questo campo Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Mezzini, aggiunge con spirito: « Du haut en bas de l'échelle sociale et dans tous les partis, nombreux sont ceux qui subissent sur ce chapitre, l'exemple des fondateurs de la Patrie ». E cita una battuta del senatore marchese Virioli: « che all'uscita di una scuola inglese mista, esprime il suo timore che, fosse in Italia, ci sarebbe da aspettarsi una sorpresa, nove mesi dopo ».

¹⁶ Ivi, p. 152: «... insistais résolûment » p. 153: «... esprits médiocres », «... incapables de faire utilement leur classe. [Ils] s'occupent de rénover la société ».

¹⁷ Ivi, p. 156. Il cattolicesimo gli sembra di molto preferibile alla morale musulmana di cui cita alcuni riti in latino, per pudore. Cfr. per i sottufficiali, p. 180, e per il clero, p. 298.

domeniche. A proposito dell'analfabetismo, Borghese asserisce che in Roma la diminuzione ne è irrilevante, appena del dieci per cento. Tuttavia non lo rimpiaange, convinto che l'istruzione non porta il progresso morale, anzi cita le induzioni di un giudice sul fatto che la maggioranza dei giovani delinquenti sa leggere e scrivere. D'altra parte osserva che i fanciulli possono con più frutto aiutare i genitori nelle campagne.¹⁶ Per l'insegnamento superiore, deplora l'eccessivo numero delle università e particolarmente lo scarso degli edifici, in specie la clinica romana che è costata una ventina di milioni e l'«*Universitas Studiorum*» della capitale le cui previsioni oltrepassano la trentina di milioni.¹⁷ Quanto ai giochi, poiché tali preferisce nominarli piuttosto che sport, li consiglia per uno sviluppo fisico ed anche sociale, armonioso; nota che alcuni sopravvissero per decenni, soltanto nel popolo; così il discobolo «*qui n'avait jamais cessé de mener les jambes des passants dans les faubourgs de Rome...*»¹⁸ ed il calcio che potrebbe diminuire l'amalfabetismo, consiglia l'autore, se ogni giocatore dovesse segnare il punteggio ed il resoconto della partita. La caccia a cavallo si avvantaggia particolarmente dall'Agro romano. E la fondazione di una scuola di cavalleria a Roma con l'introduzione dei metodi del capitano Caprilli costituiscono un vanto.¹⁹

L'esercito, sviluppatosi nei quarant'anni trascorsi dal compimento dell'Unità, non sembra a Giovanni Borghese, sia colpevole di Adna, dannosa conseguenza di rivalità parlamentari. Egli ritiene che l'Italia deve far valere diritti ed ambizioni, entrambi indispensabili per un'espansione vitale. La guerra libica viene legittimata da G. Borghese e ammirata l'azione del «*dictateur*» Giolitti;²⁰ ma è il clero a meritarsi il riconoscimento più marcato per il suo «*tact exquis des nuances*»: il neutralismo delle alte sfere ha permesso ai membri tutti di dedicarsi «*sans contrainte à leur élan*

¹⁶ *Ivi*, pp. 293-294.

¹⁷ *Ivi*, p. 300.

¹⁸ *Ivi*, pp. 162-164.

¹⁹ *Ivi*, pp. 164, 165, 171-174.

²⁰ *Ivi*, p. 178, anche sul caso della guerra. G. Borghese rimane discepolo, cfr. per contro Denis Mack Smith, *Storia d'Italia*, Laterza, Bari, 1979, II, p. 433.

patriotique».²¹ La guerra appare come la «*crise bénie*» che fonde gli ideali e crea coesione.²² Vero è che il colonialismo sembra allora necessitato dalla prolificità del popolo italiano che offre sempre un numero di lavoratori superiore alle possibilità del Regno.

L'agricoltura non può ovviare a tale eccesso poiché terra mala; Borghese cita ad esempio l'Agro romano: mentre si lamenta l'incertezza dei patrizi proprietari, i parlamentari cercano di coprire di orti una terra umida per costituzione e fatta per l'allevamento. Una migliore ripartizione si potrebbe eseguire nella provincia romana con lo scambio tra i proprietari o il frumentare i latifondi. E da notare che in codesto consiglio, Giovanni Borghese si mostra imparziale, dato che i principi Borghese possedevano una parte rilevante della superficie coltivabile in Italia.²³ Non l'interesse familiare, quindi, ma il proprio sdegno lascia trasparire: «... les environs de Rome, ainsi que les provinces de l'Italie méridionale, sont dans des conditions matérielles et morales analogues à celles des populations sauvages du centre de l'Afrique».²⁴

Nel capitolo sul commercio e sull'industria, Giovanni Borghese vanta i notevoli progressi della giovane Italia. Tuttavia non può astenersi dal fare una depressione sulle vittime delle crisi che segnarono questo progredire, ossia i figli delle vecchie famiglie patrizie, i quali si buttarono nelle imprese, con il fine di salvaguardare la loro antica dominazione. E si dà a descrivere la crisi bancaria del 1890. L'audacia edilizia in Roma particolarmente, l'abilità degli affaristi che si schernivano dietro nomi famosi, le illusioni dei giovani patrizi ebbero un brutale arresto allorché la Francia, vessata da Crispi, rifiutò ogni finanziamento. G. Borghese sempre pronto ad inventare contro il parlamentarismo, non cita le manovre di Tanlongo né le compromissioni di Crispi e Giolitti.

²¹ *Ivi*, p. 180.

²² *Ivi*, p. 181.

²³ *Ivi*, p. 205. Cfr. Denis Mack Smith, *op. cit.*, III, p. 623, nota che nel 1922 «*L'isa quindicina di famiglie nobili quali i Borghese, i Carnacolo, i Chigi, i Colonna e i Torlonca, continuarono così a possedere circa mezzo milione di etari complessivamente...*»

²⁴ *Ivi*, p. 206.

Si limita a disapprovare i patrizi che furono vittime del crollo, poiché erano impreparati dall'eredità e dall'educazione a tali imprese. Non accenna alla propria famiglia principesca che perse tanti e tali beni. Questo silenzio corrobora la riprovazione nei confronti della nobiltà romana già rivelata. Meno semplice di quanto si possa desumere dalle sue posizioni accerasamente nazionalistiche, Borghese dedica anche elogi all'energia degli ebrei, che spera comunicativa.²⁵

A proposito dell'arte, definita espressione totale dell'uomo, Borghese ritiene che essa si sviluppa solo nei periodi di ricchezza e di gusto, ed abbisogna di mecenati. Di conseguenza asserisce che l'Italia del suo tempo non possiede grandi artisti. Al termine dello scarso capitolo sulla pittura, egli afferma che sciaguratamente l'Italia conosce «certe pégre du pinceau et du sculpt, catalogue sous les titres de cubisme, futurisme, et autres enseignes». Arriva a concludere che per rispetto al lettore non vuole accennare a questa teppaglia.²⁶ Nel campo della scultura, invece, egli si dilunga sulla «statuomanie» che viige nei cimiteri e nei monumenti ufficiali.²⁷ Ironizza sulla predilezione degli artisti per le statue equestri e gloriose di Vittorio Emanuele II e Garibaldi, mentre Cavour e Mazzini vengono trascurati come troppo borghesi. Interessante l'accento alla fontana all'Esecla del Rutelli: invece di adornarsene, il Borghese le tributa l'indifferenza dovuta, secondo il suo gusto, alla banalità, pur curandosi di segnalare che l'opera fu ordinata allo scultore, per via dell'impegno politico di costui.²⁸ Quanto all'architettura, Borghese inizia con l'affermare: «L'art a trouvé moins de profi que les entrepreneurs». Nella capitale, centro della febbre edilizia, egli bolla le iniziative dei privati, dettate

²⁵ Ivi, p. 220, profetizza per: «L'Italie ne connaît probablement pas les roublis de l'antisémitisme».

²⁶ Ivi, p. 246.

²⁷ Ivi, p. 249.

²⁸ Ivi, p. 330. Cfr. LINO JANSANTONI, *Roma fra Ottorino, Treves e Mussolini*, Palombi, Roma, 1997, pp. 132-133, 216. E PIETRO BACCHILLINI, *Belvedere. L'Arte dell'Ottorino*, Valleschi, Firenze, 1969, p. 312. «...nodi volgarmente peccati».

²⁹ Ivi, p. 290.

dalla speculazione: le vittime del crollo trovarono il giusto castigo, tanto avevano copiarso il falso e l'orrendo in quelle costruzioni.³⁰

Due palazzi vengono citati: il Piombino a proposito del quale viene nominata la Villa Borghese senza precisione alcuna, il Piombino dalla facciata elogiata e dal cortile criticato; ed il Brancaccio, «mise note et présentiese».³¹ L'ironia ricorre nella descrizione dei quartieri laodovisi con il loro inverosimile miscuglio di stili, all'indizio del romano... Quanto alle opere dovute alle collettività, si registrano i palazzi floridi se non artistici, della Banca d'Italia e della Cassa di Risparmio. Perfino nel restauro di una casa di Radiallo, nei pressi del palazzo Farnese, il Municipio è riuscito a mutare un fore di arte in una mediocre costruzione. Ma lo ha sorpassato il governo nelle due tatiche: Palazzo di Giustizia e Vittoriano. Nella descrizione del Palazzo di Giustizia, anche Borghese si sorpassa, mostrando che se il primato delle spese è stato raggiunto, le pietre di bella qualità furono frugate e svuotate: «Une perverseité maldivie semble s'être appliquée à les fourmenter...»³² ed esse si iscrivono in un caos di stili cozzanti. Il Vittoriano appare più sopportabile nella radizione classica e grandiosa, quantunque senza gusto né armonia e posto in un sito scelto male. Ai lodatori di questo nuovo tempio prenestino, Borghese fa notare che l'incorniciamento essendo radicalmente diverso, il Vittoriano nella sua pesantezza schiaccia «la morte de terre» immortelle del Capitolio doni il semble vouloir cacher la gloire e a prescindere dalla mutilazione del palazzo di Venezia, testimone storico ed architettonico.³³

Nel suo panorama della letteratura, Giovanni Borghese considera che Manzoni e Pellico per primi scrissero in modo da essere capiti da tutti. La poesia di Carducci che, amante dell'antichità, piegò i versi italiani alla metrica latina, gli fa supporre che cada nell'oblio e del resto fa dire già ridimensionata da Croce:³⁴ Colui

³⁰ Ivi, p. 251.

³¹ Ivi, p. 252.

³² Ivi, p. 254.

³³ Ivi, p. 256.

³⁴ Ivi, p. 266. A proposito dell'«Imo a Satana»: «C'est à médiorce Voltaire mains l'esprit». A proposito di Carducci prosatore: «...passionné et sectaire».

che grandeggia sull'orizzonte letterario è Gabriele d'Annunzio, Borghese gli riconosce una eccezionale comprensione del carattere nazionale e lo cita per illustrare l'autorità paterna o la superiorità meridionale.⁵⁹ Rimpiange che la Francia lo conosca solo per i romanzi ed il teatro, dato che egli reputa intraducibili le liriche. Qualifica il poeta di « *sadique génial* » e in lui loda l'antica psicologia, come la scelta degli scenari.⁶⁰ Il teatro dannunziano dimentico delle proporzioni, presenta pure concetti mirabili, secondo Borghese che si dilata di *La Naze*, trovandovi il proprio sogno nazionalistico. Poco oltre, dilungandosi sulla Duse, stabilisce un parallelo tra essa e Sarah Bernhardt, ricerca della verità in quella, della bellezza in questa. Infine nel campo del giornalismo, egli rende omaggio all'*Idea Nazionale* di Enrico Corradini, affermando la differenza fondamentale tra nazionalismo italiano e francese.

Giovanni Borghese nel volgere alla fine, dà la propria definizione del progressivo: è l'innalzamento costante della media degli uomini che concede agli esseri superiori di sorgere e quindi di sollevare ad un livello più alto la moltitudine. Prevedendo un futuro di maggiore giustizia sociale, chiede con l'immagine di un possibile ritorno alla primitiva civiltà, Giovanni Borghese che giudica la propria epoca e le traversie della famiglia, con la volontà di asenersi dalle opinioni soggettive e sentimentali,⁶¹ appare come un patrizio critico nei riguardi della sua classe, pur rimanendo elitistico, permeato com'è dalle tradizioni avite.

ANNE CRISTINA FATTOPO

⁵⁹ Ivi, pp. 230-232, 146.

⁶⁰ Ivi, p. 267.

⁶¹ Ivi, p. 320.

Nuovi documenti sulla Dalmazia di Carlo Magno

La collocazione storica della famosa dalmatica conservata nel Tesoro della Basilica di san Pietro, detta volta a volta di Carlo-Magno o di Costantino o di Leone III, dai personaggi ravvisati nella scena della Resurrezione, o più semplicemente e propriamente « *grecca* », abbraccia un periodo che dal sec. IX si estende al sec. XIV. Con sapienti riferimenti l'Hermann vi leggeva « figure di evidente carattere romano » e con non minor erudizione il Venturi e il Toesca vi scorgevano elementi del « più puro stile dell'arte bizantina del sec. XIV », anzi dell'arte bizantina « giunta al primaggio ». Così differiscono le conclusioni fondate sulle precise stilistiche e sullo studio delle analogie formalistiche delle opere d'arte da indurre, sullo stesso argomento, opinioni contraddittorie di famosi esperti.

LE OPINIONI SULLA DALMATICA

Nel vasto arco di ben sei secoli si situano i pareri di altri studiosi a seconda delle preferenze accordate all'uno o all'altro motivo. Il Cancellieri accentua alla tradizione del dono di Leone III ma cita il Grimaldi che già qualificava come « imperitissimi viri » coloro che facevano risalire il cimelio a Costantino; il Boissier (1842), riferendosi alla Kaiser Dalmatica, pensa piuttosto a una manifattura bizantina pervenuta dall'Oriente nel traffico intenso del sec. XIII; il Lipinsky rifacendosi all'arte « praticata in Costantinopoli » opta per il sec. XI; Xavier de Maunull (1867) si riferisce decisamente al sec. XIII-XIV; più recentemente l'Orlando accogliendo la tesi del Toesca basata sulle analogie con il palafio di Cassellarguato, ritarda anche lui la datazione fino al trecento.

La dalmatica era la veste propria del diacono, detta così, a dire del Ferrari, perché usata dai romani in Dalmazia. Il vestimento

lungo fino ai ginocchi e corto fino al gomito, era adoperato, stando al Cenni e al Cancellieri, nel monastero dagli imperatori per dimostrare la sacralità della loro persona. In tempi più recenti il Bossière afferma che durante la funzione dell'incoronazione in Francia, nel 1792, anche Francesco II indossò la dalmatica.

Di qui l'opinione del Venturi che l'indumento, conservato nel Tesoro di san Pietro, fosse confezionato a Roma per un imperatore che stava vicino al Papa o per un dignitario « che così magnificamente parato cantò l'Evangelio ».

NUOVI DOCUMENTI

Se non che mi è stato possibile rintracciare tra i documenti d'archivio una notizia da riferirsi con ogni probabilità alla dalmatica di cui si parla e che dovrebbe stabilire la data della sua accessione tra la suppellettile della sagrestia. La notizia è conservata nell'inventario n. 5, a. 1466, dell'archivio del Capitolo di san Pietro dove sotto il paragrafo che elenca i *paramenta avara*, si legge: « *Item, dalmatica greca contexta de auro et argento cum figuris quam habuimus in morte patriarchae constantinopolitani* ».

Par nella sua laconicità, l'insolita dizione italiana che ci troviamo in presenza di un oggetto di prestigio singolare e di recente accessione. Nei precedenti inventari, a cominciare da quelli del 1361, non si trova menzione alcuna di dalmatica greca, né nella letteratura liturgica coeva. L'inventario, com'è detto all'inizio, « di tutte e singole le reliquie, beni e cose appartenenti alla sagrestia della basilica del Principe degli Apostoli », fu redatto dal beneficiario, Antonio de Margheritis, e consegnato il 1° marzo 1466 a Domenico Filippini e a Leonardo Capocci, sagristi maggiori *pro dicto anno*. Il patriarca costantinopolitano di cui si parla nel documento, è il metropolita Isidoro di Kiev che nel 1455 successe a Giovanni Contarino nella sede di Costantinopoli. Isidoro fu un personaggio di molto spicco in quel periodo per cultura umanistica e per l'ardore spiegato a favore della riunione tra chiesa latina e greca nel concilio di Ferrara-Firenze (1457-1459).

Accanto a quella d'Isidoro primeggiò nella battaglia promossa da Eugenio IV, il Bessarione, famosissimo tra i letterati e i teologi di quel periodo. Nella prima sessione del Concilio tenutosi a

Ferrara nell'ottobre del 1458 i nomi di Isidoro Rueno e di Bessarione Niceno, si trovano uniti tra coloro che devono rispondere alle interrogazioni (Cone. Fl., XI, 23). Per i meriti da loro acquisiti, Eugenio IV li creò entrambi cardinali nel 1459, e da allora furono rispettivamente designati come il *cardinalis Ruthenorum*, l'Isidoro, e il *cardinalis Nicenus*, il Bessarione.

IL BESSARIONE E ISIDORO DA KIEV

Un singolare destino, il destino dell'amore per Roma e per la sede del Principe degli Apostoli, congiunge questi due personaggi, ambedue protagonisti del Concilio di Firenze, ambedue patriarchi di Costantinopoli, ambedue creati lo stesso anno cardinali, ambedue vollero attestare con insigni doni la venerazione per il sepolcro di Pietro. Isidoro infatti morì nel 1463 (di qui il ricordo della sua morte nell'inventario del 1466) ed ebbe per successore il Bessarione. È singolare che il modestissimo inventario del 1466 li entrambi rechi memoria: del cardinale rueno per aver donato alla sagrestia della Basilica la splendida dalmatica greca, e del cardinale niceno per aver lasciato un cospicuo legato di 18 iconi con o senza immagini, 4 croci, tagli di stoffa preziosa e 4 tappeti, roba andata dispersa nel 1488 quando i canonici dovettero pagare i debiti contratti durante lo scisma d'Occidente.

Nei successivi inventari si trova frequente menzione dell'indumento « d'ornesino turchino di Costantino imperatore con figure greche » (1580), similmente a quella dell'inventario n. 8 del 1535, che si richiamano a quello del 1489 in cui la scena della Trasfigurazione è descritta con precisa concisione.

IL RUCENTE RUSTAURO

L'origine greco-bizantina è confermata dalle iscrizioni in lingua greca che commentano le scene della Dalmatica e in particolare modo quelle eucaristiche ricamate sugli omeri. Le parole della consacrazione sono quelle di Matteo, come al racconto di Matteo è ispirata, nei singoli momenti, la scena della Trasfigurazione.

Il tessuto d'ornesino, e cioè di seta persiana (dalla città di Ormuz), aveva subito nel corso di cinque secoli, gravi danni ed era esposto ad ulteriori deperimenti sia per l'inevitabile deterio-

rarsi del tessuto sia per l'azione della polvere che si era accumulata nella parte superiore. Un secolo fa il Boissière poteva ancora leggere il «*Vente Benedetti*» ricamato nelle pagine del libro aperto sulle ginocchia del Salvatore, oggi illeggibili, mentre è del tutto scomparsa la figura del terzo apostolo nella scena della discesa dal Tabor. Si è proceduto al restauro conservativo, affidato dal Capitolo allo studio dei fratelli Ercoli.

Eseguita una serie di fotografie a colori, fortemente ingrandite in modo da consentire la lettura anche nei minimi particolari, la dalmatica venne stesa su un telaio su cui era stata applicata una robusta tela e si diede corso a una tapponatura per fissare i profili del drappo. Si tolsero i tre strati di fodere di colore diverso che dovettero servire a tamponare i numerosi vuoti prodotti dall'usura del tempo e a dar sostegno ai numerosi delle parti saldobare o al totale ripristino dove i motivi erano completamente caduti.

All'opera di ripristino e di tamponamento allora si procedeva con tecnica piuttosto rudimentale che teneva scuro uno dei valori della superficie cromatica e dello spradevole effetto causato dalla viscosità dei punti, raramente accordati con il fondo originale. Si sono eliminati un centinaio di codesti rifacimenti, talora addirittura incofati o imbastiti con l'ago. Anche questi reperi sono stati tutti scrupolosamente conservati. Ai vuoti seguiti dalla eliminazione delle parti eterogenee, si è provveduto con un tipo di velatino grigio nerastro che si adatta, fin dov'è possibile, al fondo autentico d'ornesino azzurro, pur lasciando evidenti gli interventi del restauro.

Le migliaia di suture sono state eseguite con punti perfettamente invisibili e costituiti da filati scelti nei valori neutri che non disturbano la visione delle due stupende superfici. Il lavoro si è svolto calibrando la dalmatica al centro del telaio e facendola scorrere su due rulli in modo da consentire il restauro a settori fino ai margini perimetrali.

Terminato il restauro, la Dalmatica è stata chiusa in contenitore impermeabile e di nuovo esposta all'attenzione dei visitatori.

ENRICO FRANCA

Cenni e curiosità sui recipienti e misure romane del vino

Affrontare un tale argomento, direi complesso e anche di vasta portata, è da ritenersi tanto azzardoso quanto voler andare di penetrare quasi nell'impossibile. Il men che meno è da rimanere alquanto perplessi al solo pensiero di quante sono le innumere testimonianze esistenti in tutti i musei del mondo. Un esempio: nel 1870, soltanto nel «*British Museum*» il catalogo registrava 357 vasi di forme diverse; perciò si ha ragione di credere che ve ne siano ovunque assai di più. Cercherò di tenermi alle misure ed ai recipienti dall'epoca romana ai giorni nostri, recimando e misure indispensabili alle vicissitudini del «*lenticante vagabondare del vino*»; dalla sua nascita alla sua maturità, quando viene portato al buongustaiolo, che, assaporandolo, lo bacca con le labbra ansiose di goderne tutti pregi. Così «*il talcio ha compiuto la sua missione, e il succo dell'uva la sua parabola. Ascendente e gloriosa*» (G. Dalmasso)¹. «*Solo un Dio poteva aver elargito all'Umanità un così prezioso dono*» (un pensiero degli Antichi)?

Dopo la dovuta e sentita esaltazione del vino, passiamo alla descrizione dei recipienti e delle misure di capacità adoperate dalla produzione al consumo: nell'epoca romana hanno inizio dal *dolium* all'anfora, dall'anfora al cratere, dal cratere alla coppa o bicchiere. Le forme, ben s'intende, erano varie e diverse, di qualità e di foglia: ordinarie e popolari le une, lussuose e raffinatissime le altre. Modestissimo il vasellame delle prime, fatto di terracotta;

¹ A. MAERZGARTEN - G. DALMASSO, *Storia della vite e del vino in Italia*, Art. Grafiche Gualdoni, 1931, Milano.

² Il Museo Martini di Storia dell'Enologia, Possano. Ed. Martini & Rosel, 1961, Torino.

stanzoso il materiale di cristallo « limpido come il cielo », usato per le altre, oltre alle finissime decorazioni dei vasi da cui « si notavano i gradi della multiforme scala sociale ».

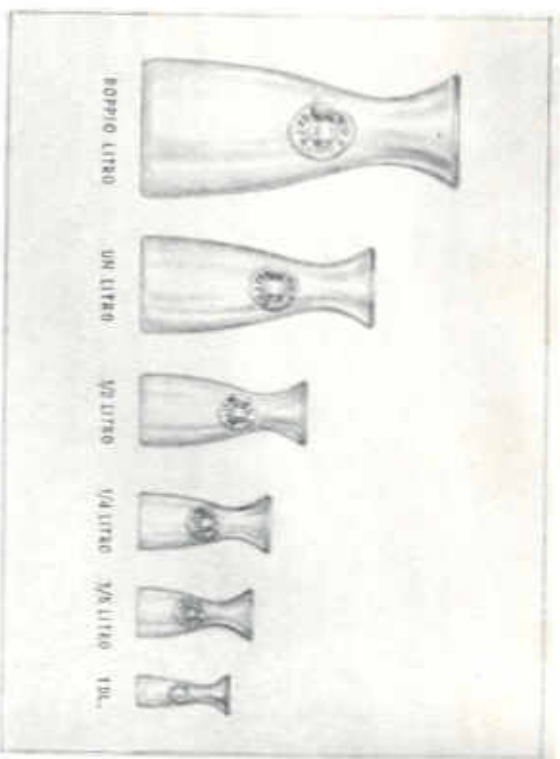
Primo recipiente fra tutti, che veniva adoperato per la fermentazione dei mosti e anche per la conservazione del vino era il « dolio » (*dolium*), paragonabile alla nostra botte. Fatto di terracotta, panciuto, ad apertura larga e base piatta, con pareti robuste dello spessore di 6-7 centimetri. Altezza fino ai due metri e circonferenza di 4,5 circa. Si comprende che potesse contenere anche un uomo in piedi; è l'esempio di Diogene. Nei depositi dolari di Ostia si sono trovati doli della capacità di mille litri e oltre. Con i doli vi erano le « serie » (*series*) che avevano la stessa funzione dei primi, ma di più piccole dimensioni. Una *series* contiene sette anfore. Nella *cella vinaria* (cantina), all'*apoteca* (meschia), regnava l'anfora, recipiente di conservazione e unità di misura. Nel commercio vinicolo dell'epoca romana l'unità di misura era l'anfora o *quadrantalis*, misura uguale a quella di un piede cubo, equivalente alla quarta parte di un nostro ettolitro circa, come lo indica la stessa parola *quadrantalis*. I campioni delle misure romane usate per la compra vendita del vino o di altre derrate alimentari erano depositate nel Campidoglio, ce lo scrive il Duerna de La Malte, chiarendo l'espressione di anfora capitolina per sottolineare una misura di capacità perfettamente esatta. Con la introduzione del sistema metrico romano, l'acqua e il vino erano considerati della stessa misura di capacità e di peso. Per l'acqua, però, bisognava ricorrere a quella di pioggia e non all'acqua di fonte; si vuole che con la caduta diretta più o meno forte, secondo il getto, l'acqua di fonte avrebbe potuto portare delle alterazioni nei riguardi della capacità. Questo accorgimento sarebbe servito ad avere una similitudine più esatta con il peso corrispettivo. Si sapeva infatti, fin dal tempo di Augusto che il contenuto di un'anfora corrispondeva al peso di ottanta libbre di acqua piovana conservata nelle cisterne.

Dalla seguente tavola del Seppè vediamo il rapporto delle misure di capacità del vino nell'epoca romana con il sistema metrico decimale dei nostri tempi:

Anfora (ampore o <i>quadrantalis</i>) = a litri 26,20	
Urna (<i>urna</i>)	= * * 13,10
Calpo (<i>calyptra</i>)	= * * 3,27
Statio (<i>stateris</i>)	= * * 0,545
Libbra (<i>libra</i>)	= * * 0,327
Emina (<i>eminna</i>)	= * * 0,274
Quartario (<i>quartarius</i>)	= * * 0,156
Acetabolo (<i>acetabulum</i>)	= * * 0,068
* Cyato o (<i>cyathus</i>)	= * * 0,155

L'anfora era l'unità di misura, con i suoi multipli e sottomultipli; aveva la forma di una grande brocca di argilla con due anse e serviva per il trasporto e anche per la conservazione del vino. Veni anfore equivalevano a un « culco » (*culcus*), il cui contenuto, corrispondeva alla metà circa di una botte usata ancor oggi dai vinificatori dei Castelli romani. Vi era poi il « modio » (*modius*) della capacità di litri 8,75 circa.

Nel 1350, il papa Clemente VI, dalla sua sede di Avignone, nello stabilire la celebrazione dell'Anno Santo ogni cinquanta anni, cercò fra l'altro, di dare un assetto alle discipline riguardanti il commercio, « da osservarsi per tutto lo Stato Ecclesiastico », e tra queste venne fuori « l'imposizione » dell'uso delle misure per la vendita del vino. Tali provvedimenti erano intesi a salvaguardare eventuali abusi a danno dei « romei » (così erano chiamati i peligrini che venivano a Roma per l'Anno Santo), « romei » che peraltro erano esentati dal pagamento delle gabelle gravanti sui generi di consumo. Queste cosiddette gabelle non sono mai state, forse accette agli osti, i quali cercarono di rifarsi in qualche modo, sempre a scapito del consumatore, ad esempio: col non riempire esattamente le misure imposte per la vendita del vino. Praticamente lasciando uno spazio vuoto tra il vino versato e la linea indicante la misura dovuta, vuoto che prese il nome di « sfogliettatura ». Naturalmente questo abuso provocava il risentimento dell'acquirente, sia esso consumatore all'osteria, quindi sul posto, o sia la madre di famiglia che vi si recava per comprare il vino per casa, il cosiddetto « a portar via ». Da qui i soccombenti al danno tirarono fuori la frase romanesca: « ma ché se balla er diavolo? » frase che voleva riferirsi al vino mancante nella mi-



sura. Ed ora ecco qui di seguito elencate le misure imposte nel l'anno 1350 per la vendita del vino al minuto:

« Boccale »	corrispondente a due litri
« Pinitto »	» » a un litro
« Piniti mezzi »	» » ai mezzi litri
« Piniti terzi »	» » ai quarti di litro

Nelle misure usate per la vendita del vino era proibito farvi sostare l'acqua, « onde evitare il fraudolento innacquamento del vino medesimo ».

Nel millecinquecento, sotto il pontificato di Sixto V, il papa della Riforma, che, come ci riporta la storia della Chiesa governò con giustizia e fermezza, fu autorizzato l'uso di una misura più piccola: il *quinto* del litro, nuova misura che provocava i risentimenti degli osti, i quali imprecarono contro la innovazione perchè essi non riuscivano a contabilizzare facilmente la nuova frazione di litro rapportata alle monete circolanti in quell'epoca.

Ed eccoci ai nostri tempi; le norme vigenti in materia autorizzano l'uso delle seguenti misure di capacità per la vendita del vino, con a fianco indicata la dizione popolare:

- Doppio litro (*Carinale* o *Barzilai*)
- Litro (*Tubbo*)
- Mezzo litro (*Foglietta* o *Foietta*)
- Quarto di litro (*Mezza foglietta*)
- Quinto di litro (*Carabetto*)
- Decimo di litro (*Volpino* o *Sottovino*)

In merito alle dizioni indicate fra parentesi a fianco di ogni misura, la fantasia popolare ha attribuito nel tempo ad ognuna di esse nomi e significati i più disparati, secondo le proprie impressioni e interpretazioni che poi si sono facilmente diffuse tra il volgo e al tempo stesso hanno destato sempre tanta curiosità. C'è l'obbligo, quindi, di darne le spiegazioni:

Al « doppio litro » venne attribuito il nome di *Carinale* o *Barzilai*; riguardo al primo, oltre al dovizioso contenuto alquanto capace, bisogna tener conto anche della elevata gerarchia nei confronti delle misure minori, mentre per il secondo nome, si vuole che si riferisca all'onorevole Salvatore Barzilai, avvocato e uomo di politica, triestino di nascita. Egli studiò a Roma ove prese dimora dall'età giovanile, e diventò ben presto popolare, tanto che, nel 1890, a soli trent'anni fu eletto deputato. Barzilai frequentava di tanto in tanto le osterie trasteverine e del Testaccio, per avere piacevoli incontri popolari, e al suo apparire, l'oste, conoscendo la sua natura portata alla familiarità con i soliti frequentatori del locale a cui peraltro offriva volentieri una bevuta di vino, gli domandava senza alcun indugio: Onorevole, un litro? — e l'onorevole, sempre più generoso, rispondeva: due litri! — Così, nel tempo, la gratitudine dei beneficiari volle manifestarsi attribuendo al doppio litro il nome di *Tubbo*.

Al litro fu attribuito il nome di *tubbo*, a detta di certi operai addetti alla manutenzione delle cassette degli accumulatori di corrente elettrica, i quali per tale mansione facevano uso di bisturi ove mettevano delle sostanze chimiche necessarie alla bisogna; commentori che avevano una forma cilindrica che essi abbiat-

nente chiamavano tubo, e quando arrivava l'ora della breve sista concessa per sbeccocciare qualcosa, mandavano l'operaio apparsa all'osteria armato del cosiddetto *tubbo* per comprare un litro di vino.

Al mezzo litro venne attribuito il nome di *foglietta*, in romanesco « foietta ». Le interpretazioni al riguardo sono varie; c'è chi dice che la dizione *foglietta* voglia riferirsi al prezzo più o meno del vino, che rapportato ad una carra moneta in circolazione in quell'epoca, si equivaleva e veniva volgarmente indicato col nome di « foglietto ». Altri, invece, dicono che abbia avuto origine dalla foglia con cui l'oste copriva i mezzi litri che riempiva di vino innanzi tempo per trovarseli pronti quando arrivavano gli avventori. La foglia, non molto grande, quasi *foglietta*, appesa sui mezzi litri doveva servire per evitare che nella misura piena di vino vi entrassero insetti, polvere o altri corpi estranei trasportati dal vento. Altri ancora vogliono dire che il significato attribuito alla misura del mezzo litro abbia origini dall'insegna chiamata « frascetta » che veniva apposta sulla porta dell'osteria o cantina per indicare la vendita temporanea del vino di propria produzione. La « frascetta » era costituita da un mazzo di rami di un arbusto dotato di tante foglie e fogliette. Tale insegna inviava gli avventori alla bevuta, i quali spontaneamente s'intervagavano in romanesco dicendo: « s'innamo a fa 'na foietta? ». Frase che nella loro fantasia voleva significare: andiamo a staccare una foglietta dall'insegna per ringraziarla dell'invito di andarsi a bere almeno « un gorto per omo » (un bicchiere per uno) di modo che, essendo in due, la bevuta equivaleva a mezzo litro.

Il *quarto* (metà del mezzo litro), di conseguenza venne indicato col nome di *mezza foglietta* o *mezza foietta* « in romanesco. Il *quinto*, prese il nome di « chichetto » per la sua forma e contenuto, somigliante all'ampollina usata durante la Messa, allorché il celebrante porge il calice in cui il chierico, che generalmente è un giovinetto, versa il vino come vuole il rito.

Il *decimo* del litro si vuole che venisse indicato dal nome di « sospiro o sottovoce », perché secondo taluni il primo nome vorrebbe significare l'ansietà del bevitore nell'attesa di ricevere quel nettare tanto desiderato, a detta di altri, invece, il secondo nome vorrebbe significare quel senso di pudore o timidezza di

chi lo chiede, forse per le ristrettezze finanziarie in cui versa e anche per la suggestione di non poter acquistare una quantità maggiore come altrimenti avrebbe voluto...

Per concludere eccovi la « copella » e lo « scarico ».

Altro recipiente usato durante il peregrinare del vino dalla produzione al consumo, oltre ai barili in uso ancor oggi per trasportarlo, vi era la cosiddetta « copella ». La « copella » era un bariletto alquanto piccolo che conteneva circa tre litri. Essa, s'intende piena di vino, era la speranza dovuta al trasportatore per il carico e lo scarico del vino medesimo, dalla cantina del luogo di produzione all'osteria. Il vino contenuto nella « copella », serviva abitualmente ad « innaffiare » la eventuale colazione o merenda consumata durante il tragitto per rifocillarsi.

Infine un'altra curiosità da ricordare, purtroppo scomparsa, come sono scomparse anche le osterie, era il cosiddetto « scarico ». Lo « scarico » voleva significare, ed era, la bevuta che l'oste offriva ai clienti ed avventori il giorno che riceveva il vino, giorno faticosamente atteso dai beconi che consapevoli di questa usanza, stavano sempre all'erta per non farsi scappare la buona occasione di bere a sbito.

SECONDO FREDÀ

