

MASSIMO MIGLIO

IL PELLEGRINO E I SUOI RICORDI DI ROMA

Le riflessioni di Ludovico Ariosto potrebbero essere usate come esergo di un volume dedicato al pellegrinaggio:

Chi va lontan dalla sua patria, vede
cose da quel che già credea, lontane;
che narrandole poi, non se gli crede,
e stimato bugiardo ne rimane:
che'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,
se non le vede e tocca chiare e piane.
Per questo io so che l'inesperienza
farà al mio canto dar poca credenza¹.

E in effetti nel 1829 venne pubblicato a Parigi, anonimo, un volume che, accanto al titolo, *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome*, inseriva in copertina i primi quattro versi dell'ottava dell'Orlando Furioso. Avrebbe dovuto essere il primo tomo, ma il secondo non fu mai pubblicato.



¹ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, VII, 1 1-8.

Era il racconto del viaggio a Roma di un pellegrino, e dei suoi ricordi della permanenza in città. Atipico il pellegrino e atipici i ricordi, che si allontanano molto dalla tradizione sedimentata in diari e racconti di viaggio. L'editore era Camille Bonnard e aveva sede al nr. 36 di Rue Chantierine.

L'autore del libro difende il suo anonimato con il racconto di una storia, dai toni misteriosi, che nasce da un incontro casuale in San Pietro a Roma con un pellegrino, che dovrebbe essere il vero autore del libro. Storia raccontata nella premessa del volume, anche in questo caso introdotta dai primi quattro versi del quarto canto dell'Orlando Furioso (*Quantunque il simular sia le più volte / ripreso, e dia di mala mente indici, / si truova pur in molte cose e molte / aver fatto evidenti benefici*) dell'Ariosto; premessa che ha lo stesso titolo del libro: *Le Pèlerin*.

Le Pèlerin

Dopo una cerimonia in San Pietro, i fedeli sfollano e lasciano quasi deserta la basilica, *une solitude imposante*, dove è piacevole vagare e meditare.

Chi scrive la premessa, anch'essa non firmata, racconta che si era fermato alla base di un pilastro a osservare i particolari della gigantesca architettura, quando la sua attenzione è attirata dall'arrivo di un pellegrino che si ferma davanti alla tomba di Clemente XIII (papa tra il 1758 e il 1769). L'aspetto lo incuriosisce: è un giovane di circa venticinque anni, la cui carnagione abbronzata sembra dare nuova energia a tratti espressivi e nobili. È vestito con una certa eleganza, ma senza ricercatezza. Gira inquieto lo sguardo intorno a sé. Poi prende dalle tasche un quaderno d'appunti, si appoggia a una delle gigantesche scale di legno che servivano per la manutenzione della chiesa e comincia a scrivere.

Del tutto diverso, riflette l'autore di queste pagine, dai pellegrini sporchi, vagabondi disgustosi che formicolavano per Roma; tanto da spingerlo a rivolgergli la parola per esprimere il piacere e la sorpresa per l'incontro con la cappa di un pellegrino che una volta tanto riveste una persona sensibile alla bellezza dei monumenti. Alla reazione preoccupata dello sconosciuto, segue un nuovo invito a non temere di un artista, straniero pur lui, e ad accompagnarlo in una visita alla basilica.

Il pellegrino parla in tedesco, ma si esprime molto bene anche in francese. Insieme ragionano delle tombe dei papi sepolti in San Pietro, esaminano e criticano le sculture. Sorprende il suo interlocutore per la conoscenza della storia d'Italia; tranquillizzato, racconta riflessioni e aneddoti sui personaggi raffigurati nelle statue.

Al momento di separarsi, decidono di incontrarsi il giorno dopo al Colosseo. L'indomani il pellegrino è il primo ad arrivare. Raggiungono insieme la parte più alta del Colosseo e nel colloquio il pellegrino rivela le ragioni del suo abito: «Una causa che è inutile raccontare e un sistema d'oppressione che pesa sul mio infelice paese, mi ha imposto la dura ne-

cessità di questo travestimento per soddisfare il desiderio irresistibile di conoscere e studiare questa Roma così celebre, così affollata di gloriosi e terribili ricordi»². È grazie al travestimento da pellegrino che ha potuto evitare l'inquisizione politica e i sospetti di un potere ombroso. L'indomani dovrà partire e allora ha deciso di lasciare nelle mani del suo interlocutore un pacco, che non dovrà essere aperto per tre giorni e che contiene un biglietto dove è spiegato cosa egli dovrà fare.

Rimangono ancora a parlare, poi il pellegrino misterioso scompare. La voce narrante non lo vedrà più. Passano i tre giorni. Aperto il pacco, una lettera spiega il contenuto:

«Signore,

ho potuto, grazie al mio abito da pellegrino, vedere e studiare Roma meglio che tanti stranieri.

Questa città, che si attribuisce ancora il titolo di *dominante*, ha pochi segreti che io non abbia svelato. Ho consacrato i momenti di piacere, che l'isolamento ed il genere di vita a cui mi sono dovuto condannare mi lasciavano, a tracciare le note che vi affido. Sarei stato felice di conservarle e portarle con me, ma l'inquisizione austriaca le avrebbe sequestrate alla prima frontiera ed avrebbe insegnato al loro imprudente autore che deve avere occhi per non vedere, orecchi per non capire, un'anima per non sentire, e che ogni attentato contro la conservazione dell'oscurantismo non può essere espiato con meno di venti anni di prigione dura. Vi lascio, Signore, un bene che mi sarebbe fatale; leggete queste pagine dove ho dipinto Roma attraverso le emozioni che mi ha procurato. Se un giorno vi sarà possibile pubblicare, nella vostra bella patria dove la libertà ha messo radici incrollabili, le osservazioni e i ricordi del Pellegrino, farete un'azione tanto lusinghiera quanto non oso sperare.

Sono, etc. J. W. ...

Roma, 17 aprile 1828»³.

I ricordi di Roma

I ricordi di Roma, che sono *emozioni e osservazioni*, cominciano ancora una volta con una citazione dall'Ariosto, in questo caso dalla dicianno-

² *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome*, I, Camille Bonnard éditeur, Paris 1829, p. 8. La Bibliothèque nationale de France, conserva due copie dell'opera: RES P-K-25, che ho consultato, e K-12951, che ho visionato in riproduzione fotografica; sulla base di una annotazione manoscritta, presente in RES P-K-25, il catalogo informatico della Bnf attribuisce l'opera a Bonnard; più cauto il *Bullettin des bibliothèques de France*, 21 (1976): «l'illustrateur s'est édité lui-même [...] peut-être aussi l'auteur». Non conosco letteratura sul volume, che trovo citato solo in V. Castiglione - G. Dotoli - R. Musnik. *Bibliographie du voyage française en Italie*, Bari 2002, p. 198.

³ Le traduzioni da *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome* sono mie. Spero di dedicare riflessioni più ampie ed un commento più articolato, anche ad aspetti non presi in esame in questa sede, nella traduzione italiana del volume che sto preparando.

vesima ottava del canto ottavo: «Di balzo in balzo, e d'una in altra via / aspra, solinga, inospita, selvaggia». È il primo capitolo del libro. Il pellegrino lo titolava con il nome di una località appena a nord della città, la Tomba di Nerone⁴.



La tradizione letteraria sembra prevalere; la descrizione è costruita sulla topica antica dell'abbandono e del deserto: la campagna desolata annuncia la città e la circonda d'ogni lato. Ma il racconto ha subito uno scarto brusco ed acquista tratti di autobiografia: «Se il pittore si estasia per la severa bellezza di questa terra incolta, se spera di trovare l'ispirazione che ha guidato i pennelli di Poussin, bisognerà per questo credere che il paesaggio sarebbe meno bello se la natura fosse meno aspra e meno selvaggia? La mia immaginazione si divertiva a ripopolare i campi abbandonati: questi profili così severi, queste meravigliose pieghe del terreno si mescolavano di nuovo a nobili edifici; il semplice verde dei boschi sacri proponeva un felice contrasto con il colore squillante dei templi degli dei e le tombe degli uomini illustri sembravano sovrastare le voci dei romani che si affollavano intorno, insieme con quel popolo innumerevole che veniva alla capitale da tutte le parti del mondo. Questo quadro (*tableau*) sarebbe meno seducente di quello che si offre oggi agli occhi del viaggiatore?»⁵.

Nell'immagine di desolazione della campagna romana niente corrisponde alle aspettative di emozioni e ricordi. Una tomba di marmo colo-

rato dal tempo si erge solitaria al bordo della Flaminia. Il cuore del viaggiatore batte. Si chiede quale sarà il primo eroe dell'antica Roma che incontrerà; maledice mille volte l'ignoranza comune che fa ronzare al suo orecchio il nome orribile di Nerone e sostiene che quella sia la sua tomba: «Questa terra incolta disabitata, questi brandelli umani appesi a dei pali, questa tomba, il nome spaventoso di Nerone! Illusioni, sogni brillanti della mia immaginazione, cosa siete diventati?»⁶.

Il lettore per parte sua si chiede cosa siano questi brandelli umani; ma il racconto ha già un nuovo scarto. È il ricordo autobiografico degli emigrati che il Pellegrino ha visto partire verso i deserti infuocati delle Americhe e i ghiacci della Russia; di quanti ha visto morire a migliaia, sfiniti dalla miseria e falcidiati dalla febbre gialla, e che pure hanno arricchito la nuova patria. A loro chiede di venire al sole d'Italia, di venire a dissodare questa terra tanto fertile, a costruire le loro case sulle pendici di queste colline. Troveranno una patria sotto il cielo più bello del mondo; rigenereranno un popolo imbastardito, il cui nome è troppo illustre per non meritare una sorte migliore. Vengano gli emigrati dalla Svizzera a prendere possesso della terra fertile, abbandonata alla sterilità per l'assenza di braccia che la coltivino. Questa vasta campagna è proprietà di pochi che non rifiuteranno di dividere con loro un suolo che non produce nulla. La ricchezza tornerà, le strade saranno affollate da gente che lavora, non da briganti, e gli orrendi pali (ancora un riferimento ai brandelli di carne umana) non spaventeranno il viaggiatore, molto più di quanto spaventino gli stessi briganti, che con un sorriso feroce osservano i resti dei compagni morti sotto la scure del carnefice (e la funzione dei pali comincia a chiarirsi).

Ma il pellegrino sa che le sue immaginazioni rimarranno a lungo irrealizzate: «La campagna di Roma [...] per lungo tempo ancora continuerà a rattristare l'animo del viaggiatore»⁷.

È però il rapporto ombelicale, ancora ai primi dell'Ottocento, tra Roma e la sua campagna, che lo introduce in città. Sa bene che l'identità romana si costruisce sull'allevamento più che sull'agricoltura, e allora stravolge la tradizione letteraria dell'ingresso in città, che pur conosce bene. Non racconta l'arrivo da Monte Mario o l'ingresso da Porta del Popolo, ma descrive cosa il viaggiatore incontra alle porte di Roma.

Il brevissimo capitolo è siglato questa volta dalla citazione del Deuteronomio: «sive bovem sive ovem immolaverint, dabunt sacerdoti armum et ventriculum» (18, 3), che serve per introdurre la descrizione dei buoi condotti al macello.

⁴ Roma, Touring Club Italiano-La Biblioteca di Repubblica, Milano 2004, p. 762.

⁵ *Le Pèlerin* cit., p. 12.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 13.



Niente in questa campagna aspra e deserta ricorda le scene piacevoli dei paesi civili, a ogni passo s'inciampa nel carattere selvaggio e feroce che l'impronta. I cavallari che portano i buoi al mattatoio ricordano i combattimenti di tori in Spagna. Con le lunghe picche, montati su cavalli appena domati, incalzano e tormentano animali selvaggi che non hanno quasi mai conosciuto il giogo. Percorrono strade solitarie in mezzo a nuvole di polvere giallastra. L'ultima nota del Pellegrino ritorna alla polemica: i radi borghi sparsi nella campagna innalzano come trofeo sulle porte d'ingresso gabbie che mostrano teste mozzate di briganti. Servono per spaventare i complici.

In realtà il pellegrino racconta anche il percorso reale del suo ingresso a Roma: aveva abbandonato la via Flaminia a Ponte Milvio e, dopo aver costeggiato il fiume, era entrato in città per Porta Angelica: l'abito da pellegrino gli aveva risparmiato ogni ostacolo; aveva attraversato la città Leonina e spinto da una impaziente curiosità era andato subito, con ansia, verso il Foro⁸. Non sa però rinunciare a confrontarsi con la tradizione centenaria che prevedeva il primo incontro con Roma dall'alto di Monte Mario: «Scendendo dalla collina che domina il Tevere (Monte Mario), il deserto è scomparso; ha preso il suo posto un quadro (*tableau*) tanto imponente quanto magnifico»⁹.

Nelle pagine dei *Ricordi* traccia un itinerario del suo percorso in città. Itinerario che è insieme reale (quasi tappe di altrettante visite) e ideologico, che lo vede seguire due percorsi. Quello del suo ingresso reale: da

⁸ *Ibidem*, nota 1, p. 49.

⁹ *Ibidem*, p. 18.

Ponte Milvio verso la Dogana di Terra a Piazza di Pietra, da qui a Piazza di Spagna, passando per Piazza Colonna, per tornare alla città Leonina e raggiungere il Foro. L'altro, della tradizione più antica: da Monte Mario verso la Città Leonina per andare poi al Foro. Solo nella seconda parte dei *Ricordi*, il percorso diventa unitario: da Villa Medici a Trinità dei Monti, a Piazza Barberini, al Monastero di Sant'Agnese, a Monte Sacro, a Piazza San Pietro, alla Basilica, a Porta Cavalleggeri, a Sant'Onofrio sul Gianicolo.

In realtà, nel racconto, momenti reali della conoscenza della città sono trasformati in occasione di letteratura, con una tensione sempre politica. L'autore accompagna il lettore, attraverso un'accurata selezione dei luoghi, in un viaggio nella città che è invenzione letteraria e che non ha la sua ragione prima nella conoscenza dei monumenti di Roma quanto nella denuncia della arretratezza della situazione sociale. Al paesaggio, ai monumenti, alle opere d'arte fa riferimento, anche con giudizi molto precisi e a volte molto negativi, quasi sempre, anche per quest'aspetto, per denunciare la politica culturale dei pontefici. L'opera non è una guida; è molto attenta agli aspetti artistici e usa a volte un linguaggio professionale, ma non vuole certo essere una guida alle opere e agli artisti da vedere a Roma, anche se conosce molto bene, ad esempio, l'ambiente artistico di quegli anni. L'autore ha un fortissimo interesse per l'arte, ma la sua scrittura non ha la motivazione prima nell'arte.

La successione dei titoli dei capitoli del volume può servire, in questa sede, a chiarire la struttura dell'opera, le sue intenzioni e le sue motivazioni: *Le pélerin*; *Le Tombeau de Néron*; *Les boeufs conduits au boucher*; *Ponte Molle*; *Le pape*; *Cité Léonine*; *Les Jésuites*; *Le Forum*; *La sassajolata*; *Porte du Peuple*; *Temple d'Antonine le Pieux*. *Aujourd'hui la Douanne de Terre*; *Colonne Antonine*; *Place d'Espagne*; *Villa Médicis*; *Trinité des Monts*; *Le chanteur de miracles sur la Place Barberini*; *Sainte Agnès*; *Famille Ciociara*; *Mons Sacré*; *Place de Saint-Pierre*; *La dispense gratuite*; *Basilique de Saint-Pierre*; *Le pape e les cardinaux*; *Le Corpus Domini ou procession de la Fête-Dieu*; *Port Cavalleggeri*; *La folle*; *Saint Onuphre*.

Sono 27 capitoli, alcuni molto brevi. Non molti hanno un titolo tematico, anche se tutti prendono occasione da un luogo (*La sassajolata*: il Foro; *Piazza Barberini*: il cantore dei miracoli; *La dispensa gratuita*: Piazza San Pietro; *Il Corpus Domini*: il colonnato di San Pietro; *La folle*: l'Ospedale della Palazzina), e anche se i luoghi sono sempre occasioni di un ricordo non descrittivo ma dalle forti tensioni polemiche.

Tensioni politiche, sociali e religiose che sono proiettate nella scelta delle *auctoritates* citate a introduzione dei capitoli, quasi sempre con una forte valenza ironica. Abbiamo già letto l'utilizzazione del Deuteronomio, ma altrettanto accade per il capitolo dedicato al pontefice, introdotto dal virgiliano «Regere imperio populos [...] pacisque imponere morem, parcere subiectis et debellare superbos» (Eneide, VI, 852); per la

Città Leonina, chiosata con l'oraziano «Dira barbara minus / venena Medae valent» (Epodi, V); per la *Sassaiolata*, introdotta dai versi di Orazio «Tollite barbarum / morem, verecundumque Bacchum / Sanguineis prohibite rixis» (Odi, XXI, lib. I); per il *Cantore dei miracoli*, introdotto da un brano del Genesi; per *Sant'Agnese*, con il Cantico dei Cantici (V, 10); per la *Famiglia ciociara*, con l'Ecclesiastico (XXXVIII, 26); per la *Dispensa gratuita*, con il Vangelo di Giovanni «Pasce oves meas» (XXI, 17). Citazioni tutte che mostrano l'ottima cultura, anche religiosa, dell'autore dei *Ricordi*, che utilizza con puntualità le sue fonti penetrandone il senso per adattarlo ai suoi intenti.

Cultura che è confermata ancora dalla lettura del testo. L'autore conosce e cita spesso, come abbiamo già visto, *l'Orlando Furioso*, ma anche *l'Eneide* di Virgilio, il *Principe* di Machiavelli, le *Satire* di Boileau, *l'Inferno* di Dante, la *Basviliana* di Vincenzo Monti, e inoltre Marziale e La Fontaine; utilizza, sembra, gli *Annales* di Cesare Baronio; cita dai *Rerum Italicarum Scriptores* di Ludovico Antonio Muratori la *Historia Mediolanensis* di Arnolfo e quella di Landolfo Seniore, il *Chronicon Monasterii Casinensis*, ma ha modo anche di citare un brano di una lettera di papa Sergio: «Hic invasores sanctorum falce subegit Romanae Ecclesiae, iudiciisque patrum»¹⁰, e di una bolla di Innocenzo IV a proposito di Federico II per introdurre il capitolo sulla *Basilica di San Pietro*: «Niteris incassum navem submergere Petri. Fluctuat, at nunquam mergitur illa ratis»¹¹.

Conoscenze culturali che si aggiungono alla sua conoscenza dell'arte rinascimentale italiana e della situazione artistica contemporanea, alla conoscenza del mondo antico e della situazione politica del momento.

Quanto basta per accentuare la curiosità, nella speranza di scoprire chi sia l'autore dei *Ricordi di Roma*, che pure qualche indizio ha lasciato nel testo. Ma sono la casualità e la curiosità che a volte aiutano e permettono di raggiungere qualche certezza.

L'autore

In una collezione privata romana è conservato questo disegno¹², casualmente acquistato in un paese del viterbese per l'interesse del soggetto e per qualche nota di scrittura presente sul verso. Quanto vi è scritto non riguarda il disegno qui pubblicato, ma è tracciato a commento di quanto doveva essere acquerellato sul foglio successivo a destra, di quello che dobbiamo immaginare dovesse essere un album: «Nota - Je ne me

¹⁰ *Ibidem*, p. 119.

¹¹ *Ibidem*, p. 108.

¹² Disegno acquerellato su carta (mm 134 x 132), lumeggiato, discreto stato di conservazione, leggere macchie al verso, firmato in inchiostro marrone sul recto in basso a destra.

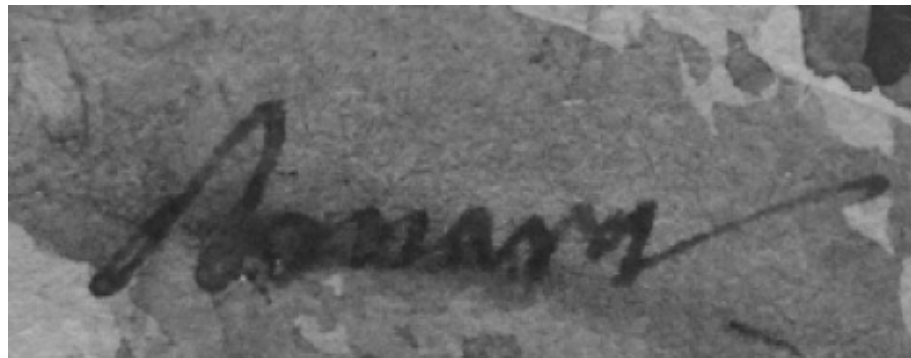


doutais pas en prenant cette esquisse que 15 jours après cet endroit serait le theatre d'un accident deplorabl[e,] c'est près de cette tour que miss Bathu[***] tomba dans le Tibre le 16 mars suivant». Più in basso si legge: «Vue sur le Tibre et la Campagne de Rome près de Ponte molle, 29 février 18[24]». La scrittura è di modulo medio, elegante, con frequenti legature che a volte uniscono parole diverse e con qualche individualità significativa, come nella resa delle lettere in fine parola e delle maiuscole¹³.

Il disegno è firmato; purtroppo sopra un tratto d'acquarello più scuro che crea qualche difficoltà: leggo Bonard. Credo che si debba identificare con quel Camille Marie Bonnard, che a Roma sembra rimasto, anche se con qualche interruzione, dal 1820 al 1827¹⁴.

¹³ Ho dedicato maggiore attenzione al disegno, e all'occasione ricordata nella nota autografa, in M. Miglio, *Microstorie in versi, prose e qualche immagine: Rosa Bathurst e Bonnard*, di prossima pubblicazione in *Gli antichi e i Moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a c. di L. Bertolini - D. Coppini, Edizioni Polistampa, Firenze. Il Ponte Molle ricordato nella nota è Ponte Milvio.

¹⁴ Notizie del tutto sommarie su di lui sono in V. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler...*, IV, Leipzig 1910, p. 304; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...*, Nouvelle édition... de Jacques Busse, 2 (1999), p. 529. Secondo i repertori Bonnard era nato a Tolosa nel 1793; era arrivato



Camille Bonnard è anche il nome dell'editore dei *Ricordi di Roma*. Qualche sospetto e qualche indizio si svela, e invita ad altre verifiche. Leggiamo allora il breve capitolo dedicato nel *Pellegrino a Ponte Molle* (Ponte Milvio) con un ricordo, che occupa una pagina intera, dalla forte tensione autobiografica: «Il pellegrino si fermerà sulla riva del fiume, le sue lacrime scenderanno al ricordo della fine precoce di una giovane sfortunata. Le lacrime sono il solo fiore che convengono alla tomba che l'ha rapita. Aveva 17 anni ed era una meraviglia di bellezza e di grazia [...]. Con quale nobile piglio dominava un cavallo pieno di fuoco [...] quando percorreva con la rapidità di una giovane cerva il sentiero che costeggia il Tevere! Era lì che amava passare e ripassare; la sua immaginazione le offriva in quel luogo l'immagine della coraggiosa Clelia, che immaginava, circondata dalle compagne, spingere il cavallo nel fiume e traversarlo [...]. Il sentiero stretto e pericoloso andava verso il ponte; Ro-

a Roma nel 1820, dove aveva sposato nel 1822 la figlia del pittore Giuseppe Cades (morto nel 1799) e lavorato in S. Andrea delle Fratte e in S. Maria del Popolo. Si può aggiungere ora, dopo aver precisato al 1794 l'anno di nascita, che si era spostato a Firenze nel 1821 (vedi *infra* note nn. 24 e 25) e che, prima del 1827, aveva visitato Pisa, Siena, Tarquinia, Bologna, Monza, Milano, Padova, Verona e Venezia, visitando chiese, biblioteche, pinacoteche e musei; è ancora testimoniato nel 1845. A Parigi nel 1822 e nel 1824 aveva esposto paesaggi italiani e romani; aveva collaborato con Giacinto Gigante. Nel 1827 aveva pubblicato, a Roma, in italiano e in francese, con le incisioni realizzate da Paolo Mercuri, *Costumi ecclesiastici, civili e militari de' secoli XIII, XIV e XV, raccolti da Camillo Bonnard, ed accompagnati da un testo storico e descrittivo*. Per una puntuale ricognizione delle diverse edizioni cfr. l'Appendice (p. 311) dell'articolo citato *infra* alla nota n. 24. Solo una scelta di immagini è stata pubblicata in *Renaissance & Medieval Costume*, edited by Camille Bonnard, Illustrations by Paul Mercuri, Mineola-New York 2008).

Nel 1843 pubblica a Niort *Panorama de l'Ovest. Souvenirs historiques, monuments, scène de moeurs, costumes anciens et modernes de l'Anjou, de la Saintonge, de l'Aunis et de Poitou*; nel 1844, ancora a Niort, *Monumens religieux, militaires et civils du Poitou. Vienne et Charente inférieure*; nel 1845, sempre a Niort, *L'Art de lever les plans, analyse raisonnée et démonstration pratique des formule set des opérations trigonométriques les plus usitées*.

sa tornava in città e pensava ai preparativi per un ballo [...]. Il cavallo fa uno scarto, la riva perfida si nasconde e scompare sotto di lui; il fiume crudele ha ricevuto la vittima innocente; si chiude per sempre su di lei»¹⁵.

La nota sul retro del disegno trova un riscontro preciso nel racconto dei *Ricordi*. La disgrazia era accaduta da poco, tanto da spingere Bonnard a registrarla nel libro con parole intense (unica testimonianza di un avvenimento contemporaneo). Perché il Bonnard che firma il disegno è sicuramente l'autore de *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome* e ne è anche l'editore, così come sue sono le 31 incisioni (quasi sempre una per capitolo) che accompagnano il racconto, e che sono tutte siglate C. B.¹⁶.

Immagini tutte che, tranne rarissime eccezioni, non hanno la fortissima tensione polemica della scrittura, ma registrano fedelmente luoghi, monumenti, personaggi, scene, ma sono ben lontane dalla pittura di genere.

Le sole eccezioni sono per la prima incisione dedicata alla *Tomba sulla via Flaminia definita volgarmente Tomba di Nerone*, dove in alto sul lato destro, particolare che può sfuggire all'attenzione, si scorge il palo da cui pende una gamba smembrata, con un corvo appollaiato sul palo e due altri che volano intorno; e per la seconda, *Boeuf conduits au boucher*, che rappresenta la porta di un borgo rurale sovrastata dalle gabbie con le teste mozzate dei briganti (anche queste si riconoscono solo con un forte ingrandimento dell'immagine). Incisioni che solo nei particolari, marginali e sfuggenti, quasi invisibili, propongono la forza polemica della scrittura.

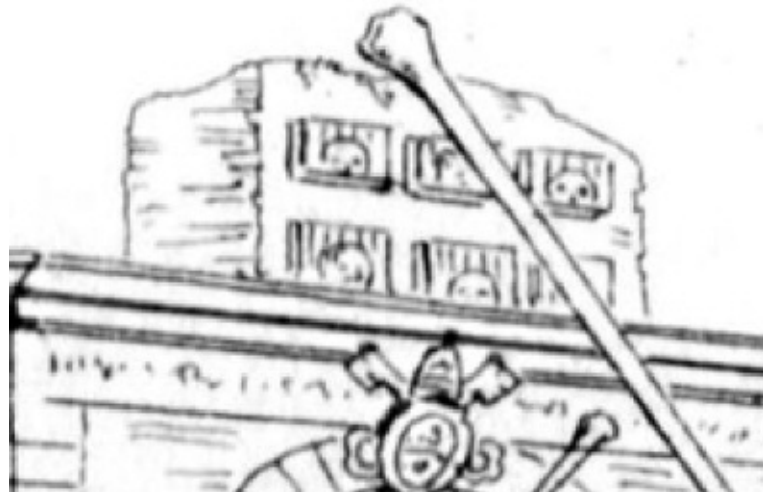
Anche la cultura artistica di Bonnard è ottima; le sue conoscenze sono molto ampie. Non sembra superficiale la conoscenza di pittori e scultori del rinascimento italiano, degli architetti del sei-settecento; spesso taglienti sono i giudizi su architetti e scultori contemporanei; equilibrati i giudizi sulle colonne coclidi e sui monumenti di Roma antica¹⁷. Bisognerà collocare Camille Bonnard in molte caselle della cultura di primo Ottocento e tener conto in particolare di alcune sue riflessioni.

Come quella a proposito delle immagini acherotipe: «Qualche critico si sorprende della grande mediocrità delle pitture di san Luca. Sembrano come due gocce d'acqua, dicono, le pitture degli artisti greci precedenti a Cimabue. Ad ascoltare i critici, un evangelista, il santo protettore dei pit-

¹⁵ *Le Pèlerin* cit., pp. 17-18.

¹⁶ La nota manoscritta di mano moderna sull'esemplare RES P-K-25 (cfr. *supra* nota n. 2) attribuiva le illustrazioni all'autore dell'opera: «illustré et édité par l'auteur». In questo esemplare le illustrazioni sono a colori e sono inserite nel testo, a differenza di quanto accade nell'altro esemplare conservato alla BNF, da cui sono riprodotte le immagini pubblicate in questa sede.

¹⁷ Su tutto questo spero di essere più preciso nel commento alla traduzione italiana de *Le Pèlerin*.



tori, dovrebbe occupare come artista un rango più elevato di quello che ha ottenuto come scrittore sacro. Ma perché mettere in dubbio tradizioni così venerabili e non credere piuttosto che il santo, assorbito dalla redazione del suo vangelo, si sia occupato della pittura solo come *amateur*. D'altra parte se lo Spirito Santo ha fatto dono agli apostoli della conoscenza delle lingue, è assai probabile che non abbia pensato di donargli quello delle belle arti [...]»¹⁸.

O a proposito delle lastre tombali delle chiese romane, e in particolare di Santa Maria del Popolo, quando traccia un veloce schizzo della scultura funeraria: «Il pavimento conserva ancora un gran numero di lastre tombali sulle quali lo scalpello dello scultore tenta i primi saggi di un'arte che s'era perduta nelle tenebre e nella barbarie del medioevo. Un semplice tratto, profondamente tracciato nel marmo, indica con un contorno secco e debole il personaggio di cui consacra il ricordo. Poco a poco l'artista osa scavare intorno alla sua figura, per darle rilievo e rotondità; e ben presto comincia a studiarla e a tradurla in tratti, ma inanimati e privi di vita. Infine, di progresso in progresso, giunge ad innalzare i ricchi mausolei che ornano i templi, e a far dominare in una attitudine nobile e fiera l'immagine del defunto che fino ad allora egli non aveva osato staccare dalla terra su cui giaceva con gli occhi chiusi e con le mani intrecciate; fa di più, gli rende la vita dando anima al marmo e rivestendolo delle forme della somiglianza e delle vesti di coloro che la sua arte mirabile ha sottratto all'oblio»¹⁹.

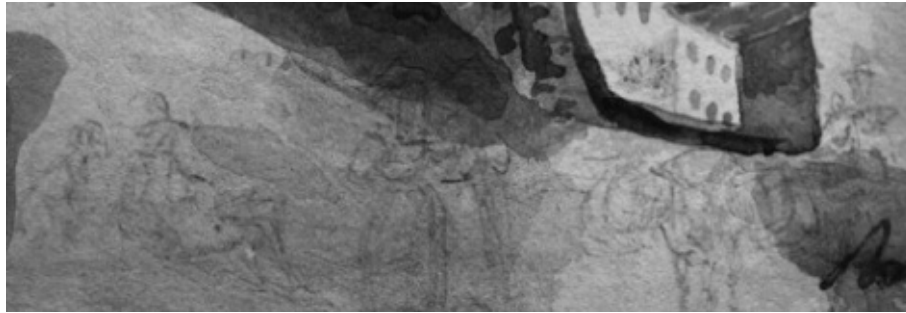
Anche in questo caso la sua riflessione conclusiva è fortemente polemica: «È stato per un eccesso di fanatismo e d'ignoranza che i primi cristiani hanno fatto una guerra di distruzione ai monumenti d'arte che erano serviti al culto dei pagani - era questa la scusa che accampavano -, ma come si giustificheranno i ministri delle chiese cristiane della distruzione di tanti oggetti d'arte ed anche di pietà, che hanno sacrificato al capriccio barbaro di abbellire alla moderna le loro chiese?».

Camille Bonnard ha vissuto Roma come un momento della sua biografia intellettuale; che è ancora del tutto sconosciuta. Anche la sua esperienza professionale di pittore, finora praticamente ignorata, deve essersi modificata durante la permanenza in città. Un esempio in tal senso potrebbe essere individuato proprio nel disegno del complesso dei Santi

¹⁸ *Le Pèlerin* cit., p. 56. La polemica di Bonnard fa frequentemente ricorso all'ironia.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 56-57. Bonnard si è servito spesso delle lastre tombali per i suoi *Costumi*, si legga ad esempio: «Trovansi nelle principali chiese di Roma molte pietre sepolcrali che possono servire a ben distinguere il costume dei canonici. Io le ho esaminate tutte: però mi sono particolarmente servito di una delle più antiche nella chiesa di S. Cecilia [...]» (la citazione è dalla traduzione italiana *Costumi de' secoli XIII, XIV e XV, ricavati dai più autentici monumenti di pittura e di scultura, con un testo storico e descrittivo di Camillo Bonnard*, I, Milano 1832, p. 175, che è presentata come *Prima edizione italiana*).

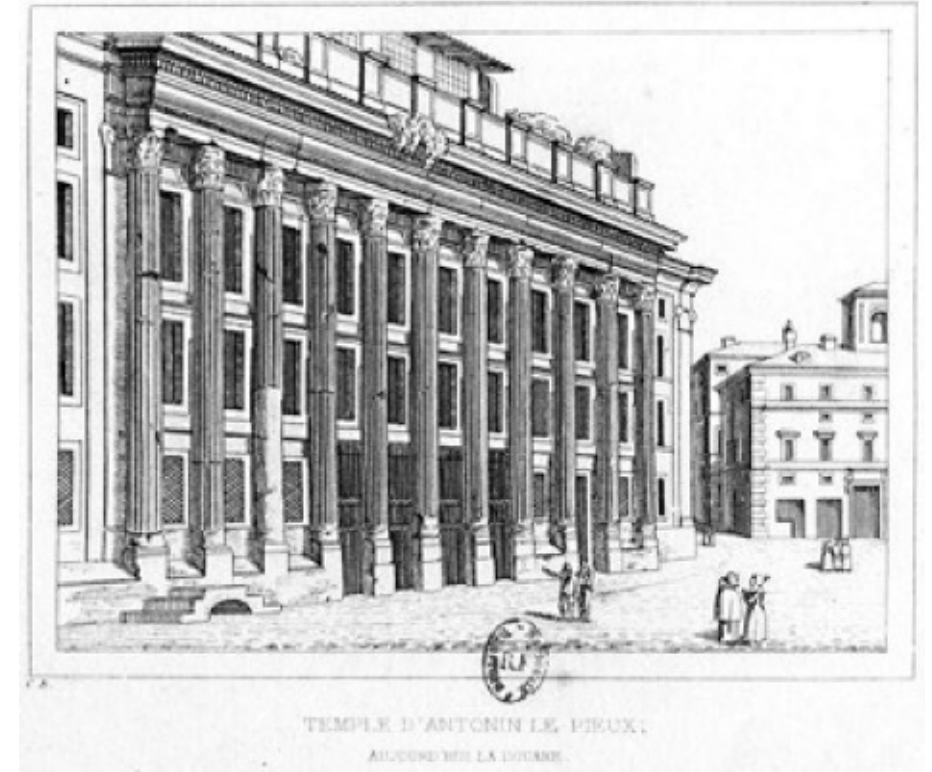
Quattro Coronati, un luogo non molto frequentato dalla pittura di veduta, visto dallo spiazzo di fronte al portale d'ingresso (dove in quegli anni era il «Conservatorio delle povere orfane»²⁰), con sulla destra lo sfondo di Roma com'era ai primi dell'Ottocento²¹. La sua attenzione è completamente concentrata sull'edificio, tanto da arrivare a correggere sé stesso. Aveva disegnato al margine inferiore, sulla curva della strada sterrata, un gruppo di figurine (si individuano solo con grandissima attenzione e ancor meglio con l'ausilio della fotografia); da sinistra verso destra: due bambine che forse giocano con un cane, due donne, un asino con le gerle sulla soma e accanto chi lo guida; figure che l'artista non ha però acquerellato, quasi nella convinzione che la loro presenza fosse un elemento di distrazione.



Il disegno era diventato un supporto per la sua ideologia. Ma doveva essere per questa ragione un disegno essenziale; doveva dare un'immagine fotografica della città, che avrebbe trovato un senso nella sua scrittura, così come accadeva nelle incisioni del *Pellegrino*. Solo in qualche incisione Bonnard ritorna alla pittura di genere, ma accade quando il testo racconta l'*ethos* dei romani ed egli deve descrivere le loro abitudini sociali (*La sassajolata*) e religiose (*Les Sacconi revenant da la via Crucis du Colisée*), o consuetudini (*Chanteur de miracles*), o componenti della società (*Famille ciociara*). Altrettanto cruda prova ad essere l'immagine quando tenta di rappresentare quanto è descritto nel capitolo in cui più forte è la denuncia contro l'oscurantismo ed il degrado umano della società romana (*La folle*), mentre l'incisione dedicata a *La despense gratuite* accompagna l'ironia della scrittura.

²⁰ Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna. Opera postuma dell'Abate Ridolfino Venuti Cortonese, Roma 1766, p. 71.

²¹ Sul verso del disegno, in alto, su due righe di scrittura in corpo maggiore leggermente successiva alle note che ho prima trascritto, Bonnard scrive il soggetto: *Vu du Couvent des Quattro Santi Coronati a Rome - Janvier 1824*; l'ultima cifra, il 4, è corretto su 3. Le guide di qualche anno fa definivano i Santi Quattro Coronati «un tozzo edificio medievale», cfr. *Roma e dintorni*, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano 1977, p. 383.



Deciso, forse, a tornare definitivamente in Francia, Camille Bonnard affidava a *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome* la sua esperienza romana profondamente ed intensamente vissuta. Per ragioni che non possiamo conoscere, ma che sono facilmente riconoscibili nella violenta polemica anticlericale, stampava anonimo il libro e affidava all'invenzione letteraria l'espedito del manoscritto consegnatogli da un esule/pellegrino austriaco, e concludeva la premessa con parole in cui, più che un indizio, si può leggere ora una traccia di autobiografia: «Possa il pubblico accogliere con indulgenza il primo volume del mio Pellegrino; questo giovane straniero possa sapere attraverso la pubblicazione di queste note che ho rispettato la sua esperienza»²².

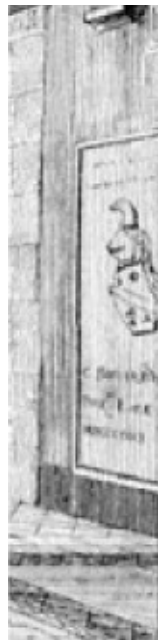
Era in realtà l'esperienza di Camille Bonnard, che si era costruita in quei convulsi anni d'Europa, che aveva visto Francesco I imperatore

²² *Le Pèlerin* cit., p. 10.

d'Austria, Napoleone imperatore e re d'Italia, Pio VII perdere il potere temporale, Napoleone abdicare e Pio VII rientrare in Roma, il Congresso di Vienna e Luigi XVIII di Borbone re di Francia, la morte di Pio VII e l'elezione di Leone XII, il giubileo del 1825, e poi la morte di Leone XII e l'elezione di Pio VIII, e ancora la morte di Pio VIII e l'elezione di Gregorio XVI. Tutti avvenimenti che Bonnard aveva vissuto, ma il viaggio in Italia e la lunga permanenza a Roma gli avevano fatto conoscere a fondo un universo di cui sentiva la necessità di lasciare il ricordo; gli avevano proposto la necessità della scrittura coniugata alla vocazione per la pittura.

Ma la passione per la pittura e il disegno lo obbligava a lasciare un altro segnale della sua autografia e, in una delle illustrazioni de *Le Pèlerin* dedicate a *St. Onufre*, tra le ultime dell'apparato iconografico del libro, sul lato destro della porta d'ingresso alla chiesa, Bonnard incide (visibile soltanto con un buon ingrandimento) una lastra marmorea dove, al di sotto di uno stemma nobiliare, leggo: «C. Bonnard / Pinxit Romae / MDCCCXXVII»²³.

Tra 1827 e 1828 Camille Bonnard ha scritto, illustrato *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome*



²³ Da segnalare la *d* finale di tipo onciale del cognome, che rinvia a significative abitudini grafiche della sua scrittura.

A Firenze nel 1821

Nel grande tesoro dei Fondi manoscritti della Biblioteca Vaticana è conservato un *Taccuino perpetuo per uso dei mercanti, impiegati, curiali e persone d'affari, arricchito d'utili ed importanti notizie*, stampato a Firenze, dove un anonimo pittore (anonimo fino a qualche tempo fa) aveva segnato il suo diario, ma anche modesto libro di conti, della permanenza a Firenze nel 1821. Il testo - ma l'autore non era stato identificato - era stato pubblicato circa quarant'anni fa²⁴.

Diario di incontri e di consuetudine con artisti (Lorenzo Bartolini, Abramo Costantini, Fieri *maestro di disegno di corte*, Ingres, Luigi Pampaloni, Pierre Planat, Charle-Raymond Soulier, Martin Verstappen); di uno studio preso in affitto; di passeggiate per Firenze e nei dintorni per prendere schizzi; di antipatia malcelata per i fiorentini; di noiose serate teatrali; di qualche lavoro realizzato e venduto, soprattutto *fixès*; di qualche rimpianto per Parigi e per Roma; di qualche banale acquisto, ma anche di una cagnetta di pelo color tabacco; di salute malferma e di cure; di un viaggio programmato all'Elba e di un altro realizzato a Viterbo e Terni, fino alla Cascata delle Marmore; di letture attente dei giornali italiani e francesi; di note puntuali e partecipate per le insurrezioni e per gli avvenimenti politici in Europa (insurrezione in Piemonte, situazione napoletana, decisioni del Parlamento francese, insurrezione in Grecia).

L'autore è stato recentemente identificato: è Camille Bonnard. Per merito della annotazioni fiorentine, anche la sua biografia ha cominciato a prendere corpo²⁵. È una storia complessa e percorsa da tristezze.

Era nato il 7 maggio 1794 a Tolosa da Alexandre Bonnard e Luise-Marie Réguis. Il padre, commissario capo della divisione d'artiglieria dell'esercito, si era trasferito dal 1799 al Ministero della Guerra a Parigi. Forse prima del trasferimento doveva aver divorziato dalla moglie: nel 1800 a Nizza, ha da un'altra donna una figlia, Cornélie, con cui Camille rimarrà in anni successivi in stretti rapporti. La madre di Camille, per parte sua, aveva incontrato Charles-Louis Salafon, direttore delle imposte dirette per il Dipartimento della Gironda, ed era andata a vivere con lui a Beçancon, dove il piccolo Camille giocava con Delacroix. Salafon lo aveva tenuto quasi come un figlio adottivo, ma alla morte di Luise-Marie,

²⁴ D. Bodier, *Journal d'un peintre français à Florence en 1821*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen âge - Temps modernes», 83 (1971), pp. 123-147.

²⁵ M. Hannoosh, *Between Ingres, Delacroix and the Pre-Raphaelites: a (no longer) anonymous French painter in Italy*, in «Burlington Magazine», n. 1262 (may 2008), CL (2008), pp. 301-311; il contributo ricostruisce finalmente con precisione la biografia dei primi trentacinque anni di vita di Camille Bonnard e la complessa ed articolata rete delle sue conoscenze con artisti a lui contemporanei, e contribuisce a dare spessore ad un personaggio finora quasi sconosciuto. È sulla base di questo contributo e delle cortesie segnalazioni transmesse dalla Hannoosh, che ho costruito questo ultimo paragrafo.

prima del 1815, si sposa ed ha una figlia. Cominciano i problemi e diventano difficili i rapporti con Camille, che si trasferisce, circa nel 1817, e lavora per qualche tempo a Parigi, presso la zia materna Marie-Claire Réguis che era sposata con Jean-Jacques Lenoir de la Roche. Un viaggio per affari di famiglia in Italia (forse nel 1819), dove si ferma, gli permette di dedicarsi interamente alla pittura, cosa che non aveva fatto a Parigi nella speranza di un avanzamento di carriera nel lavoro. Dal dicembre del 1820 al settembre del 1821 è sicuramente a Firenze, dove affitta uno studio e un appartamento, evidentemente nella convinzione di un soggiorno prolungato. Nel 1822 sposa a Roma Angelina Cades che sembra lo avesse accompagnato a Firenze e che aveva già un figlio. È a Parigi negli ultimi mesi del 1824 e nei primi del 1825. Nel settembre dello stesso anno cerca di impiantare a Roma una stamperia di litografie, e a Roma deve essere rimasto fino al 1829/30. Gli anni successivi rimangono ancora tutti da precisare, ma molto probabilmente vedono un suo ritorno in Francia, e forse a Parigi.

Le note biografiche ricostruite con precisa attenzione da Michèle Hannoosh e quelle autobiografiche del *Diario* di Firenze, possono accompagnare la lettura di *Le Pèlerin*; spiegano la forte tensione politica, sociale e umana del libro.

Le pagine del *Diario*, di solito concise e secche nelle annotazioni, si allargano nel registrare il discorso dell'imperatore d'Austria ai professori dell'Università di Laybach (Lubiana) tutto volto a difendere la conservazione, a rifiutare il nuovo ed a stroncare qualsiasi desiderio di innovazione²⁶; prendono nota della insurrezione in Piemonte e delle scritte *viva la costituzione* che sono apparse sul parapetto di Ponte Santa Trinita²⁷, si dispiacciono delle *mauvaises nouvelles* che arrivano da Napoli, dei preti che *à la tête des lazzaroni* stanno realizzando la controrivoluzione, della guardia reale che ha fatto fuoco sul popolo e *massacré* molte persone²⁸; si irritano per la notizia sui progetti di censura discussi dalla Camera dei deputati a Parigi²⁹; si esaltano alle notizie dell'insurrezione in Grecia³⁰.

Nel *Pellegrino* oltre alle pagine dedicate all'ingresso a Roma, bisognerebbe leggere quelle, intrise d'ironia, in cui racconta l'arrivo dello straniero alla Dogana di terra, dove il bagaglio è squinternato alla ricerca ossessiva di libri, di qualsiasi autore siano, sia pure del più innocente itinerario di viaggio. Libri che vengono raccolti e sottoposti all'esame di un

ufficiale del Sant'Ufficio: *Les dieux ne sont pas à l'abri de la réforme*. Tutti quelli che compaiono nella lista di duecentomila opere censurate vengono confiscati³¹.

Senza ironia è invece la descrizione dell'*antro abominevole* che s'apre davanti al Pellegrino a via Frattina: sulle tavole di un letto del corpo di guardia, con il corpo marterizzato e sanguinate che è solo una piaga, vede steso un infelice agonizzante mentre le guardie ridono e sghignazzano; qualcuno, vestito di nero, pallido e sinistro, lo assilla con domande finché all'alba non muore sillabando *je meurs fidèle à mon pays*³².

Il giudizio di Bonnard sul potere pontificio è senza appello: «Il papa ha un'autorità illimitata, assoluta. Ha sui sudditi diritto di vita e di morte; può privarli dei beni e della libertà; la sua volontà come le sue decisioni sono giudizi senza appello: vicario di Dio da cui ha ricevuto quell'onnipotenza di cui solo la morte può spogliarlo, ma che passa intera al suo successore»³³. Altrettanto aspro il giudizio sulla situazione dei territori dello Stato pontificio³⁴ e sull'operato dei gesuiti «una nera coorte, che ripopola come per incanto le proprie antiche dimore, ne usurpa di nuove, s'impadronisce dei collegi e dell'educazione pubblica, inonda Roma con le sue coppie silenziose dagli sguardi sinistri e fissi a terra»³⁵; sulla società romana e sui suoi presuntuosi eruditi³⁶.

Bonnard teorizza che la libertà in Italia era maggiore all'epoca di Machiavelli di quanto lo sia ora³⁷ e che l'ignoranza dei sudditi pontifici è voluta dalla Chiesa: «L'astuzia, la forza e la violenza hanno fondato questa tirannia, che si sostiene e si perpetua con il soccorso dell'ignoranza e del fanatismo»³⁸; si esalta per Galileo³⁹.

Tutto questo guida Bonnard nella scelta delle cose da vedere e dei contenuti della sua scrittura. Altri guardano con avidità *i luoghi del potere*, o le chiese arricchite dalle offerte, o amano vagabondare *tra i portici dei sontuosi palazzi dei nipoti dei successori dei primi apostoli*. La sua scelta è tutta diversa: «Il Pellegrino non può sopportare troppo a lungo uno spettacolo che ha perduto per lui il prestigio di quanto era intorno: vede troppo vicino a questo apparato impressionante, la miseria e l'abiezione di un popolo avvilito e degradato; ha bisogno d'altre emozioni [...]»⁴⁰.

³³ *Ibidem*, p. 25, vedi anche p. 123: «Con la sua elezione il papa al di fuori dei ranghi dei mortali. È un dio in terra i cui decreti sono infallibili e le cui sentenze sono terribili ed inesorabili».

³⁴ *Ibidem*, p. 23.

³⁵ *Ibidem*, p. 30.

³⁶ *Ibidem*, pp. 38, 40 e 41.

³⁷ *Ibidem*, p. 77.

³⁸ *Ibidem*, p. 93.

³⁹ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 95.

²⁶ Bodier, *Journal* cit., pp. 131-132.

²⁷ *Ibidem*, p. 132.

²⁸ *Ibidem*, pp. 132-134.

²⁹ *Ibidem*, pp. 133, 137, 139.

³⁰ *Ibidem*, pp. 138, 140-141.

³¹ *Le Pèlerin* cit., pp. 59-61

³² *Ibidem*, cit., pp. 65-67; Bonnard recupera un episodio di oltre trenta anni prima.

Di emozioni costruisce il suo libro. Le ultime le trova nel salire a Sant'Onofrio e nel ricordare Torquato Tasso, *il primo poeta d'Italia*, e le sue sventure. E con evidente ironia *gli rende onore*, ricordando a tutti che, quella che ancor oggi è conosciuta come la quercia del Tasso, era stata piantata da san Filippo Neri: «Non sembra che l'ombra del Tasso vagabondi all'ombra di quella bella quercia che domina così felicemente Roma? L'entusiasmo si gelerebbe all'apprendere che quel bell'albero è stato piantato da san Filippo Neri, e che l'anfiteatro, dove piacerebbe vedere rappresentata la bella pastorale di Aminta, era il luogo consacrato da un fanatico ai sermoni con cui cercava di abbrutire i suoi discepoli, e li preparava a tutte le aberrazioni che possono partorire la superstizione e l'ignoranza»⁴¹.

li preparava li preparava li preparava li preparava li preparava li preparava li preparava

li preparava

li preparava

li preparava

⁴¹ *Ibidem*, p. 152. Per la tradizione della Quercia del Tasso cfr. G. Caterbi, *La chiesa di S. Onofrio e le sue tradizioni...*, Roma 1858, p. 218.