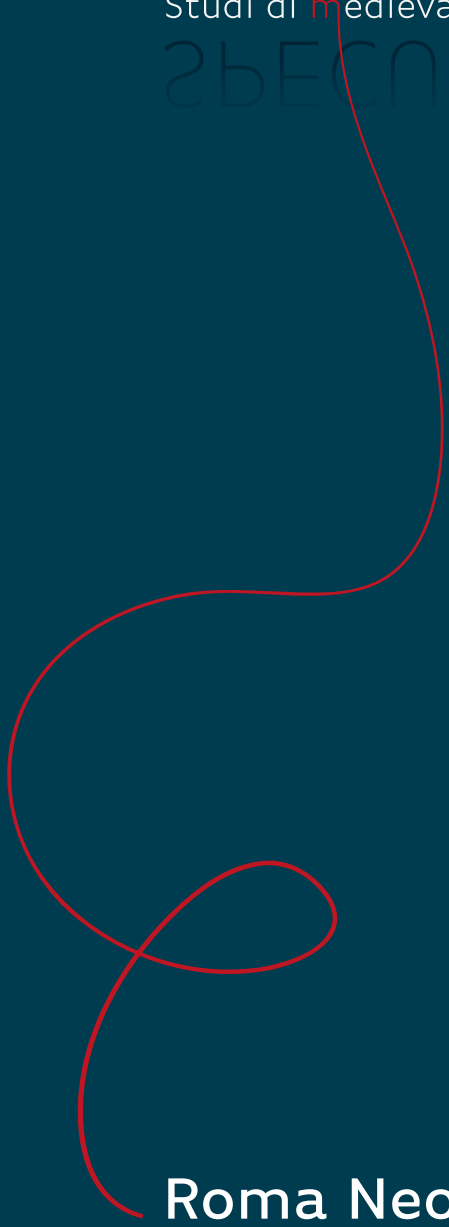
SPECULA
Studi di medievalismo



Roma Neomedievale tra Otto e Novecento

a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri e Umberto Longo

MEDIEVALISMO
Centro studi e ricerche

Istituto storico italiano per il medio evo
Roma 2026

MEDIEVALISMO. Centro studi e ricerche

Specula. Studi di medievalismo
collana diretta da
Umberto Longo



Il convegno è stato realizzato grazie al contributo
della Direzione generale Biblioteche e istituti culturali

MEDIEVALISMO. Centro studi e ricerche

Comitato scientifico

Umberto Longo
Fulvio Delle Donne
Tommaso di Carpegna Falconieri
Geraldine Leardi
Francesca Roversi Monaco
Salvatore Sansone

ISBN 978-88-31445-60-3 (pdf)
ISBN 978-88-31445-59-7 (cartaceo)

ISTITUTO STORICO ITALIANO PER IL MEDIO EVO
SPECULA. STUDI DI MEDIEVALISMO - 3

ROMA NEOMEDIEVALE TRA OTTO E NOVECENTO

a cura di
Tommaso di Carpegna Falconieri e Umberto Longo

ROMA
NELLA SEDE DELL'ISTITUTO
PALAZZO BORROMINI

PIAZZA DELL'OROLOGIO

2026



Il convegno è stato realizzato grazie al contributo
della Direzione generale Biblioteche e istituti culturali

cura redazionale

Antonio Santilli

copertina

Palazzo in piazza Mincio, 2, Roma - Arch. Gino Coppedè
(fonte: commons.wikimedia.org).

Copyright ©2026

Società Romana di Storia Patria - ETS
Piazza della Chiesa Nuova, 18 (Biblioteca Vallicelliana)
I-00186, Roma

www.srsp.it

e-mail: segreteria@srsp.it

ISBN 979-12-81369-21-4

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without the prior permission of the publisher.

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi microfilm, film e fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica sono riservati per tutti i Paesi.

La casa editrice resta a disposizione dei detentori di eventuali diritti che non fosse riuscita a raggiungere

SOCIETÀ ROMANA DI STORIA PATRIA

ROMA NEOMEDIEVALE TRA OTTO E NOVECENTO

a cura di
Tommaso di Carpegna Falconieri e Umberto Longo

ROMA
PRESSO LA SOCIETÀ
ALLA BIBLIOTECA VALLICELLIANA

2026

INTRODUZIONE

1. *Il quadro istituzionale, l'orizzonte teorico del medievalismo e il PRIN FRAME*

Nei giorni 5-7 novembre 2025 si è tenuto il convegno internazionale di studi *Roma neomedievale tra Otto e Novecento*. L'incontro è stato organizzato in sinergia dalla Società romana di storia patria, dall'Istituto storico italiano per il medio evo e dall'École française de Rome, sotto la direzione scientifica di un comitato composto da Tommaso di Carpegna Falconieri, Umberto Longo e Albane Cogné e con il patrocinio del Comune di Roma e dell'Unione internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma. Un sentito ringraziamento per la riuscita dell'incontro va a Brigitte Marin, che ha partecipato con generosità alla sua organizzazione.

Le giornate di studi, caratterizzate da una fitta e partecipe presenza di pubblico, si sono svolte a Roma nelle sedi istituzionali dei tre enti promotori. L'avvio dei lavori è stato tuttavia rattristato da un tragico evento: il lutto che ha colpito la comunità urbana per la morte sul lavoro dell'operaio edile Octay Stroci, occorsa all'interno di uno dei monumenti medievali più celebri dell'Urbe, la Torre dei Conti. La gravità del fatto è stata direttamente proporzionale all'importanza del luogo, ponendoci dinanzi a un doloroso paradosso: proprio nel momento in cui ci riunivamo per discutere del *neomedioevo* – ovvero di un medioevo sognato, ricostruito e idealizzato dalle generazioni successive –, la severa materialità del medioevo storico ha spezzato una vita. Che la memoria di questo lavoratore resti impressa tra le pagine di questo scritto, affinché l'attenzione degli studiosi verso la rievocazione ideale e monumentale della pietra non metta mai in ombra il rispetto dovuto alla vita umana.

L'immagine scelta per la locandina e per il programma del convegno ci ha proiettati, con l'efficacia consumata di un provetto scenografo quale fu Gino Coppedè, dentro il cuore del tema che abbiamo deciso di affrontare. Roma neomedievale: una *facies*, una declinazione, una maschera tra le tante

che l'Urbe ha saputo indossare con la consapevole *nonchalance*, un poco indolente, che la contraddistingue da un paio di millenni. Ma questa reputazione sospesa tra scetticismo e discredito, tra sussiego e noncuranza, non giustifica la disattenzione della storiografia, che a questa stagione – così intimamente connessa anche con la definizione dell'identità postunitaria – avrebbe dovuto una considerazione e una contestualizzazione più accurate.

Con l'immagine del programma, che dobbiamo alla valente grafica Ariane Zuppante, siamo introdotti nel contesto medievaleggiante creato ad arte da Coppedè, attraverso l'illusorio portale strombato che immette nel palazzo di Piazza Mincio 2 e nell'atmosfera vagamente onirica, sospesa tra sogno e memoria, della Roma neomedievale che il piccolo quartiere ideato e realizzato dall'architetto fiorentino tra il 1915 e il 1927 rappresenta perfettamente, e che genera ancora interesse, domanda, curiosità, come attesta il flusso discreto ma continuo di turisti e visitatori che senza sosta si aggirano per questa quinta scenografica con il naso all'insù.

La realizzazione dell'architetto, arredatore e scultore fiorentino è assolutamente originale e *sui generis*, pur inserendosi nel coacervo rutilante e bulimico delle sue declinazioni espressive – dal neomanierismo al moresco, dal neogotico al neobarocco, senza prescindere dalla contemporaneità del passaggio dagli stilemi liberty a quelli *art-déco*. Essa funziona però mirabilmente nell'evocare quel richiamo al medioevo, sospeso – si diceva – tra memoria e sogno, che caratterizza il rapporto con gli stili espressivi medievali e la loro ripresa nella Roma dell'Ottocento e ancora nei primi due decenni del Novecento. In questo periodo Roma è un crogiolo in cui si sperimentano, nell'architettura e nelle arti figurative, linguaggi e stili afferenti a tradizioni diverse e convergenti, alla ricerca di un'identità in cui paleocristiano, eclettismo, medievalismo e irruzione delle avanguardie convivono e interagiscono, guardando simultaneamente all'antico e al nuovo. In un simile contesto il medioevo è a un tempo radice ed esperimento, in una ricerca libera da binari filologici e rigorosi, dove la dimensione onirica ed esotica si combina con il ricorso alla tradizione per produrre idee unificanti, potenzialmente capaci di generare patenti "nazionali".

Una chiave permette di addentrarsi in questa selva e di disporre di un filo conduttore, di una sorta di corrimano metodologico: questa chiave è il *medievalismo*.

Il medievalismo – inteso come rappresentazione, ricezione e uso postmedievali del medioevo, il *medioevo dopo il medioevo* – costituisce un campo

di studi particolarmente fecondo per indagare le modalità attraverso le quali la storia si coniuga in un presente che continuamente la rielabora, rimodulando il proprio rapporto con il passato medievale.

Non è un caso che questo convegno prenda le mosse nel quadro di una progettualità di ricerca che lega le istituzioni che lo hanno concepito – l'École française de Rome, la Società romana di storia patria e l'Istituto storico italiano per il medio evo – e le Università di Roma Sapienza, di Urbino e di Bologna che hanno animato il PRIN *FRAME. Framing Medievalisms: Historiography, Cultural Heritage, Media Communication and Languages in Italy (1980-2022)*, espressamente dedicato al medievalismo in Italia, e in particolare al medievalismo dell'ultimo quarantennio. Si tratta del primo Progetto di ricerca di interesse nazionale dedicato al medievalismo, in coincidenza con il riconoscimento di quest'ultimo tra gli argomenti caratterizzanti la storia medievale nella declaratoria della disciplina. Grazie al PRIN si è costituita una rete interdisciplinare di studiosi; ed è fondamentale che si aggreghino poli di istituti – come l'ISIME – ed enti, fondazioni, istituzioni del territorio e osservatori in grado di collaborare sul tema, ampliando il campo di studio e la cooperazione nella mappatura di tutti gli eventi, le rievocazioni e le manifestazioni legate alla promozione culturale del territorio in chiave medievale.[1]

Il progetto è nato con una vocazione specifica: indagare in modo sistematico e pluridisciplinare l'apporto della ricerca e della cultura italiane alla costruzione dei medievalismi occidentali contemporanei – e degli usi e delle ideologie spesso celati dietro le rappresentazioni che essi veicolano – a partire dall'anno spartiacque della pubblicazione, nel 1980, de *Il nome della rosa* di Umberto Eco, punto di riferimento imprescindibile nel processo tardo-novecentesco di acculturazione globale incentrato su un medioevo perenne, metastorico e atemporale.

Obiettivo primario del progetto è stato, dunque, la conoscenza del medievalismo italiano nel periodo 1980-2022: fenomeno amplissimo, ma ancora relativamente poco esplorato. Alla stregua del classicismo, è necessario

[1] U. Longo, *Introduzione. Medievalismo oggi. Le ragioni di una scelta*, in R. Bordone, *Gli ombrelli di Eglinton*, introduzione e cura di U. Longo, prefazione M. Vallerani, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2026 (Specula. Studi di medievalismo, 1), pp. XV-XLIII. Sul medievalismo cfr. la sezione monografica a cura di Medievalismo. Centro studi e ricerche, in *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo*, 122 (2020), pp. 383-498, con saggi di U. Longo, T. di Carpegna Falconieri, F. Roversi Monaco, G. Leardi, M. Sanfilippo.

che il medievalismo sia indagato in Italia come fenomeno complessivo e complesso. A tal fine si sono individuati i settori nei quali esso si è manifestato con maggior vigore nella società italiana – storiografia, letteratura, produzioni audiovisive e rievocazioni storiche – e gli strumenti necessari a disseminarne i risultati e ad aprirsi al confronto: l'organizzazione di convegni, la pubblicazione di monografie e studi e, soprattutto, la costruzione di una piattaforma digitale interamente dedicata al medievalismo.[2]

La piattaforma è un vero e proprio portale, fulcro attorno a cui confluiscono le attività di ricerca e la raccolta di dati delle unità del PRIN. Vi è stato realizzato un osservatorio permanente sul medievalismo, e la costruzione di un'anagrafe dinamica di tutti gli enti, le associazioni e gli istituti a esso legati, entro uno spazio di incontro tra domanda e offerta capace di porre in relazione tutti i soggetti coinvolti, anche in chiave di promozione dei territori. Una sezione del portale consente di consultare e incrociare i dati delle ricerche condotte negli archivi dai ricercatori delle varie unità. Allo stato attuale la piattaforma ospita dati relativi a manifestazioni, rievocazioni ed eventi fino al 2022, ma è stata concepita per costituire uno strumento di mappatura e censimento di quanto ruota attorno al medievalismo anche in seguito: un luogo di incontro a disposizione di tutti i soggetti interessati e coinvolti da un ambito che, nei primi anni del nuovo millennio, è venuto definendosi in maniera sempre più coerente come disciplina di studi, approccio multidisciplinare ed epistemologicamente sempre più compiuto e, prima ancora, come esigenza e opportunità culturale assai radicata e diffusa nel mondo anglosassone e, tutto sommato, non ancora pienamente e consapevolmente dischiusa nel panorama italiano, benché la riflessione storiografica non l'abbia trascurata.

L'Istituto storico italiano per il medio evo si occupa da lungo tempo del medievalismo – inteso soprattutto come declinazione interna alla storia della storiografia – e nel 2020 ha istituito *Medievalismo. Centro studi e ricerche*, il primo centro espressamente dedicato al tema, cogliendo la necessità, sempre più avvertita nella comunità scientifica internazionale, di ampliare lo studio dell'epoca medievale sino a comprenderne le varie manifestazioni e a indagarne la funzione culturale, politica e sociale nella civiltà occidentale. Molti membri del comitato scientifico sono stati presenti al convegno; con loro avevamo dedicato un convegno al tema della città in rapporto al medievalismo,

[2] <https://www.progettoframe.it/> (cons. 10.09.2026).

nell'ambito dei Convegni "Medioevo fra noi", giunti nel 2024 alla decima edizione. Quel convegno si intitolava *Città ideali, invisibili, immaginate*, con esplicito richiamo a Italo Calvino e all'importanza del rapporto tra città e medioevo nella narrazione identitaria italiana, che così potentemente ha attinto al medioevo urbano come elemento cardine e come una delle più forti caratterizzazioni del medioevo elaborate in ambito italiano.[3] Il medioevo urbano è la cifra della tradizione italiana, oscillante tra ricerca e memoria delle origini, *rêverie* gotica e richiamo medievaleggiante quale produttore di un esotismo ecologico – altrove puro e talvolta esclusivo, distante dalla realtà massificata e spoetizzata – sino a fare del richiamo al medioevo uno strumento emozionale: un'atmosfera, un contesto emotivo nostalgico e sentimentale, talora percorso da un fremito d'inquietudine e da un velo di esoterico mistero.

Dopo questa contestualizzazione, necessaria per inquadrare la genesi dell'incontro, torniamo ai motivi che ne sono alla base, muovendo da una prima considerazione: esiste un medioevo dopo il medioevo. Per certi versi si può dire che il medioevo esiste come idea, come concetto, soltanto dopo che questa stagione storica si è conclusa. L'epoca moderna inventa il medioevo, che diviene da subito – già con gli umanisti e gli intellettuali del Rinascimento – un polo di confronto, un interlocutore dell'attualità, delle sue rivendicazioni, aspirazioni e ideologie: una pietra di paragone che assume forme, colori e caratteristiche dipendenti assai più dalle urgenze del presente che vi si confronta che da quelle realmente sue. Il medioevo come concetto viene così assumendo un carattere frutto di una stratificazione di significati, definizioni e rappresentazioni che di fatto sono per lo più pre-giudizi e stereotipi, necessari a chiarire ciò che si vuole essere, ciò che si vorrebbe diventare, ciò cui si anela e che si elegge a propria identità, ricorrendo a un modello che assolve di volta in volta la funzione di antagonista – di altro da chi vi ricorre per definirsi – o di specchio, attraverso cui rappresentare la propria identità e i propri aneliti.

L'idea di medioevo non è unilineare: assume forme prismatiche e sfaccettate, non riducibili a un'unica chiave di lettura. Nel Settecento,

[3] *Il Medioevo fra noi. VI edizione. Città invisibili, ideali, immaginate*. Convegno internazionale di studi (Urbino e Gradara, 6-8 giugno 2019). Enti organizzatori: Università degli studi di Urbino Carlo Bo, Dipartimento di Studi umanistici; Dipartimento di Storia Culture Civiltà, Sapienza - Università di Roma; *Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna; Istituto storico italiano per il medio evo; Polo museale delle Marche).

infatti, all'interpretazione di segno negativo propria degli illuministi e degli estimatori del neoclassico si affianca puntuale la riabilitazione che poi diviene emblematica dell'età romantica, che pur leggendo il medioevo in senso opposto vi ricorre con la medesima spasmodica urgenza polemica, tutta rivolta al presente, elaborando una rappresentazione del passato a uso e consumo dei propri orizzonti di valori, di sensibilità e di controversie ideologiche.

Tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento il medioevo assume – nella genesi della "leggenda rosa" a esso legata – un surplus di valore culturale e sociale, ma anche, si badi, sentimentale, divenendo uno dei perni attorno a cui prende vita una vera e propria rivoluzione estetica e un cambio epocale di paradigma nell'espressione dei sentimenti e delle sensibilità. Il medioevo – o meglio la sua rappresentazione e il richiamo a esso come epoca atta a incarnare bisogni, aspirazioni, utopie e valori – diviene così simbolo di atteggiamenti moderni. In campo politico, con il richiamo alla genuina libertà e all'uguaglianza sociale "barbariche": le libertà sassoni in Inghilterra, i parlamenti medievali in Francia, che divengono potente strumento di critica ai regimi assolutistici e segnacoli di modernità. In Italia il medioevo diviene il contenitore delle caratteristiche identitarie del popolo italiano – frammentato e diviso, eppure unito dalla condivisione di valori che si esprimono nella civiltà comunale medievale, origine della democrazia e del gusto artistico, contributi altissimi che l'Italia preunitaria ha offerto alla civiltà europea.

Il medioevo dinamico, rappresentato dalle spire vitalistiche e dagli slanci verticali del gotico, si oppone alla statica e mortificante immobilità delle forme e degli equilibri rigidamente geometrici del classico – schiavista, imperialista e universalistico – che incarna i valori dei regimi assolutistici e, poi, dell'ateo impero napoleonico, persecutore delle identità locali, delle patrie e dello spirito peculiare dei popoli in cerca di rappresentanza politica. Nuove categorie estetiche esprimono questa rivoluzione dei sentimenti: il pittoresco e il sublime, in opposizione inconciliabile con il concetto di bello. «Sono sublimi le alte querce e sono belle le aiuole; la notte è sublime, il giorno è bello», scriverà Kant. È una rivoluzione potente, destinata a riverberarsi profondamente nel gusto.

Attraverso lo stile gotico – rozzo quanto si vuole, ma genuino, vero, libero, vitale nella sua ricerca di spiritualità, nei suoi slanci verso l'alto, nel suo mimare la rigogliosità e la libertà della natura – il medioevo diviene il concetto che meglio esprime questi aneliti, e si impossessa della cultura ottocentesca fa-

cendosene *arbiter elegantiarum*. Tutto ciò che incarna valori nella società dell'Ottocento passa e si esprime attraverso il canone medievale – o, meglio, medievaleggiante – dalla febbre per l'araldica alle forme ritenute appropriate per gli edifici: quelli del potere, quelli religiosi, quelli dei nuovi ricchi capitalisti, fino alle villette dei borghesi. Lo stile è uno soltanto, il gotico, atto a esprimere dignità, tradizione, purezza e prestigio, ma anche sogno, aspirazione, inquieto ricorso al fantastico. E qui ci avviciniamo a noi, a ciò che ancora ci affascina del medioevo come altro da noi, come luogo collocato quasi in un tempo sospeso, popolato di cavalieri e dame, di draghi e fate, di maghi e santi.

Di tutto questo può dare conto il medievalismo, che è altro dal medioevo, non coincide con esso e può declinarsi in una molteplicità di possibilità: nell'arte, nella poesia, nella letteratura, nella pittura, nell'architettura, come nutrimento dell'immaginario; e come produttore di identità – locale, culturale, politica, religiosa. Da queste declinazioni si dipana la riflessione che si snoda nelle sezioni del convegno: riscoperte e connessioni artistiche; disegnare e costruire; luoghi simbolici; declinazioni novecentesche.

2. *Le specificità del caso romano e la struttura del volume*

È precisamente all'interno di questo vasto orizzonte teorico che si colloca l'urgenza di interrogare il caso specifico di Roma, per tracciare una prima e sistematica linea interpretativa su una dimensione monumentale e culturale finora rimasta ai margini della percezione comune. Entrare nell'argomento *Roma neomedievale* significa infatti portare l'attenzione su un volto cangiante, multiprospettico e sorprendentemente trascurato di un'Urbe la cui ampiezza monumentale lascia da sempre attoniti. Se le immagini di una Roma antica, barocca o contemporanea abitano stabilmente sia la realtà fisica sia l'immaginario collettivo, l'idea di una reinterpretazione della città attraverso il filtro delle rappresentazioni postmedievali ci è ancora estranea. A prima vista, la Roma neomedievale appare quasi invisibile: nell'Urbe non si scorgono interventi macroscopici immediatamente accostabili alle grandi reinvenzioni di Bologna e San Marino (solo per proporre due esempi), o al suggestivo isolato del Borgo del Valentino a Torino.

La narrazione del medioevo romano non è stata lineare e per molto tempo è stata piuttosto difficile. La responsabilità principale di questa relazione turbolenta tra Roma e la sua storia nell'età di mezzo va ascritta proprio a

quel diciannovesimo secolo che il medioevo se lo è in gran parte inventato. Raccontare l'Urbe medievale, allora, funzionava male per chiunque. O perché postuma rispetto all'antichità classica – un'entità in rovina come la «Roma fuit» di Ildeberto di Lavardin – o perché simbolo, antirisorgimentale, di una società decrepita e papalina. Una visione ben più cupa della nostalgica «Roma com'era» degli acquerelli di Ettore Roesler Franz: una comunità dominata da preti, baroni feudali e straccioni, arroccata su torri minacciose che soffocavano ogni anelito di libertà. Insomma, una specie di condensato delle peggiori qualità dell'antico regime, in cui spuntavano solo alcuni rari e tragici gridi di libertà finiti male: Crescenzio, Arnaldo da Brescia, Cola di Rienzo, Stefano Porcari... Ma anche il racconto filopapale faticava a valorizzare la Roma medievale, preferendo parlare della grandezza del papato senza ancorarlo all'Urbe, quasi a suggerire che i pontefici fossero stati grandi *nonostante* la riottosità dei cittadini.

Questa dicotomia politica e storiografica ha profondamente condizionato i giudizi critici e lo sviluppo degli studi: si pensi alla monumentale impresa di Ferdinand Gregorovius, animata dall'ambizione di scrivere una storia "laica" della città medievale. Da questa stessa urgenza culturale, volta a indagare il territorio e la comunità cittadina al di là delle sole istituzioni curiali, nacque anche la Società romana di storia patria. Eppure, malgrado le resistenze teoriche, la presenza della Roma neomedievale tra Otto e Novecento è stata tutt'altro che marginale, manifestandosi con una forza silenziosa, diffusa e capillarmente insinuata nei linguaggi urbani, nei simboli e nelle narrazioni. Sebbene l'osservatore distratto tenda a non farci caso, quasi accanto al monumentale palazzo di Giustizia, sul Lungotevere, sorge la piccola facciata neogotica della chiesa del Sacro Cuore del Suffragio, così come a pochi passi, in piazza Cavour, si impone il tempio Valdese. Questo fermento si riflette anche nella complessa stagione dei restauri: dalla ricostruzione di San Paolo fuori le Mura dopo il catastrofico incendio del 1823 fino alla vasta opera di ripristino promossa da Pio IX. Le chiese neoromaniche costellano il tessuto urbano semicentrale, prolungandosi fino alle declinazioni razionaliste degli anni Trenta del Novecento lungo le grandi circonvallazioni. Dalle architetture oniriche del quartiere Coppedè alle monumentali memorie del Cimitero Acattolico, il medioevo romano si manifesta anche come dimensione del sogno, della pittura, della letteratura, dell'estetica e della propaganda politica. Anche l'odonomastica conserva una traccia indelebile di questa memoria medievale: nel rione Prati le strade celebrano figure rivoluzionarie come Cola di Rienzo, mentre a est di piazza Bologna, nel quartiere Nomentano, è un intero reticolo viario a essere dedicato

all'età di mezzo, con piazza delle Crociate, via del Carroccio, ecc. Questa scelta toponomastica riflette fedelmente il nesso tra odonomastica e politica, un tema approfondito di recente anche nel convegno "Storia Patria e Toponomastica" della Giunta storica nazionale (12-13 dicembre 2025).

Il presente volume offre un primo, approfondito tentativo di introdurre scientificamente questo immenso panorama interpretativo. Rispetto al fitto programma originario del convegno, la struttura finale degli atti ha subito alcune inevitabili variazioni e defezioni dovute ai tempi e alle contingenze della stesura editoriale. Mancano in questa sede i contributi discussi durante le giornate da Ilaria Miarelli Mariani, Geraldine Leardi, Michal Lynn Shumate, Tommaso Zerbi, Grazia M. Fachechi e Paola Salvatori. Al contempo, il saggio di Annarita Martini si è felicemente aggiunto alla raccolta e ne ha arricchito le prospettive. Pur non potendo esaurire la totale esaustività delle suggestioni scientifiche – restano fuori, ad esempio, la ricca produzione letteraria ottocentesca in lingua inglese o l'analisi del volume del 1882 di Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo* –, i contributi qui raccolti tratteggiano le linee portanti della reinvenzione medievalista a Roma. I saggi presenti nel volume delineano un quadro polifonico e interdisciplinare, articolandosi secondo le grandi direttrici tematiche emerse dal dibattito:

Monica Minati (*I Massimo e il medievalismo dei Nazareni*) esamina l'impegnativa commissione degli affreschi d'ispirazione letteraria medievale e rinascimentale nel casino Giustiniani Massimo al Laterano, analizzando le tensioni ideologiche tra il committente e i pittori tedeschi.

Mariella Nuzzo (*Il medioevo dipinto di Virginio Monti ed Eugenio Cisterna, dalla riproduzione all'invenzione*) ricostruisce la fitta attività decorativa e di restauro di gusto neomedievale e paleocristiano condotta dai due artisti nelle chiese della capitale tra Otto e Novecento.

Guido Zucconi (*Camillo Boito e l'architettura dei Cosmati*) indaga la ricezione dell'arte dei marmorari romani del XII-XIV secolo nel pensiero di Boito, che ne valorizzò il carattere corale e artigianale in funzione della ricerca di uno stile nazionale.

Annarita Martini (*Il contributo delle Scuole delle "Arti liberali" presso l'Ospizio Apostolico di San Michele alla Roma neomedievale e neorinascimentale*) ripercorre l'evoluzione ottocentesca dell'istituto apostolico, soffermandosi sull'istituzione delle scuole di Arti liberali e sui saggi ornamentali realizzati dagli allievi.

Salvatore Ritrovato (*Stagioni romane fra le quinte medievali de* La vita di Cola di Rienzo *di Gabriele D'Annunzio*) analizza la feroce riscrittura dannunziana della vicenda del tribuno romano, evidenziando il corto circuito tra l'adozione di uno stile aulico, l'ambizione superomistica e l'inettitudine politica di un «villan rifatto».

Tullia Iori (*Cemento neomedievale: le strutture di Pier Luigi Nervi*) esplora l'inedita sintonizzazione concettuale tra la sapienza strutturale e cantieristica dei costruttori medievali e la moderna tecnica del ferrocemento ottimizzata da Nervi nelle grandi opere romane.

Carla Benocci (*I giardini neomedievali a Roma nell'Ottocento e nel Novecento tra sacro e profano*) analizza la rinascita dell'*hortus* e del modello paleocristiano nella progettazione degli spazi verdi liturgici e dei giardini paesistici della città.

Yvonne A. Mazurek (*L'eterno medioevo. Riflessioni su alcuni monumenti del XIX e XX secolo presso il Cimitero Acattolico di Roma*) mappa la diffusione delle sepolture neomedievali erette nel cimitero romano tra il 1830 e il 1952, interpretandole alla luce del concetto di "tradizioni inventate" e delle appartenenze confessionali.

Alison Locke Perchuk (*La gabbia filologica. La ricezione architettonica di Roma medievale e neomedievale a Los Angeles nel primo Novecento*) indaga la ricezione e la fortuna transatlantica degli arredi e dello stile cosmatesco romano, concentrandosi sul trasferimento nel cimitero di Forest Lawn a Glendale (Los Angeles) del ciborio, dell'altare e dei candelabri pasquali scolpiti nel 1906 da Ettore Poscetti per la basilica di Santa Sabina all'Aventino (e rimossi nei restauri del 1919), e analizzando parallelamente l'opera pittorica a forte impatto musivo dell'artista triestino Carlo Wostry nella chiesa di St. Andrew a Los Angeles.

Tommaso Caliò (*Roma onde Francesco è romano. L'impatto del VII centenario francescano sulla capitale*) indaga la complessa macchina celebrativa del VII centenario della morte di San Francesco nel 1926, analizzando i tentativi dell'ambiente cattolico-conciliatorista e della propaganda del Corriere d'Italia di ri-sacralizzare il tessuto urbano della capitale e di alimentare un sentimento nostalgico per il medioevo francescano nel rione Trastevere.

Marina Bernardi (*Les "temples majestueux de la Rome chrétienne" et l'idée d'un Moyen Âge romain pendant le* Ventennio *fasciste*) analizza la retorica mo-

numentale e le strategie urbanistiche del Ventennio, dimostrando attraverso dati quantitativi come gli sventramenti del regime non abbiano mirato alla distruzione sistematica del medioevo romano, bensì a una sua sottomissione e ricomposizione scenografica all'interno del teatro della città fascista.

Una parola finale va spesa per celebrare questa coedizione, che rinnova felicemente i legami di antica amicizia e collaborazione scientifica che uniscono l'Istituto storico italiano per il medio evo e la Società romana di storia patria fin dai tempi della loro fondazione. Tra le tante tappe di questo percorso comune, è caro ricordare i due volumi su *Innocenzo III Urbs et Orbis*, frutto del convegno del 1998, quando i curatori che firmano questa introduzione erano giovani ricercatori.[4] Oggi, la pubblicazione esce contemporaneamente in modalità *open access* come volume fuori collana della Società romana di storia patria e come terzo tomo della collana "Specula. Studi di medievalismo" dell'Istituto storico, uno dei principali frutti scientifici del PRIN FRAME. Con esso si compie una interessante parabola scientifica: se nel 2018 il medievalismo era sbarcato a Roma impiegandola come suggestivo contenitore per ospitare il grande convegno *The Middle Ages in the Modern World*, oggi l'Urbe diventa il contenuto stesso della ricerca sul medievalismo.[5] Attraverso questa coedizione, gli istituti promotori riconoscono a Roma la sua vocazione di laboratorio globale della storia, un luogo in cui il passato viene costantemente vissuto e interpretato, reinventando instancabilmente i mille volti della sua eternità.

Tommaso di Carpegna Falconieri
Umberto Longo

[4] *Innocenzo III Urbs et Orbis*. Atti del congresso internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998), a cura di A. Sommmerlechner, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo-Società romana di storia patria, 2023 (Nuovi studi storici, 55; Miscellanea della Società romana di storia patria, 44).

[5] *The Middle Ages in the Modern World*, convegno internazionale organizzato dall'École française de Rome e dalla John Cabot University in collaborazione con l'Ambassade de France en Italie, il Museo nazionale romano di palazzo Altemps, l'Institut de France - Italie, l'Institut de France - Centre Saint-Louis (Roma, 21-25 novembre 2018). L'incontro ha dato vita al volume *Middle Ages without borders: a conversation on medievalism. Medioevo senza frontiere: una conversazione sul medievalismo. Moyen Âge sans frontières : une conversation sur le médiévalisme*, ed. by T. di Carpegna Falconieri, P. Savy, L. Yawn, Rome, École française de Rome, 2021 (Collection de l'École française de Rome, 586); edizione in open access: <https://books.openedition.org/efr/18397> (cons. 10.09.2026).

Fin dalla sua fondazione, nel 1875, l'École française de Rome ha posto al centro della sua attività scientifica lo studio della città che la ospita, dedicando particolare attenzione alla sua topografia, ai suoi monumenti e alle stratificazioni del suo patrimonio storico. Lo studio di Roma non si limita ad isolare le singole epoche di un passato eccezionalmente lungo e ricco: richiede anche di comprendere il modo in cui le diverse generazioni hanno selezionato, conservato e reinterpretato le tracce di quelle che le hanno precedute. In questa prospettiva, il convegno *Roma neomedievale tra Otto e Novecento*, organizzato da Tommaso di Carpegna Falconieri, Umberto Longo e da me dal 5 al 7 novembre 2025, si iscrive perfettamente negli interessi dell'École per le relazioni tra creazione, patrimonio e memoria, interrogando al tempo stesso la produzione materiale delle opere, le politiche di conservazione e restauro e gli usi culturali, sociali e politici del passato. L'attenzione della nostra istituzione per questi temi si fonda su una lunga tradizione di studio. Émile Mâle, storico dell'arte medievale e direttore dell'École dal 1923 al 1937, autore di *Rome et ses vieilles églises*, fu un osservatore attento delle chiese romane e delle trasformazioni che ne ridefinirono l'aspetto e la percezione.[6] Più recentemente, il libro curato da Tommaso di Carpegna Falconieri, Pierre Savy e Lila Yaw, *The Middle Ages in the Modern World*, ha contribuito allo sviluppo di una riflessione sul medievalismo.[7] Il convegno *Roma neomedievale* ha proseguito e approfondito questo percorso, concentrando l'indagine su uno spazio urbano specifico attraverso il prisma delle rappresentazioni contemporanee del medioevo. La pubblicazione che ne risulta offre una nuova luce sui legami tra interventi architettonici o artistici e affermazione dell'identità della città, una tematica già studiata nel volume *Reconstruire Rome. La restauration comme politique urbaine, de l'Antiquité à nos jours.*[8]

Uno dei maggiori contributi scientifici del convegno consiste nell'aver reso visibile una dimensione di Roma che rimane spesso in secondo piano rispetto alle immagini più familiari della città antica, rinascimentale o barocca. Eppure, la presenza neomedievale è diffusa nel paesaggio urbano: emerge nelle chiese neogotiche e neoromaniche, nelle residenze aristo-

[6] É. Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, Paris, Flammarion, 1942.

[7] *The Middle Ages in the Modern World*, a cura di T. di Carpegna Falconieri, P. Savy, L. Yawn, Rome, École française de Rome, 2021.

[8] *Reconstruire Rome. La restauration comme politique urbaine, de l'Antiquité à nos jours*, a cura di B. Bonomo, C. Davoine, C. Troadec, Rome, École française de Rome, 2024.

cratiche e borghesi, nei monumenti funerari, nei giardini, negli apparati decorativi e negli interventi di restauro; si manifesta nell'odonomastica, nella pittura e nelle celebrazioni pubbliche; alimenta discorsi religiosi, progetti politici e aspirazioni identitarie. Gli studi riuniti in occasione del convegno hanno mostrato come queste tracce neomedievali costituiscono un campo d'indagine in grado di aprire nuove prospettive per la storia sociale, culturale e politica della capitale tra XIX e XX secolo. L'approccio interdisciplinare adottato, fondato su un dialogo tra storia, storia dell'arte e dell'architettura, studi sul patrimonio e analisi delle rappresentazioni ha permesso di superare la tradizionale separazione tra monumenti, immagini e narrazioni. Ha evidenziato la pluralità degli attori coinvolti nella costruzione della Roma neomedievale: istituzioni civili e religiose, architetti, artisti, restauratori, studiosi, committenti e comunità. Il medioevo che riemerge nella città contemporanea appare quindi come un linguaggio costantemente rielaborato per attribuire nuovi significati ai luoghi, legittimare appartenenze e orientare la memoria collettiva. Il presente volume consente di mostrare quanto il medievalismo possa contribuire a una comprensione più complessa dei processi di patrimonializzazione. Restaurare, ricostruire o evocare il medioevo non significa infatti soltanto rivolgersi a un passato lontano: significa operare una scelta nel presente, stabilire ciò che deve essere conservato, trasmesso o reinventato.

L'École française de Rome è stata particolarmente lieta di contribuire all'organizzazione di questo incontro, insieme alla Società romana di storia patria e all'Istituto storico italiano per il medio evo, e si augura che possa incoraggiare nuove ricerche e consolidare ulteriormente la collaborazione tra le istituzioni dell'Unione internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'arte che, a Roma, lavorano alla conoscenza, alla conservazione e all'interpretazione del suo patrimonio.

Albane Cogné



CONVEGNO INTERNAZIONALE
DI STUDI

Roma Neomedievale

tra Otto e Novecento

ROMA, 5-7 NOVEMBRE 2025

- **5** novembre > Istituto storico italiano per il medio evo
- **6** novembre > Società romana di storia patria – ETS
- **7** novembre > École française de Rome



ROMA NEOMEDIEVALE
TRA OTTO E NOVECENTO.
Convegno internazionale di studi

Roma, 5-7 novembre 2025

Roma antica, barocca, contemporanea… sono immagini della città che abitano la realtà fisica e l'immaginario collettivo. In mezzo a queste visioni consolidate, si affaccia quella, sorprendentemente trascurata, di Roma neomedievale. L'idea di un'Urbe reinterpretata attraverso il filtro delle rappresentazioni postmedievali del medioevo resta ai margini della percezione comune, eppure si manifesta con una forza silenziosa e diffusa, insinuandosi nei linguaggi urbani, nei simboli, nelle narrazioni. Inserito nel contesto del medievalismo, ambito di studi oggi in piena espansione, il convegno si propone di delineare un primo orizzonte interpretativo su questa dimensione ancora poco esplorata. L'attenzione sarà rivolta tanto alle presenze tangibili quanto alle costruzioni culturali.



Istituto storico italiano per il medio evo
Roma, Piazza dell'Orologio, 4

• h. 15.30

Saluti istituzionali

Massimiliano Smeriglio - assessore alla Cultura del Comune di Roma

Introduzione ai lavori

Tommaso di Carpegna Falconieri - Università di Urbino, presidente SRSP
Umberto Longo - Sapienza Università di Roma, direttore ISIME

PRIMA SESSIONE: **RISCOPERTE E CONNESSIONI ARTISTICHE**

Presiede **Andrea Giardina** - Scuola Normale Superiore

Ilaria Miarelli Mariani
direttrice dei Musei Civici della Sovrintendenza di Roma Capitale
La riscoperta tardo settecentesca dell'arte medievale nella storiografia

Monica Minati
studiosa indipendente
I Massimo e il medievalismo dei Nazareni

Geraldine Leardi
MIC - Galleria Borghese
Roma di nuovo medievale e di nuovo bizantina. Chiese e monumenti di revival tra il 1870 e il 1920

Mariella Nuzzo
Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma
Il medioevo dipinto di Eugenio Cisterna e Virginio Monti, dalla riproduzione all'invenzione



Società romana di storia patria – ETS
Roma, Piazza della Chiesa Nuova, 18

• 9.30

SECONDA SESSIONE: **DISEGNARE E COSTRUIRE**

Presiede **Francesca Zagari** - responsabile Ufficio Monumenti Medievali del Campidoglio

Michal Lynn Shumate
Scuola IMT Alti Studi Lucca
Gotico romano: anatomia di un ossimoro.
Gli interni neogotici nella Roma del primo Ottocento

Guido Zucconi
Istituto Universitario di Architettura di Venezia
Camillo ***Boito e la tradizione dei Cosmati, possibile fonte per uno stile nazionale***

Salvatore Ritrovato
Università di Urbino
Stagioni romane tra le quinte medievali del Cola ***di D'Annunzio***

Tullia Iori
Università di Roma Tor Vergata
"Cemento neomedievale" nelle strutture del Novecento a Roma

• 15.30

TERZA SESSIONE: **LUOGHI SIMBOLICI**

Presiede **Catherine Brice** - Université de Paris-Est Créteil

Carla Benocci
già Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
I giardini neo-medioevali a Roma nell'Ottocento e nel Novecento tra sacro e profano

Tommaso Zerbi
University of Edinburgh - British School at Rome
Lo strano caso di Villa Smith al Palatino:
(Ri)costruire un neomedievalismo imperiale

Yvonne Mazurek
direttrice del Cimitero Acattolico di Roma
L'eterno medioevo. Riflessioni sui monumenti ottocenteschi del Cimitero Acattolico

Alison Locke Perchuk
California State University - Channel Islands
La gabbia filologica. Ovvero: può esistere a Los Angeles una Roma medievale non cattolica?



École française de Rome
Roma, Piazza Navona, 62

Saluti **Brigitte Marin** - direttrice EFR

• 9.30

QUARTA SESSIONE: **DECLINAZIONI NOVECENTESCHE**

Presiede **Bruno Bonomo** - Sapienza Università di Roma

Grazia M. Fachechi
Università di Urbino
Fuori luogo: storie e forme extravaganti nell'arte e nell'architettura romana neomedievale

Tommaso Caliò
Università di Roma Tor Vergata
La memoria di Francesco d'Assisi nella Roma fascista

Marina Bernardi
Université de Paris Est-Créteil
"I templi maestosi della Roma cristiana" e l'idea di un medioevo romano durante il Governatorato

Paola Salvatori
Scuola Normale Superiore
La Giostra del Saracino a Roma da Mussolini alle Olimpiadi del 1960

CONVEGNO ORGANIZZATO DA

SOCIETÀ ROMANA
DI STORIA PATRIA – ETS

ISTITUTO STORICO
ITALIANO
PER IL MEDIO EVO

ÉCOLE FRANÇAISE
DE ROME
Storia, Archeologia, Scienze sociali

FRAME
FRAMING
MEDIEVALISM
PRIN 2022

Finanziato dall'Unione europea

Ministero dell'Università e della Ricerca

ItaliaDomani

1506 UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO
DISTUM DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Dipartimento di Eccellenza 2023-2027

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
SAPIENZA
Università di Roma

CON IL PATROCINIO DI

ROMA

Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia Storia e Storia dell'Arte in Roma

COMITATO SCIENTIFICO
Tommaso di Carpegna Falconieri, Albane Cogné, Umberto Longo

PER INFORMAZIONI
segreteria@srsp.it

Foto: Palazzo in piazza Mincio, 2- Roma - Arch. Gino Coppedè. Fonte: commons.wikimedia.org
Progetto grafico: Ariane Zuppante

Monica Minati

I MASSIMO E IL MEDIEVALISMO DEI NAZARENI

Al professor Alessandro Tomei

1. *Il Casino Giustiniani Massimo*

I Massimo e il medievalismo dei Nazareni, un titolo che ci accompagna all'interno di uno dei luoghi emblematici della storia secolare di Roma: il Casino Giustiniani,[1] poi divenuto Massimo. Venne costruito tra il 1605 e il 1618 ca. nei pressi della basilica di San Giovanni in Laterano (figg. 1-2-3) per volere di Vincenzo Giustiniani (1564-1637), uno dei più illustri colle-

[1] M. Minati, *Le complesse vicende del Casino Giustiniani Massimo al Laterano*, tesi di dottorato di ricerca in Studi Umanistici, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti, 2012); Ead., *Il Casino Giustiniani al Laterano. Anticipazioni sulla ricostruzione storica e artistica del complesso al tempo del suo primo proprietario, il marchese Vincenzo Giustiniani*, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, XII (2012), pp. 433-448; Ead., *Il Casino Giustiniani Massimo al Laterano*, Milano 2014; Ead., *Il Casino Giustiniani al Laterano: da Andrea Giustiniani alle vicende tardo secentesche*, in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon* XV (2015), pp. 533-550. Benché Filippo Titi riconducesse la progettazione della palazzina a Francesco Borromini (1599-1667), la storiografia novecentesca concorda nel riconoscerne la paternità a Carlo Lambardi (1545-1619), architetto al servizio dei Giustiniani nel periodo in cui fu realizzato l'edificio al Laterano, frutto, con buona probabilità, di una stretta collaborazione tra l'architetto aretino e il marchese, di cui erano noti gli interessi in campo architettonico; F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, p. 435; *Rione XV Esquilino*, a cura di S. Vasco Rocca, in *Guide Rionali di Roma*, Roma 1982, p. 126. Su Lambardi si vedano: E. Parlato, *Lambardi (Lambardo) Carlo Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXIII, Roma 2004, pp. 145-149; F. Bilancia, *Roma: la chiesa di S. Maria Nova (S. Francesca Romana) di Carlo Lambardi con altri soffitti di chiese*, in *Palladio*, n.s., XIX, 37 (2006) [ma 2007], pp. 73-104; M.B. Guerrieri Borsoi, *Nuovi dati biografici su Carlo Lambardi e la sua cappella in Santa Maria in Via*, in *Bollettino d'Arte*, s. VII, 35-36 (2017), pp. 151-166, in part. p. 163, nota 2.



Fig. 1 - C. Lambardi (attr.), Casino Giustiniani Massimo, veduta della facciata principale e del prospetto sud, Roma, 1605-1618 ca. (foto della Soprintendenza Archeologica di Roma).



Fig. 2 - C. Lambardi (attr.), Casino Giustiniani Massimo, facciata posteriore, Roma, 1605-1618 ca. (foto di Roberto Sigismondi, come in tutti gli altri casi, salvo laddove indicato diversamente).



Fig. 3 - Casino Giustiniani Massimo, veduta del giardino. In fondo è collocata la colossale *Statua di Giustiniano* circondata da frammenti scultorei. L'opera, risultato di un assemblaggio di epoche diverse, è stata probabilmente realizzata sulla base di un nucleo antico riferibile alla fine del II o agli inizi del III sec. d.C.

zionisti e mecenati del Seicento. Sopravvissuto fino ai nostri giorni, questo edificio ha ormai perso il suo carattere di villa residenziale, rimanendo soffocato dall'inevitabile sviluppo urbanistico che ha "sconvolto" la zona lateranense a partire dai progetti per Roma Capitale. Il marchese si occupò soprattutto del giardino,[2] dove, secondo uno schema espositivo preordinato, tipico del gusto antiquariale dell'epoca, fece sistemare un'interessante collezione di antichità, di cui rimane oggi solo un esiguo numero di pezzi. La decorazione degli interni fu invece trascurata sia dal nobiluomo sia dal suo erede, Andrea Giustiniani Banca (1605-1676),[3] a cui Vincenzo decise di destinare il proprio ingente patrimonio. Si deve al giovane principe la decorazione dei quattro disadorni prospetti, su cui furono murati una serie di

[2] Il complesso era immerso in un vasto lotto agreste di cui rimane solo il giardino prospiciente la facciata posteriore.

[3] Vincenzo, privo di prole al momento del suo testamento, nomina come erede universale Andrea, figlio di Cassano Giustiniani Banca (<https://www.gentedituscia.it/giustiniani-banca-andrea-2/>).



Fig. 4
J.F. Overbeck, *Ritratto del marchese Carlo Massimo*, 1827, disegno, collezione privata (da *I Nazareni a Roma*, p. 371).

reperti antichi.[4] L'ornamentazione antiquariale delle facciate si inseriva perfettamente negli orientamenti di gusto dell'epoca e, al contempo, fu utilizzata da Andrea per evidenti ragioni dinastiche e propagandistiche, tese a celebrare il suo casato e quello della consorte Maria Flaminia (1619-1684), nipote diretta di Innocenzo X Pamphilj (1644-1655).

Nonostante la grave crisi finanziaria che si abbatté sulla famiglia, anche nel corso del Settecento i Giustiniani continuarono a mostrare interesse per la proprietà lateranense, anche per la sua posizione privilegiata tra le basiliche di Santa Maria Maggiore e di San Giovanni in Laterano.[5]

Nel 1802 l'ultimo erede diretto della famiglia, Vincenzo Giustiniani (1762-1826), fu costretto, a causa delle difficoltà economiche che continuavano ad affliggere il nobile casato di origine genovese, a vendere la palazzina al Laterano a Carlo Massimo (1766-1827), discendente da una delle famiglie più antiche di Roma[6] (fig. 4). Il marchese, nell'ambito di un progetto di rin-

[4] I reperti antichi provenivano dalla villa, sita a Roma fuori Porta del Popolo e oggi non più esistente, di proprietà del cardinal Benedetto Giustiniani (1554-1621), fratello del marchese Vincenzo.

[5] Sulla storia dell'edificio nel XVIII secolo cfr. Minati, *Il Casino Giustiniani Massimo*, pp. 18-19.

[6] «Si è trovato l'Illustrissimo Signor Marchese Carlo Massimo, che avrebbe accudito alla compra vendita della villetta, ossia giardino, orto, e fabriche annesse posta su la piazza di San Giovanni in Laterano soggetta alla primogenitura istituita dal marchese Vincenzo Giustiniani, offerendo il prezzo di scudi seimila cinquecento moneta corrente [...]». L'atto di vendita fu rogato il 7 agosto del 1802 dal notaio Francesco Fiammetta; il documento è stato pubblicato da A. Gallottini, *Le*

novamento del complesso, fece apportare alcune piccole modifiche all'esterno dell'edificio: tra queste, la chiusura del loggiato posteriore, sostituito da finestre e da una porta a vetri centrale. Interventi di trasformazione più importanti coinvolsero invece l'interno della struttura architettonica e soprattutto il pianterreno, i cui tre ambienti affacciati sul giardino, compresa la sala centrale ricavata con la chiusura del loggiato, furono restaurati e decorati. Si apre qui il momento più noto e riconosciuto del Casino Giustiniani Massimo, il ciclo di affreschi commissionati a un gruppo di pittori tedeschi, conosciuti come Nazareni, dedicati a tre capisaldi della letteratura italiana: la *Commedia*, la *Gerusalemme Liberata* e l'*Orlando Furioso*. Dal 1817 al 1829, venne realizzato uno dei capolavori della pittura romantica con la partecipazione dei suoi massimi esponenti, da Overbeck a Veit, da Koch a Schnorr.[7]

La commissione lateranense deve essere letta come il risultato delle scelte del nuovo proprietario e dei canoni estetici tipici del periodo di transizione dal neoclassicismo alle nascenti istanze romantiche. Carlo era figlio del marchese Francesco Camillo Massimo (1730-1801)[8] – considerato cultore di belle arti e che a suo tempo sovrintese all'esecuzione delle pitture della Stanza dei Papiri in Vaticano realizzate da Raphael Anton Mengs –, e di Barbara Savelli Palombara (1750-1826), la quale aveva condiviso gli interessi antiquariali dell'epoca promuovendo gli scavi nella sua Villa Palombara all'Esquilino,[9] dove fu ritrovata la celebre statua del *Discobolo* il 14 marzo 1781.[10]

sculture della collezione Giustiniani, I. Documenti, Roma 1998, p. 260. Sulla famiglia Massimo v. P. Litta, *I Massimo di Roma*, in *Famiglie celebri italiane,* fasc. 45, Milano 1839, tav. VIII; Ceccarius [G. Ceccarelli], *I Massimo*, Istituto di Roma 1954, pp. 29-31; T. di Carpegna Falconieri, *I Massimo*, in *Da Palazzo Massimo all'Angelica*, a cura di N. Muratore, Roma 1997, pp. 7-28.

[7] V. *infra*, nota 19.

[8] T. di Carpegna Falconieri*, Massimo, Francesco (Camillo VII)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXII, Roma 2008, pp. 5-7.

[9] Nel 1765 Francesco Camillo Massimo sposò Barbara Savelli, figlia ed unica erede del marchese Massimiliano Savelli Palombara, la quale portò in casa Massimo tutti i beni immobili della famiglia, tra cui di particolare importanza la Villa Palombara all'Esquilino, di cui oggi rimane visibile solo una della cinque porte che davano accesso alla sontuosa villa, la Porta Magica, situata all'interno dei giardini di Piazza Vittorio Emanuele II; B. Jatta, M. Tobia, *La Villa Palombara sull'Esquilino*, in *La Porta Magica: luoghi e memorie nel giardino di Piazza Vittorio*, a cura di N. Cardano, Roma 1990, pp. 93-97.

[10] Il cosiddetto *Discobolo Lancellotti*, conservato al Museo nazionale romano di Palazzo Massimo alle Terme, è una copia romana in marmo del II secolo d.C. del celebre bronzo di Mirone databile al V secolo a.C.

Carlo Massimo coltivò per tutta la vita interessi culturali, documentati nel *Catalogo della scelta biblioteca già appartenuto alla chiarissima memoria del marchese Carlo Massimo*, stampato a Roma nel 1827 presso Lino Contendini.[11]

Immancabili nella sua biblioteca i testi settecenteschi di Ludovico Antonio Muratori, che compare tra i titoli con le *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, basate su un'idea di letteratura fondata sull'equilibrio tra la ragione e la fantasia, i 12 volumi degli *Annali d'Italia*, il trattato "illuminista" *Della Pubblica Felicità, oggetto de' buoni principi*, senza dimenticare la *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi, considerata la prima opera completa dedicata alla cultura letteraria del nostro paese.

Si rileva una netta prevalenza di opere di argomento teologico, morale e storico accanto a un nucleo consistente di testi di archeologia e di letteratura latina. Tra i pochi volumi di argomento artistico, si annoverano i fondamenti dell'estetica neoclassica, da Francesco Milizia (*Memorie degli architetti antichi e moderni*) a Johann Joachim Winckelmann (*Storia delle arti del disegno presso gli antichi*), dalla raccolta degli scritti del già citato Mengs, pubblicata dal cavaliere Giuseppe Niccola d'Azara, a Joshua Reynolds (*Delle arti del disegno*). Si ricorda inoltre la presenza del *Paradiso Perduto* di Milton e di numerose edizioni sia della *Gerusalemme Liberata* del Tasso sia dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, e solo una della *Divina Commedia*. Ricordiamo, infine, accanto ai testi francesi e inglesi, alcuni libri compresi nell'*Index librorum prohibitorum*.[12]

Un catalogo ricco e versatile in cui stupisce tuttavia l'assenza di

> quei testi che ci si sarebbe immaginato di incontrare nella biblioteca di chi, con la sua impegnativa commissione artistica, contribuiva, e non crediamo inconsciamente, a promuovere una cultura nuova i cui pilastri sembrano essere mancati al quadro della sua informazione. Autori da Goethe a Schiller, da

[11] Il pregevole e ingente patrimonio librario del marchese fu disperso all'asta dopo la sua morte, si salvò solo la raccolta di *Dissertazioni Bibliche* che Leone XII (1823-1829) fece acquistare per la Biblioteca Vaticana; v. S. Susinno *Gli affreschi del Casino Massimo in Roma. Appunti per un quadro di riferimento nell'ambiente romano*, in *I Nazareni a Roma*. Catalogo della mostra (Roma 1981), a cura di G. Piantoni, S. Susinno, Roma 1981, p. 369 e nota 6.

[12] Papa Leone XII concesse al marchese, in virtù della sua erudizione e dei suoi studi, il privilegio di avere nella propria biblioteca alcuni volumi considerati proibiti poiché contravvenivano alla fede e alla morale della Chiesa.

> Chateaubriand, a De Maistre, da Madame de Staël ai diffusori nostrani del Romanticismo nordico, non sono presenti nella biblioteca di questo dotto aristocratico, che sembra ancora uomo del secolo da poco conclusosi.[13]

Pur sembrando dunque ancora legato alla cultura settecentesca, Carlo Massimo guarda con interesse al nascente spirito romantico che si diffuse nell'Urbe anche grazie all'arrivo dei Nazareni.

La moda del viaggio in Italia, inaugurata nel Settecento, continua nel secolo successivo seppure con orizzonti e finalità diverse. Non è più, infatti, solo lo studio delle antichità classiche a richiamare nel Paese l'attenzione degli artisti europei, bensì quello della grande lezione dell'arte medievale. L'Italia centrale con i suoi celebri e monumentali edifici sacri diventa nell'Ottocento una fonte inesauribile di ispirazione per l'elaborazione di nuovi modelli artistici e un terreno di indagine privilegiato per ricavare quelle suggestioni ritenute ormai necessarie a restituire nuova vitalità all'arte, in particolare a quella sacra. La copia, disegnata, acquerellata o dipinta su tela delle pareti del Camposanto di Pisa, della Basilica di Assisi o dei monumentali mosaici di Roma e dell'Italia meridionale, diventa nel XIX secolo un esercizio abituale a cui si uniformano gli artisti di tutta Europa, in particolare i frequentatori dell'Accademia di Francia di Villa Medici: dai giovani allievi degli *ateliers* parigini, ai *pensionnaires*, ai maestri già affermati. Il corposo materiale grafico, conservato in numerosi *cabinets* europei, costituisce una preziosa documentazione per la ricostruzione della storia del gusto artistico dell'epoca: dalla "fortuna dei primitivi", copiati e rielaborati, fino alla conservazione e tutela della cultura artistica medievale. I disegni e gli acquerelli prodotti durante il *Voyage d'Italie* ebbero dunque lo scopo di illustrare quali furono i luoghi che, rispetto ad altri, godettero di maggiore attenzione fra gli artisti romantici, quali furono i brani pittorici ritenuti fondamentali per illustrare l'arte medievale, che proprio a partire dagli inizi dell'Ottocento cominciò finalmente a trovare la sua giusta collocazione nelle opere letterarie di storia dell'arte, come documenta l'*Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e^* di Jean Baptiste Seroux d'Agincourt (Parigi 1823).[14]

[13] Susinno, *Gli affreschi del Casino Massimo in Roma*, p. 370.

[14] Nel dibattito storiografico relativo alla riscoperta del medioevo ebbero certamente un peso determinante gli studi di Jean Baptiste Seroux d'Angicourt (1730-1814), "rivoluzionario"

Irrinunciabile la tappa nella Città Eterna, intesa non più come capitale del mondo classico ma capitale del mondo cristiano e della tradizione artistica medievale e rinascimentale. In questo contesto culturale e ideologico si colloca l'arrivo dei Nazareni a Roma.[15]

Nel luglio del 1809 un gruppo di allievi dell'Accademia di Vienna si raccolse sotto la guida di Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) e di Franz Pforr (1788-1812) nella lega di San Luca (*Lukasbund*), un sodalizio fondato sul modello delle confraternite religiose, il cui scopo era quello di ricondurre l'arte sulla via della verità seguendo l'esempio degli antichi maestri. Questi artisti si ribellavano principalmente al metodo accademico basato sull'imitazione e sulla copia di opere celebri. Animati da un profondo fervore spirituale e stimolati dalle teorie sull'arte dello scrittore e giurista Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), ritenuto l'iniziatore del Romanticismo tedesco, dei fratelli Schlegel, in particolare di Friedrich (1772-1829), e di Friedrich Schiller (1759-1805),[16] nel 1810 giunsero a Roma e si riunirono nel convento abbandonato di Sant'Isidoro a Capolecase. Altri presero probabilmente in affitto alcune camere nella vicina Villa Malta, all'epoca di

intellettuale e storico dell'arte; cfr. I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005; *Seroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. Mondini, Roma 2019 (Quaderni della Bibliotheca Hertziana, 3), volume che riprende, con l'aggiunta dei contributi, la struttura del Convegno internazionale per il Bicentenario della morte di Séroux d'Agincourt, tenutosi all'Accademia di Francia di Villa Medici (Roma 2014).

[15] Sulla cultura figurativa artistica a Roma nel XIX secolo, sotto una rinnovata luce storiografica, restano fondamentali i cataloghi del triplice evento espositivo romano del 2003 dedicato alla *Maestà di Roma*, frutto di un progetto scientifico firmato dal compianto Stefano Susinno, senza dimenticare i 18 saggi dello studioso pubblicati dopo la sua prematura scomparsa nel 2002; v. al riguardo *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, a cura di G. Capitelli, G. Montani, Cinisello Balsamo 2009. Al professor Susinno va la mia profonda stima e gratitudine per i suoi insegnamenti e per avermi trasmesso la passione per la cultura artistica romana del XIX secolo.

[16] I pittori tedeschi parteciparono al dibattito estetico-filosofico di matrice schilleriana anche grazie alla presenza a Roma del pittore Asmus Jacob Carstens (1754-1798), che influenzò profondamente la cultura artistica mitteleuropea che si diffuse nell'Urbe durante il XIX secolo. Determinante, al riguardo, fu anche la sua conoscenza dell'estetica kantiana, maturata attraverso la frequentazione dei corsi del teorico e storico dell'arte tedesco Karl Ludwig Fernow (1763-1808), presente a Roma tra il 1794 e il 1803; cfr. C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, II, a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa 2006.

proprietà del principe ereditario, poi re, Ludwig I di Baviera (1786-1868), e punto di incontro di artisti e intellettuali dell'epoca.

Fermi nella convinzione che religione e nazione fossero gli originali pilastri di sostegno dell'arte, la complessa dottrina ideologica che li caratterizzava e l'aspetto fisico gli valsero, sulla scia della visione sentimentale dell'epoca, l'appellativo di Nazareni, in evidente allusione a Cristo, epiteto utilizzato a volte in senso dispregiativo.[17] La rivalutazione romantica del medioevo cristiano fu alla base del loro rinnovamento artistico ispirato ai cosiddetti «primitivi»[18] (Giotto, Masaccio, Beato Angelico, Signorelli) e ai grandi pittori del primo Rinascimento (quali Perugino, Raffaello, Michelangelo). A questi aggiunsero anche la conoscenza di Dürer, van Eyck, di manieristi come Taddeo Zuccari e dei grandi paesaggisti del Seicento, fino ad arrivare all'ariosa pittura di Tiepolo passando per Veronese.[19]

Nonostante Overbeck sia riconosciuto all'unanimità la guida carismatica del gruppo, sarebbe forse stato Pforr ad assumere un ruolo dominante se non fosse morto a soli ventiquattro anni, come documenta *L'entrata di Rodolfo d'Asburgo in Basilea nel 1273* (fig. 5), considerato l'«esempio principe del dipinto medioevale».[20]

Nell'ambito del rinnovato interesse per la dimensione medievale, si rivela particolarmente eloquente il confronto tra *Sulamit e Maria* di Pforr (fig. 6) e *Italia e Germania* di Overbeck (fig. 7), realizzate a Roma a distanza di pochi anni nelle celle del convento di Sant'Isidoro. Emblematica risulta soprattutto la seconda opera per la presenza delle due raffinate figure allegoriche, calate in un'atmosfera idealizzata allusiva al legame tra Germania e Italia e all'«amore, così fortemente sentito dai nordici, per il Sud».[21]

[17] Goethe ad esempio il considerava dei «neotedeschi-religiosi patriottardi», v. A. Bellin, *Carl Blaas e i nazareni a Roma*, in *Predella*, 41-42 (2017), pp. 177-189, LXXXIII-XCVI: 179 e nota 6.

[18] L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926.

[19] Per un'esaustiva contestualizzazione dei Nazareni nell'ambiente culturale romano, sono da considerarsi testi di riferimento: K. Gerstenberg, P.O. Rave, *Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom*, Berlin 1934; *I Nazareni a Roma*. Si vedano inoltre: K. Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964; Id., *La pittura dei Nazareni*, Milano 1967; Minati, *Il Casino Giustiniani Massimo*, in part. pp. 38-111.

[20] Andrews, *La pittura dei Nazareni*, p. 12, tav. IV.

[21] Ivi, p. 13, tavv. VII, IX.



Fig. 5 - F. Pforr, *L'entrata di Rodolfo d'Asburgo a Basilea nel 1273*, 1810, olio su tela, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut (da *La pittura dei Nazareni*, tav. IV).



Fig. 6 - F. Pforr, *Sulamith e Maria*, 1811, olio su tavola, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer (da *La pittura dei Nazareni*, tav. VII).



Fig. 7 - J.F. Overbeck, *Italia e Germania*, 1811 (completato nel 1828), olio su tela, Monaco di Baviera, Neue Pinakothek (da *La pittura dei Nazareni*, tav. IX).

Per la decorazione del suo casino al Laterano, il marchese si rivolse dapprima a Tommaso Minardi (1787-1871) – che in ultimo declinò l'incarico poiché impegnato nell'esecuzione di un laborioso disegno del *Giudizio Universale* di Michelangelo per l'incisore Longhi di Milano[22] – e in seguito al lucchese Domenico del Frate (1765-1821),[23] come vedremo più avanti.

Non sono del tutto chiare le motivazioni che spinsero Carlo Massimo ad affidare la decorazione della palazzina a pittori tedeschi, all'epoca già conosciuti e apprezzati a Roma per aver affrescato una sala di Palazzo Zuccari, ora salone della Bibliotheca Hertziana, con episodi della vita di *Giuseppe in Egitto*.[24] Appare probabile che l'aristocratico sia giunto in contatto con il gruppo dei Nazareni attraverso una mediazione, e non solo quella forse soltanto occasionale della cognata Cristina di Sassonia (1775-1837),[25] ma anche attraverso il tramite di un ristretto giro di persone, tra cui Antonio Canova (1757-1822), il console Giuseppe Tambroni (1773-1824)[26] e i giovani vincitori del pensionato del Regno Italico riuniti nell'Accademia di palazzo Venezia, come Pelagio Palagi (1775-1860), Francesco Hayez (1791-1882), Giovanni De Min (1786-1859) e il già citato Minardi. Probabilmente la figura più rilevante fu quella di Canova, l'esponente più rappresentativo del

[22] Minardi declinò l'incarico poiché all'epoca era alle prese con l'impegnativo disegno del *Giudizio Universale* per l'incisore milanese Longhi. Tuttavia, non bisogna escludere che il pittore faentino temesse di cimentarsi nella tecnica dell'affresco. Fu lo stesso artista a ricordare l'occasione mancata in un manoscritto autobiografico oggi conservato alla biblioteca civica di Forlì: «Il Primogenito di Casa Massimi celibe, e uomo di molta istruzione m'incombenzava di dipingergli nella sua Villa a S. Giovanni in Laterano una Sala coi fatti di Dante, o di Ariosto, o del Tasso, a mio arbitrio. Io accettai ben volentieri. Ma il disegno del Giudizio m'impediva di por mano all'opera; e in quel tempo crebbero le istanze del Longhi sì, che mi fa forza rifiutare l'ordinazione; che poi il Massimi diede ad altri valenti Tedeschi» (Forlì, Biblioteca civica, fondo Piancastelli, 228 C R 194). Il manoscritto è stato pubblicato da A. Ottani Cavina, in *L'età neoclassica a Faenza 1780-1820*. Catalogo critico della mostra (Faenza 1979), a cura di A. Ottani Cavina, F. Bertoni, A.M. Matteucci, E. Golfieri, G.C. Bojani, M.G. Tavoni, Bologna 1979, pp. 93-94.

[23] O. Michel, *Del Frate, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVI, Roma 1988, pp. 563-567.

[24] I dipinti, staccati alla fine dell'Ottocento, sono stati trasportati a Berlino dove si conservano tuttora presso l'Alte Nationalgalerie.

[25] Cfr., *infra*, nota 31.

[26] Sul console Tambroni rimane sempre utile il testo di S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle belle arti in Roma nel 1814*, Roma 1982.

nuovo dialogo tra le arti, il quale, già nel 1815, nella sua importante impresa delle lunette della Galleria Chiaramonti in Vaticano,[27] aveva coinvolto Veit e Johann Carl Eggers (1787-1863), affiancandoli a un gruppo di artisti italiani, tra cui Giovanni Colombo (1784-1853), l'unico pittore italiano ad essere ammesso nella cerchia degli artisti tedeschi.

Come interpretare allora il sopraccennato tentativo di coinvolgere nel cantiere artistico Minardi e poi Del Frate al posto di Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1892)?[28]

Se da una parte queste scelte erano assolutamente in linea con gli orientamenti di gusto del tempo, basati sulle formule canoniche dell'intellettualismo dottrinario accademico minardiano, dall'altro documentano i tentativi fatti dal marchese di affiancare, come era già accaduto con l'impresa canoviana in Vaticano, i tedeschi e gli italiani, probabilmente per dare al cantiere un'impronta internazionale e, al contempo, per opporsi alle rivendicazioni di autonomia degli artisti mitteleuropei che, fin dall'inizio, considerarono la committenza Massimo un'impresa tedesca e ostacolarono con vigore sia l'ingerenza del committente sia l'eventuale intromissione di un pittore italiano. Risulta in tal senso assai eloquente la celebre frase di Schnorr: «la Roma vera, quella reale, ci appartiene. Se fosse dipeso da noi, avremmo incoronato il Principe [Ludovico I] Re di Roma e scacciato gli Italiani dal tempio».[29]

Tutto questo non deve minimizzare il ruolo del Massimo e la sua attiva partecipazione nell'ideazione del programma decorativo d'insieme, ma sembra evidente che il marchese e i Nazareni avessero intenti decisamente antitetici. Il nobiluomo era infatti consapevole che

> il carattere dunque cui improntare la decorazione non era quello ideologicamente impegnativo che le famiglie romane erano use dare ai loro palazzi

[27] U. Hiesinger, *Canova and the Frescoes of the Galleria Chiaramonti*, in *The Burlington Magazine*, CXX (1978), pp. 655-665.

[28] Gerstenberg, Rave, *Die Wandgemälde*, p. 33.

[29] Lettera di Schnorr del 20 giugno 1818 indirizzata a Johann Gottlob von Quandt (in G. Capitelli, S. Grandesso, *Roma fuori di Roma*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna: capitale delle arti*. Catalogo della mostra (Roma 2003), a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, progetto di S. Susinno, Milano 2003, pp. 589-600: 597.

> di città, dove la casata era celebrata come entità dinastica e politica; la "dépandance" della villa suburbana, il casino di piacere, attrezzato per brevi soste nel parco ma non per soggiorni prolungati o per ospitarvi personaggi illustri, si sarebbe meglio prestato ad una decorazione disimpegnata, d'evasione, che avesse seguito, più che le regole canoniche comunque condizionanti, la fantasia e magari il capriccio del committente e/o insieme della moda.[30]

Nell'ottica dei tedeschi, invece, l'articolato programma letterario per la palazzina al Laterano rispondeva perfettamente alle loro esigenze estetico-filosofiche e al richiamo alle identità nazionali, un richiamo che certamente aveva nella tradizione letteraria un peso rilevante.

Nonostante i rapporti tra il nobiluomo e i Nazareni fossero compromessi dalla reciproca diffidenza dovuta alle numerose interruzioni e all'esiguità dei pagamenti, la pluriennale elaborazione degli affreschi proseguì senza sostanziali conflitti fintanto che il committente fu in vita. Dal 1827 al 1829, ovvero dalla morte del Massimo sino alla fine dei lavori, sembrava che qualcosa avesse infranto la ventata innovatrice dei maestri ancora attivi nel cantiere, che mal tolleravano l'atteggiamento austero e castigato di Cristina di Sassonia, la quale farà addirittura coprire alcune figure ritenendole indecenti.[31] Le manomissioni, come vedremo tra breve, si verificarono soprattutto nella stanza dantesca, l'ambiente in cui l'espressione oraziana dell'*Ut pictura poesis*[32] (Orazio, *Ars poetica*, 361) trovò la sua piena realizzazione.[33]

[30] Susinno, *Gli affreschi del Casino Massimo in Roma*, p. 369.

[31] Carlo Massimo morì a Roma il 6 gennaio 1827 privo di discendenza diretta, lasciando come erede fedecommesso il fratello Massimiliano (1770-1840). Questi non tenne in grande considerazione il casino, a cui invece si interessò molto sua moglie, Cristina di Sassonia. La principessa – nota per il carattere non facile e per gli scontri con i pittori tedeschi, in particolare con Koch, all'epoca ancora impegnati nella decorazione commissionata dal defunto marchese – fece coprire o ritoccare dal pittore dilettante Giuseppe Candido alcune figure che la nobildonna considerava inappropriate; cfr. *infra*, note 41-42.

[32] G. Piantoni, *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena*, in *I Nazareni a Roma*, pp. 30-33.

[33] Si è ritenuto opportuno fare un *focus* sulla stanza dantesca, tralasciando le altre due, dedicate, come sopra accennato alla *Gerusalemme Liberata* e *all'Orlando Furioso*. Gran parte del ciclo decorativo della sala di Tasso fu realizzata da Overbeck, il quale, subito dopo la morte del committente, abbandonò quello che ormai riteneva un cantiere «profano», in quanto non più rispondente allo spirito e ai valori propugnati dagli artisti tedeschi. Il maestro di Lubecca

2. *La stanza di Dante*

In Germania, tra il XVIII e il XIX secolo, Dante divenne la personificazione stessa della poesia romantica in virtù del valore esistenziale e sociale della *Commedia*, opera che segna il momento fondativo della letteratura italiana.[34] Alcuni episodi della prima cantica, si pensi soprattutto al tragico amore di *Paolo e Francesca* (*Inferno*, V) o al gesto disperato del *Conte Ugolino* (*Inferno*, XXXIII), conobbero una fortuna straordinaria per la spettacolarità visiva e l'intensità drammatica delle passioni umane, divenendo scenografia ideale della pittura ottocentesca. Si cominciò inoltre a concepire il poema nella sua integrità, pur nella diversità delle tre componenti; Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), già a partire dal 1802-1803, aveva introdotto la distinzione tra le tre cantiche, mentre August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) preferì riconoscere nell'*Inferno*, nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* un riferimento alle tre arti (scultura, pittura, musica). La fortuna critico-letteraria della *Commedia* nel contesto culturale tedesco, influenzò in maniera determinante il programma iconografico della sala dantesca nel casino a San Giovanni.[35]

Nel 1817 Carlo Massimo affidò la decorazione di questo ambiente (figg. 8-9-10), posto nell'angolo sud-est dell'edificio, a Peter von Cornelius (1783-1867). Il pittore di Düsseldorf realizzò alcuni cartoni e un numero considerevole di disegni preparatori per la volta, destinata alla rappresentazione dei canti finali del *Paradiso*, ma non iniziò i lavori poiché nel 1818

partì per Assisi dove lasciò un'importante testimonianza della sua vocazione artistica e del suo fervore religioso affrescando la facciata della cappella della Porziuncola in Santa Maria degli Angeli. Le restanti decorazioni furono realizzate dal giovane boemo Joseph von Führich (1800-1876). A Schnorr von Carolsfeld fu invece affidata la sala di Ariosto, l'unica dipinta da un solo artista; cfr. Messina, *La stanza di Tasso*; *La stanza di Ariosto* in *I Nazareni a Roma*, pp. 400-413, 414-427.

[34] Nel prologo il poeta fiorentino parla del viaggio oltremondano, iniziato nella primavera del 1300, con lo scopo della salvezza di Dante e dell'ammaestramento degli uomini attraverso gli *exempla*. Le implicazioni simboliche ed esistenziali dell'opera contribuirono alla sua fortuna e alla sua diffusione. Chiunque, infatti, dal dotto intellettuale fino all'umile artigiano, vi poteva scorgere la rappresentazione più tangibile di quel mondo ultraterreno in cui uomini e donne credevano fermamente; v. *Dante fra storia, poesia e dottrina. Saggi per il settimo centenario*, a cura di T. di Carpegna Falconieri, A. Corsaro, Firenze 2023.

[35] M.G. Messina, *Dante, Ariosto e Tasso: la fortuna critica in Germania fra Settecento e Ottocento e la sua influenza sul programma iconografico del Casino Massimo*, in *I Nazareni a Roma*, pp. 374-381.



Fig. 8 - P. Veit, *L'Empireo. Santissima Trinità con la Madonna tra Dante e san Bernardo*, intorno sono raffigurati gli otto cieli del Paradiso, 1819-1824, affresco ritoccato a tempera, Roma, Casino Giustiniani Massimo, Stanza di Dante, volta.



Fig. 9 - J.A. Koch, veduta delle pareti dedicate all'Inferno, 1825-1828, affresco ritoccato a tempera, Roma, Casino Giustiniani Massimo, pareti nord-ovest.



Fig. 10 - J.A. Koch, veduta delle pareti dedicate al Purgatorio, 1825-1826, 1828, affresco ritoccato a tempera, Roma, Casino Giustiniani Massimo, pareti sud-est.

fu chiamato da Ludwig di Baviera a dirigere l'Accademia d'Arte di Monaco.[36] La preziosa documentazione grafica, conservata presso alcuni dei più importanti *cabinets* europei, riflette un'interpretazione prettamente simbolica del paradiso dantesco. Nell'estate dello stesso anno, dopo aver tentato inutilmente di affidare l'incarico a Joseph Anton Koch (1768-1839), il marchese com-

[36] Sulle ragioni che spinsero Cornelius a declinare l'incarico del marchese Massimo si veda: H. Riegel, *Festschrift zu des großen Künstlers hundertstem Geburtstage, 23 September 1883*, Berlin 1883, pp. 264, 272.

missionò le decorazioni a Philipp Veit (1793-1877), che accettò «benchè fosse pieno di scrupoli».[37] Nel giro di pochi mesi l'artista berlinese aveva terminato i cartoni relativi alla volta, affrescata tra il 1819 e il 1824. Nel registro superiore dell'ovale mediano, inquadrato dalla peruginesca corona di cherubini, è raffigurato il dogma trinitario, mentre al centro risalta la dolcissima immagine della Madonna tra Dante e san Bernardo rapiti dalla visione celeste (fig. 10): «Bernardo, come vide li occhi miei / nel caldo suo calor fissi e attenti, / li suoi con tanto affetto volse a lei, / che i miei di rimirar fè più ardenti» (*Paradiso*, XXXI, 139-142). Intorno sono le schiere di beati facilmente identificabili grazie al cielo tolemaico di appartenenza e ai consueti attributi. Una rappresentazione fuori dal tempo e dallo spazio, in cui riemergono gli stessi valori filosofici della *Disputa del SS. Sacramento* di Raffaello.[38]

Koch, pittore erudito e particolarmente interessato al capolavoro del Sommo Poeta, di cui conosceva a memoria interi canti,[39] accettò invece di dipingere le pareti dopo alcuni momenti di incertezza, determinati, con buona probabilità, dalla complessità della materia e dalle oggettive difficoltà della tecnica dell'affresco. La parete nord, sulla quale sono descritti tre momenti salienti della prima cantica, illustra il duplice ruolo di Dante narratore, mentre dorme e sogna il viaggio nella «selva selvaggia e aspra e forte» (*Inferno*, I, 5), e di Dante personaggio assalito dalle tre fiere: «Ed ecco, quasi al cominciar dell'erta / una lonza leggiera e presta molto, / che di pel maculato era coverta» (*Inferno*, I, 31-33). A soccorrerlo si presenta l'ombra del poeta latino Virgilio, visibile all'estremità destra, inviato da Beatrice

[37] «P. Veit, conosciuto per il suo affresco al Vaticano e raccomandato da Overbeck, alla fine accettò di decorare almeno il soffitto, benché egli fosse pieno di scrupoli nel dover emulare il piano maestoso del suo predecessore, che ormai era noto a tutti»; K. Andrews, *Le pitture dei Nazareni di Villa Massimo*, Roma 1968, p. 45.

[38] Negli otto cieli del Paradiso, Veit realizzò una rappresentazione narrativa simultanea e concentrica, disponendo i gruppi di figure secondo uno schema che ripropone spesso la coppia Dante-Beatrice a colloquio con le anime di santi e di beati.

[39] Tra i numerosi contributi sull'interpretazione kochiana della *Commedia*, si vedano in particolare; G. Piantoni, *La Stanza di Dante*, in *I Nazareni a Roma*, pp. 383-399; *Koch e Dante*. Catalogo della mostra (Torre de' Passeri 1988), a cura di C. Gizzi, Milano 1988; A. Knüppel, *Die Dante-Fresken von Joseph Anton Koch im Casino Massimo in Rom*, Kiel 1994; C. Reiter, *Zu einem Album mit Zeichnungen von Johann Michael Wittmer nach Joseph Anton Kochs Illustrationen zu Dantes Divina Commedia*, in *Johann Michael Wittmer, 1802-1880: ein Maler in Murnau und Rom*. Catalogo della mostra (Murnau 2006), a cura di B. Salmen, Murnau 2006, pp. 249-255.



Fig. 11 - J.A. Koch, *Dante sogna di essere assalito dalle fiere nella foresta e di essere tratto in salvo da Virgilio*, 1825-1826, affresco ritoccato a tempera, Stanza di Dante, parete nord.

(fig. 11). La porta d'ingresso fu utilizzata dal pittore austriaco come elemento reale e simbolico, in evidente allusione alla porta dell'*Inferno* accompagnata dai versi «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» (*Inferno*, III, 9).

Koch non si attenne all'ordine narrativo dell'opera letteraria e solo a partire dal 1826 si concentrò ininterrottamente sull'animata e drammatica interpretazione delle *Pene dell'Inferno* sulla parete ovest (fig. 12). I lavori furono portati a compimento nel marzo del 1828, come ricorda lo stesso artista in una lettera inviata all'amico Giovannelli.[40]

Un vero e proprio *Dies Irae* quello che catalizza l'attenzione dello spettatore, a cui non può sfuggire il vigore, la forza plastica e il movimento

[40] «A Villa Massimo ho terminato sia il Purgatorio che l'Inferno e ho soddisfatto la mia passione per la pittura ad affresco: ho lasciato a Roma un monumento della mia fantasia»; O.R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch:1768-1839. Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers*, Berlin 1940, p. 117 (traduzione italiana in Piantoni, *La Stanza di Dante*, p. 384).



Fig. 12 - J.A. Koch, *Le pene dell'Inferno*, 1827-1828, affresco ritoccato a tempera, Stanza di Dante, parete ovest.

verticale della scenografica macchina infernale, incentrata sulla terribile e altera figura di Minosse, vertice della consueta composizione piramidale. Particolarmente concitati i gruppi dei dannati che lottano contro i demoni e si avvinghiano nell'attesa di conoscere il cerchio in cui saranno gettati. Nella narrazione demoniaca evidenti sono i riferimenti agli affreschi del Camposanto di Pisa, dal quale l'artista aveva tratto anche diversi disegni, alla cappella orvietana di San Brizio e al *Giudizio Universale* di Michelangelo.

Il passaggio dalle terzine alle immagini è immediato, come mostrano i personaggi, facilmente riconoscibili, calati nell'atmosfera di pura tragedia: in alto a destra Dante e Virgilio scendono nel vortice infernale a cavallo di Gerione e all'estremità opposta, in basso, assistiamo al gesto disperato del conte Ugolino nell'atto di mordere l'arcivescovo Ruggieri: «La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo, ch'elli avea di retro guasto» (*Inferno*, XXXIII, 1-3). In alto a sinistra notiamo tre vegliardi nell'atto di soffiare contro una fanciulla, quanto rimane del gruppo di Paolo e Francesca, uno dei brani più struggenti della prima cantica. La scena fu pe-

santemente danneggiata dal pittore dilettante Giuseppe Candido per volere di Cristina di Sassonia, la quale, come già accennato, entrata in possesso del casino alla morte di Carlo Massimo, fece ritoccare alcune figure o particolari ritenuti troppo audaci.[41]

La figura di Paolo fu nascosta da una pasticciata e pesante ridipintura, mentre Francesca fu trasformata in una castigata giovinetta. Koch cercò di opporsi allo spirito bigotto della nobildonna e a quella temperie culturale distante dall'ideologia nazarena.[42] Fortunatamente il numeroso materiale grafico superstite documenta l'originale interpretazione kochiana dell'*Inferno dantesco*, in particolare un acquerello in cui compare nella sua integrità il gruppo dei due sfortunati amanti (fig. 13).[43]

Le due restanti pareti furono destinate alla traduzione pittorica di alcuni canti del Purgatorio; nello spazio tra le due finestre risalta in basso il superbo Omberto Aldobrandeschi, quasi schiacciato dal pesante macigno, il quale sconta il peccato della superbia e l'orgoglio per la grandezza della sua stirpe: «L'antico sangue e l'opere leggiadre / di miei maggior mi fer sì arrogante, / che, non pensando alla comune madre, / ogn'uomo ebbi in despetto tanto avante, / ch'io ne morì [...]. Io sono Omberto; e non pur a me danno / superbia fè, chè tutt'i miei consorti / ha ella tratti seco nel malanno. / E qui convien ch'io questo peso porti / per lei, tanto che a Dio si sodisfaccia, / poi ch'io nol fe' tra' vivi, qui tra' morti» (*Purgatorio*, XI, 61-65; 67-72).

Quasi isolate all'estremità destra appaiono le figure del Sommo Poeta – nell'atto di coprirsi il volto per sfuggire ancora una volta alle sue paure, specchio delle paure umane universali –, e di Virgilio con lo sguardo verso l'osservatore (fig. 14). In alto domina la figura angelica che mostra il cartiglio

[41] Cristina di Sassonia si rivolse a Giuseppe Candido, dopo il rifiutò di Koch di assecondare la richiesta della principessa; cfr., *supra*, nota 31.

[42] L'anziano pittore, lamentando questo ottundimento intellettuale, scriveva: «ho terminato le mie pitture ad affresco a Villa Massimo e ho avuto noie con la principessa Massimo, la quale è una principessa sassone e non sa che nell'Inferno non si portano le brache. Il vecchio committente Carlo Massimo, purtroppo è morto. I suoi successori non hanno sale nel cervello perché la bigotteria al posto della religiosità non vale il tabacco della mia pipa» (lettera del 6 maggio 1830 indirizzata all'amico Sutter, traduzione italiana in Piantoni, *La Stanza di Dante*, p. 384).

[43] Cfr. ivi, fig. V, pp. 392-393. Un'altra divergenza si può cogliere osservando Gerione, in alto a destra, raffigurato generalmente come un essere demoniaco dal volto maschile, mentre nella redazione finale dell'opera è caratterizzato da tratti fisiognomici femminili.



Fig. 13 - J.A. Koch, *L'inferno*, 1825, acquerello, penna a inchiostro grigio e nero sopra a disegno tracciato a matita, Rotterdam, Boijmans van Beuningen (da *I Nazareni a Roma*, p. 393).



Fig. 14 - J.A. Koch, *Penitenza dei Sette peccati capitali*, 1825-1826, affresco ritoccato a tempera, Stanza di Dante, parete est.



Fig. 15 - J.A. Koch, *La navicella delle anime e l'ingresso di Dante e Virgilio al monte del Purgatorio*, 1828, affresco ritoccato a tempera, Stanza di Dante, parete sud.

sul quale sono impresse le parole che Gesù Cristo dirà agli eletti il giorno del giudizio finale: *Venite, benedicti Patris mei* (*Purgatorio*, XXVII, 58).

L'artista seppe sfruttare abilmente la piccola porzione tra le finestre della parete est, realizzando una riuscita sintesi di alcuni episodi della seconda cantica, disposti su piani sovrapposti.

Nel 1828 Koch ultimò le decorazioni, affrescando, sulla parete sud, *La navicella delle anime e l'ingresso di Dante e Virgilio al monte del Purgatorio*. In alto al centro campeggia la ieratica figura dell'angelo guardiano, assiso in trono, con la spada e le chiavi. Ai suoi piedi, Dante china la testa e si porta una mano al petto in segno di ossequioso rispetto, mentre il poeta latino è intento a spiegare il motivo della loro presenza. L'atmosfera elegiaca della

scena, ispirata all'ultimo Trecento italiano, sembra interrotta dai movimenti delle coppie angeliche, ai lati del trono, che uccidono il serpente tentatore o si legano in un abbraccio per sfuggire dalle insidie del male personificate dalla figura demoniaca. Un lessico più pacato informa invece il registro inferiore dove «il celestial nocchiero» (*Purgatorio*, II, 43) traghetta all'isola del Purgatorio le anime degli espiandi mentre intonano il salmo «In exitu Israel de Aegypto» (*Purgatorio*, II, 46) (fig. 15).

Nonostante le oggettive discontinuità formali tra l'opera di Koch e quella di Veit, la stanza di Dante, oltre a sintetizzare in maniera mirabile il concetto schlegeliano di «arte figurativa interprete nella poesia»,[44] è il manifesto più prossimo alla visione e all'interpretazione che il romanticismo tedesco costruì attorno al mondo e allo spirito medievale.

[44] Secondo Schlegel, infatti, la trasposizione figurativa delle tre cantiche dantesche fatta da Koch nel casino Massimo sintetizzava in maniera assai eloquente i valori universali insiti nella materia dantesca: «Le figure dell'Inferno sono disegnate con contorni forti e moti violenti, vi regna la passione che evidenzia al massimo la caratteristica animale, e la cultura umana vi si mescola con il bestiale, il mostruoso, il deforme d'ogni genere. Nel disegno delle figure del Purgatorio c'è certo ancora molto di caratterizzante, ma nel contempo si fa sempre più rilevante l'espressione della ragione attraverso la calma e la dignità, tanto che la pura natura umana si riconnette per più passaggi all'ideale [...]. Nel Paradiso è pura bellezza, cioè perfezione, armonia ed espressione del divino»; A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in *Kritische Schriften und Briefe,* a cura di E. Lohner, II, *Geschichte der romantischen Literatur*, Berlin 1965, p. 180 (traduzione in Messina, *Dante, Ariosto, Tasso*, p. 375).

Mariella Nuzzo

IL MEDIOEVO DIPINTO DI VIRGINIO MONTI ED EUGENIO CISTERNA, DALLA RIPRODUZIONE ALL'INVENZIONE

L'imponente attività artistica di Eugenio Cisterna (1862-1933) (fig. 1) e di Virginio Monti (1842-1942) (fig. 2) si snoda nei decenni a cavallo tra Otto e Novecento, un periodo di forte tensione e mutamenti nella storia di Roma, città in cui risiedono e in cui realizzano gran parte delle loro opere.[1]

Sul versante artistico dalla metà dell'Ottocento il volto di Roma era stato oggetto di una rilevante serie di interventi volti a ridefinirne il carattere sacro, guidati dalla tenace volontà di Pio IX – ultimo pontefice mecenate e re –, di mantenere alla città il tradizionale ruolo di capitale politica, religiosa e artistica. In linea con questo indirizzo era stato dato un nuovo impulso al culto dei martiri e delle antichità cristiane, riflesso nella costituzione della Commissione di Archeologia Sacra nel 1852. Fortemente voluta dal gesuita, padre Giuseppe Marchi, convinto sostenitore dell'importanza della fede nell'ispirazione di un artista cristiano; la commissione aveva visto tra i pro-

[1] Il successo ottenuto nella capitale varrà loro numerosi incarichi nel resto d'Italia e all'estero. Cisterna fu attivo in particolare nell'area lombarda, in Belgio, nella scomparsa chiesa di San Giuseppe a Courtrai, e in Francia, nella basilica di Nostra Signora del Rosario a Lourdes, M. Nuzzo, *Eugenio Cisterna 1862-1933. Un artista eclettico fra tradizione e modernità*, Roma 2011; Monti ha lavorato in Emilia, nelle Marche e in Toscana, all'estero ha decorato una chiesa londinese (demolita), alcuni edifici sacri a Malta e ha disegnato i cartoni dei mosaici per la cattedrale di St. Louis nel Missouri. O. Iozzi, *Biografia del Cav. Prof. Virginio Monti pittore*, Roma 1901; S. Gnisci, *s.v. Monti Virginio*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, II, p. 962; D. Perfetti, *L'opera di un grande pittore italiano: Virginio Monti di Genzano di Roma (1852-1942)*, in *Castelli Romani*, 3 (2011), pp. 67-73; 4 (2011), pp. 99-104; D. Ticconi, *Monti, Virginio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012, pp. 313-315.



Fig. 1 - Eugenio Cisterna, Archivio Redini.



Fig. 2 - Virginio Monti, Archivio Redini.

tagonisti l'archeologo Giovanni Battista De Rossi.[2] Al rinnovato interesse per lo studio delle catacombe si era accompagnato l'avvio di numerosi cantieri di restauro e ridecorazione nelle chiese di fondazione paleocristiana e medievale, i quali, nonostante i risultati complessivamente disomogenei, sono caratterizzati dal profilarsi di un gusto neomedievale, ovviamente con particolare riferimento alle testimonianze romane.[3]

All'indomani della presa di Roma, si avvia il processo di adattamento della città alla funzione di capitale del giovane Regno d'Italia, mentre era ancora in atto l'aspra lacerazione tra la Chiesa cattolica e lo Stato liberale. Nei moderni quartieri d'espansione sorgono numerosi ministeri, caserme, uffici bancari e postali con altrettanti edifici religiosi, dapprima principalmente collegi e istituti legati a ordini religiosi internazionali, poi soprattutto

[2] A. Baruffa, *Giovanni Battista De Rossi. L'archeologo esploratore delle catacombe*, Città del Vaticano 1994; M.C. Molinari, *Marchi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, pp. 674-677; *Il secolo di Giovanni Battista De Rossi (1822-1894): la cultura archeologica dall'Italia all'Europa*. Atti del convegno, Città del Vaticano 2022; G. Capitelli, *Redescendons aux catacombes: note sulla fortuna dei monumenti cristiani primitivi nella cultura figurativa dell'Ottocento*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 110, 11 (2013), pp. 45-58

[3] G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma 2011, pp. 146-147.

nuove parrocchie attraverso le quali la Santa Sede, in aperta concorrenza con la propaganda protestante penetrata a Roma in seguito alla breccia di Porta Pia, rilancia il proprio ruolo sociale. Durante i pontificati di Leone XIII (1878-1903) e Pio X (1903-1914) nei quartieri Esquilino, Salario, Nomentano, Ludovisi e Prati si delinea il volto cattolico della nuova Roma attraverso una presenza capillare di edifici religiosi, a segnare un elemento di continuità con il tessuto urbanistico della città papale e di riconquista del nuovo contesto urbano.[4]

Allo straordinario volume dell'attività artistica che si svolge in questi anni nella capitale, contribuisce la committenza cattolica e pontificia – in particolare durante il pontificato di Leone XIII –, intenzionata a tenere il passo con le iniziative intraprese dallo Stato liberale per adeguare la città al suo nuovo ruolo. Papa Pecci promosse infatti un vasto intervento che interessò la nave clementina e la zona presbiteriale della basilica lateranense, la decorazione della Galleria dei Candelabri e della Biblioteca in Vaticano, oltre a lavori in numerose chiese cittadine e della provincia romana.[5]

Sul versante artistico la divaricazione tra la pittura religiosa e quella ufficiale mantiene una sfumata linea di confine, che consente frequenti incursioni di schemi e soluzioni di derivazione "realista" nell'ambito dell'arte sacra e di transito di artisti tra i due generi.[6] Tra i pittori impegnati in entrambi i fronti vi fu del resto anche Virginio Monti, autore della decorazione di ispirazione raffaellesca del palazzo delle Poste e di alcune sale del Ministero

[4] M. Nuzzo, *Lo spazio sacro della Terza Roma. Dinamiche di insediamento, aspetti devozionali e caratteri formali degli edifici religiosi dei nuovi quartieri della capitale tra Leone XIII e Pio X (1878-1914)*, in *Sanctuaires français et italiens dans le monde contemporain*. Atti del Convegno, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et méditerranée*, 117, 2 (2005), pp. 497-518.

[5] M. Nuzzo, *La città leoniana. La politica artistica di Leone XIII a Roma e a Carpineto Romano*, *in La reggia dei Volsci. Museo della città di Carpineto Romano a Palazzo Aldobrandini*, a cura di F. Fedeli Bernardini, Roma 2006, pp. 179-196.

[6] G. Capitelli, *La pittura sacra*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Milano 2007, pp. 47-60; Ead., *Raccontare il sacro: la Galleria dei Santi e dei Beati in Vaticano*, in *La pittura di storia in Italia: 1785-1870, ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 195-209; C. Mazzarelli, *"Aumentar virtù per via d'emulazione": il cantiere delle Logge Pie (1847-1876)*, ivi, pp. 181-183: 186; C. Sisi, *Dal Salon all'altare. Arte sacra nell'Ottocento*, in *Bellezza divina. Tra Van Gogh, Chagall e Fontana*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2015-24 gennaio 2016), Firenze 2015, pp. 35-43.

delle Finanze. Emerge tuttavia un filone che esprime l'arte sacra di impronta neomedievale con soluzioni ad un tempo più filologiche e fantasiose rispetto alla tendenza espressa nei cantieri di Pio IX, che a Roma ha i suoi massimi interpreti in Virginio Monti e Eugenio Cisterna. Definendo un formulario basato su una accurata conoscenza dei testi del medioevo romano, questi due pittori giungono a definire un nuovo linguaggio nell'arte sacra, dal carattere peculiare.

Al principio del Novecento a Roma si susseguono, del resto, importanti scoperte di testimonianze di pittura medievale, a partire dallo straordinario contesto di Santa Maria Antiqua, con la conseguente fioritura di studi specialistici, pubblicazione di repertori iconografici,[7] restauri ma anche di occasioni per estendere ad un pubblico più vasto la conoscenza dell'arte dell'età di mezzo, come l'Esposizione d'arte italo-bizantina nella badia greca di Grottaferrata del 1905.[8] Non fu estranea alla definizione di questo linguaggio anche la restituzione dell'unità stilistica degli edifici medievali, esemplata dal cantiere di Santa Maria in Cosmedin diretto da Giovanni Battista Giovenale sotto l'egida dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura.[9] Tendenza che si riflette anche nel restauro pittorico, attività praticata da entrambi i pittori in esame dal momento che l'identità professionale del restauratore al tempo era sovrapponibile con la professione artistica.[10]

Il dibattito sull'arte sacra in ambito europeo nel passaggio tra i due secoli, inoltre, impostato sulle categorie di derivazione romantica dell'importanza del sentimento religioso nella creazione di opere a soggetto devozionale e

[7] G. Bordi, *Copie, fotografie, acquarelli: documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento*, in *Medioevo: immagine e memoria*. Atti del convegno dell'AISAME (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009 (I convegni di Parma, 11), pp. 454-462; G. Gasbarri, *Forme e ideologie di una (ri)scoperta. Il Medioevo di Roma tra Ottocento e Novecento*, in *Maria Barosso. Artista e archeologa nella Roma in trasformazione.* Catalogo della mostra (Roma, Museo della Centrale Montemartini, 17/10/2025-15/03/2026), Roma 2025, pp. 38-41.

[8] G. Leardi, *Una mostra d'arte bizantina a Grottaferrata: l'evento, i protagonisti e il contesto culturale romani di primo Novecento*, in *Studi romani*, 50 (2002), pp. 311-333; G. Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015, pp. 156-172.

[9] L. Barelli, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Roma 2024.

[10] A. Torresi, *Primo dizionario biografico dei pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 1999.

della rivalutazione delle tecniche artigianali, consolida l'equazione tra arte del medioevo ed espressione della fede.[11] Cisterna stesso ebbe occasione di definirsi «pittore cristiano», tenuto «ad obbedire alle regole ed ai canoni della liturgia» e ad «ispirarsi ai grandi esempi che nelle antiche basiliche ci hanno lasciato i primi maestri cristiani dell'arte» i quali «con impareggiabile senso armonico trattarono la loro arte come una preghiera ed una missione», manifestando il proposito di «interpretare con animo moderno il sentimento di questi antichi artisti».[12]

Originari entrambi di Genzano di Roma, dove si erano formati nella bottega del pittore Andrea Monti, padre di Virginio, Monti e Cisterna erano legati da un saldo rapporto di parentela perché Eugenio aveva sposato la sorella dell'amico, Emilia. Entrambi si trasferiscono a Roma, dove proseguono la loro formazione fuori dall'accademia. Monti lavora in un primo tempo presso Vincenzo Pasqualoni e poi con Alessandro Mantovani, con il quale collabora alla grande impresa voluta da Pio IX del restauro delle Logge Vaticane e nella decorazione del terzo braccio, le cosiddette Logge Pie.[13] Gli esordi di Cisterna sono resi noti da Antonio Muñoz, *dominus* dei grandi cantieri urbanistici e di restauro romani nella prima metà del Novecento.[14]

[11] In Italia il dibattito fu animato principalmente da mons. Celso Costantini (1876-1958), cfr. B.F. Pighin, *Celso Costantini nell'arte sacra del XX secolo*, in *Arte cristiana*, 103, 886 (2015), pp. 9-17; R. Fusco, *Arte e Chiesa in Italia dall'Ottocento al Novecento*, Milano 1991. Per il dibattito in ambito internazionale si vedano H. Belting, *Art and Religion in the Modern Age*, Chicago 1997; M. Braun, *L'arte sacra moderna: tra tradizione e innovazione*, Milano 2002; M. Apa, *Traditio et Progressio. Arte e Chiesa nella storia, dal Movimento Liturgico al Concilio Vaticano II*, in *Bellezza divina*, pp. 23-34.

[12] E. Cisterna, *Il nostro referendum sui criteri che devono regolare l'arte cristiana*, in *Arte cristiana*, 1, 12 (1913), p. 379. Sul ruolo svolto dalla rivista *Arte cristiana* nel dibattito sull'arte sacra in Italia cfr. D. Specchiarello, *1913: l'esordio di "Arte Cristiana" e i criteri per l'arte sacra*, in *Arte cristiana*, 100, 870/872 (2012), pp. 391-400.

[13] Capitelli, *Mecenatismo*, pp. 146-147; Mazzarelli, *"Aumentar virtù per via d'emulazione"*, pp. 181-193.

[14] Storico dell'arte e figura centrale nelle vicende del restauro a Roma nella prima metà del Novecento, Antonio Muñoz (1884-1960) inizia la sua attività in ambito accademico come docente di storia dell'arte medievale. Entra nell'amministrazione come funzionario (1909-1914), poi come soprintendente (1914-1928) e in seguito come direttore (1929-1938) ai Monumenti del Lazio e infine come ispettore generale della X Ripartizione Antichità e Belle Arti del Governatorato (1939-1944): cfr. A.M. Racheli, *Restauro a Roma 1870-1990. Architettura e città*, Venezia 1995; C. Bellanca, *Antonio Muñoz 1884-1960. Una vita per i monumenti e per la città di Roma*, Roma 2002; Sul contributo di Muñoz agli studi storico artistici

Nel 1924 in un articolo dedicato al pittore, ancora vivente, Muñoz sottolinea il valore di una formazione svolta lontano delle accademie nella bottega di un maestro «liberamente scelto per affinità spirituale», ovvero Virginio Monti, nonché la versatilità stilistica di un artista che definisce capace di «adattarsi all'ambiente architettonico, tanto più quando si tratta un edificio sacro veramente originario».[15] Cisterna aveva difatti collaborato in qualità di restauratore ai lavori diretti da Muñoz nei contesti medievali della cappella di San Silvestro nel complesso dei SS. Quattro Coronati, di Santa Sabina e di San Giorgio al Velabro.[16] Muñoz ci informa anche che «il primo frutto» di quell'«intenso lavoro di preparazione» svolto da Cisterna studiando l'antica arte cristiana fu la decorazione degli ambienti sotterranei della chiesa di Sant'Agnese in Agone, eseguita tra 1885 e 1886, oggetto di un recente intervento di restauro (figg. 3-4).[17] È lo stesso Antonio Muñoz a riferire che

> il giovane artista mostrò di essersi tanto immedesimato nello spirito della antica arte cristiana, che il grande archeologo Giambattista De Rossi giudicò necessario collocare nella cripta un'iscrizione attestante la data recente delle pitture, affinché taluno non cadesse in errore credendole antiche [fig. 5]. E tuttavia l'epigrafe dettata dal De Rossi medesimo non bastò perché pochi anni fa certi studiosi stranieri volevano sostenere di fronte allo stesso autore ch'egli non aveva eseguito di nuovo quelle pitture, ma che doveva essersi limitato a ritoccare antichi affreschi.[18]

cfr. G. Gasbarri, *Antonio Muñoz (1884-1960) and the history of Byzantine illumination: a new field of research in Italy under the aegis of Adolfo Venturi*, in *Journal of art historiography*, 13 (2015), pp. 1-17; G. Calanna, *Dalla collezione d'arte di Antonio Muñoz al Museo di Roma: dipinti e sculture dal XVII al XX secolo*, in *Bollettino dei Museo Comunali di Roma*, n.s., XXX (2016), pp. 121-140; Ead., *Il magistero di Antonio Muñoz all'Università di Roma e la riscoperta del barocco romano,* in *Storie dell'arte alla Sapienza*. Giornata di studi (Roma, Dipartimento di Storia dell'arte e dello Spettacolo, 19 novembre 2014), a cura di M. Barrese, R. Gandolfi, M. Onori, Roma 2017, pp. 123-139; Ead., *Antonio Muñoz storico dell'arte e collezionista: la fotografia per la ricerca e la didattica*, Bologna 2018; R. Parlavecchia, *I libri antichi di Antonio Muñoz nelle biblioteche della Fondazione Giorgio Cini*, Milano 2023.

[15] A. Muñoz, *Il pittore Eugenio Cisterna*, in *Arte cristiana*, 22 (1924), pp. 339-346: 339.

[16] F. Valentini, *Eugenio Cisterna (1862-1933)*, in *Restauratori e restauri in archivio*, Firenze 2007 (Quaderni dell'Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani, 4), pp. 61-65.

[17] Il restauro è stato eseguito nel 2022 sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma.

[18] Muñoz, *Il pittore*, p. 340.



Fig. 3 - Roma, Sant'Agnese in Agone, sotterranei (fotografia dell'autrice, come tutte le foto seguenti, salvo laddove indicato diversamente).



Fig. 4 - Roma, Sant'Agnese in Agone, sotterranei.



Fig. 5 - Roma, Sant'Agnese in Agone, sotterranei, lapide commemorativa.

In effetti, nonostante l'iscrizione inequivocabile, lo spiccato mimetismo con il quale Cisterna riproduce nei suggestivi ambienti connessi alle strutture del circo agonale ampi brani decorativi che riecheggiano in maniera più o meno pedissequa la decorazione della cripta della cattedrale di Anagni, ha indotto nel passato profani e specialisti ad ipotizzare che tale decorazione, se non medievale, fosse perlomeno il frutto di un recupero e di una reintegrazione di tracce di pitture antiche. Le cronache giornalistiche dell'epoca riferiscono lo sgomento che le pitture dovettero suscitare nei contemporanei[19] per la capacità di Cisterna di imitare «mirabilmente l'arte pittorica delle catacombe» sottolineando come «il tono e l'armonia delle tinte e financo la caratteristica rigidezza delle figure dell'antica arte cristiana sono imitate con tanta maestria da scambiar queste pitture con quelle del tempo che vogliono imitare». Un commentatore si spinse ad aggiungere:

> Forse a taluno non piacerà che si sia fatta questa mutazione dell'antico sotterraneo. Anche io la deplorerei, se lo scialbo delle sue mura fosse antico, se fosse originale, invece è da consolarsi del fatto e da augurarsi che si faccia il resto pensando che il bianco delle mura è opera di secentisti e di settecentisti, i quali con gusto alquanto grossolano imbiancavano tutto e con la cipria financo le loro faccie e le ricciute parrucche.[20]

L'ispirazione alla cripta anagnina si spiega con l'attività del primo maestro di Cisterna, Andrea Monti,[21] come si è detto padre di Virginio, che a sua volta intorno al 1880 aveva collaborato con Giovanni Gagliardi[22] al restauro e alla decorazione della cattedrale di Anagni. Lo stesso Cisterna dovette partecipare in qualità di assistente a quel cantiere. A lui si può assegnare la fascia a finto velario che corre nella parte inferiore del tamburo absidale (fig. 6), nella quale riproduce motivi orbicolari con inscritti motivi vegetali e zoomorfi ispirati ai parati duecenteschi, detti di Bonifacio VIII,

[19] Es. in *La Voce della Verità*, 8 febbraio 1893.

[20] *Arte moderna vestita d'antico*, in *L'Osservatore Romano*, 28 gennaio 1892.

[21] Andrea Monti (1824-1902), come detto, è il padre di Virginio Monti (1852-1942).

[22] Giovanni Battista Gagliardi (1838-1924), nipote del più famoso pittore Pietro Gagliardi, esegue tra 1882 e 1886 un ciclo decorativo nel duomo di Anagni, cfr. S. Sibilia, *Guida storico-artistica della cattedrale di Anagni*, Anagni 1936; A. Rossilli, *Gagliardi Benedetti! Una ricerca estemporanea su una famiglia romana di pittori*, in *Alma Roma*, n.s.. 24, 59 (2018), 1/3, pp. 23-70.



Fig. 6 - Anagni (FR), duomo, presbiterio, particolare.

conservati nel Museo del Tesoro della Cattedrale di Anagni[23] (fig. 7) e che riproporrà con alcune varianti anche in opere mature. Nella sua prima commissione romana il giovane pittore, libero di ideare un piano iconografico *ex novo*, ripropone dunque temi e stilemi decorativi propri di un monumento che aveva avuto modo di conoscere in maniera approfondita e alle cui testimonianze medievali aveva dato prova di essersi interessato. L'ubicazione ipogea degli ambienti da decorare al circo agonale contribuisce probabilmente a rendere imprescindibile il modello anagnino con il quale si instaura un diretto parallelismo; ad esempio nei riquadri con motivi decorativi su fondo chiaro riconducibili a quelli della fascia inferiore delle absidi della cripta, nelle lunette con la *Vergine e il Cristo tra Santi* (fig. 8) tratte da quelle di analogo soggetto attribuite al cosiddetto Secondo Maestro

[23] L. Riccardi, *Manifattura cipriota (o siciliana), Piviale, Casula, Dalmatica (I), Dalmatica (II), Anagni, Museo della Cattedrale*, in *Roma medievale. Il volto perduto della città*. Catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, 21 ottobre 2022-5 febbraio 2023), a cura di M. Righetti, A.M. D'Achille, Roma 2022, pp. 208-211.



Fig. 7 - Anagni (FR), Museo della cattedrale, manifattura cipriota (o siciliana), piviale, particolare.



Fig. 8 - Roma, Sant'Agnese in Agone, sotterranei.

e nell'impianto ornamentale delle volte (fig. 9), desunto da quelle assegnate al Terzo Maestro.[24] Un evidente richiamo si trova anche nella figura di *Santa Cecilia* (fig. 10), ispirata alle *Sante Aurelia e Noemisia* della cripta anagnina, con le quali ha in comune anche il riquadro superiore con la mano divina che porge la corona, fino al brano con i *Vegliardi dell'Apocalisse* (fig. 11) cui il pessimo stato di conservazione, attestato peraltro già alla metà del secolo scorso e non ancora risolto, e una pedissequa aderenza al modello della cripta anagnina, attribuiscono una ingannevole aura di antichità.

Le prime chiese interamente decorate da Eugenio Cisterna allo scorcio dell'Ottocento sono state demolite nel secolo scorso a causa della speculazione edilizia legata all'accresciuto valore dei terreni. Si tratta del Sacro Cuore di Gesù in via Torino, all'interno di un complesso di proprietà delle Suore dell'Adorazione e la chiesa dedicata alla Santa Famiglia in via Sommacampagna per i Canonici Regolari Lateranensi, entrambe su progetto dell'architetto Carlo Busiri Vici (1856-1925),[25] con il quale il pittore avvia un'intensa colla-

[24] Sulla decorazione medievale della cripta G. Giammaria, *Un universo di simboli, gli affreschi nella cripta della cattedrale di Anagni*, Roma 2001, con bibl. precedente

[25] S. Tadolini, *Carlo Busiri Vici architetto romano*, in *Strenna dei romanisti*, 27 (1966), pp. 445-448; A. Busiri Vici, *Busiri Vici, Carlo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV (1972), pp. 540-541; P. Cavallari, *Aspetti del linguaggio neomedievale a Roma: architetture di Antonio Ventura, Ernesto Wille e Carlo Busiri Vici*, in *Studi sull'edilizia in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di R. Capomolla, R. Vittorini, Roma 1999, pp. 61-85; Id., *Il quartiere di Villa Patrizi: l'architettura residenziale borghese a Roma, capitale dello*



9



11



10

Figg. 9-10-11 - Roma, Sant'Agnese in Agone, sotterranei.

borazione. Di quest'ultima abbiamo testimonianze fotografiche che ne rivelano l'ispirazione medievale (figg. 12-13): dall'esterno modesto ma armonioso con facciata tripartita a capanna con archetti desunti da modelli romanici, all'interno con ricca decorazione che interpreta e dispone liberamente temi iconografici paleocristiani; dalla processione di *Agnelli* (fig. 14) che correva lungo la navata centrale, all'abside dove la stesura dei girali d'acanto è interrotta al centro dall'immagine clipeata del *Salvatore*, esplicito riferimento

stato liberale, Roma 2005, pp. 38-42; S. Cacioni, *L'architettura per il culto di Carlo Maria e Clemente Busiri Vici: caratteri evolutivi di matrice neomedievale (1885-1935)*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 79/80, 2 (2024), pp. 633-645.



12



13

Figg. 12-13 - Roma, Sacra Famiglia (demolita), Archivio Canonici regolari Lateranensi in San Pietro in Vincoli.



Fig. 14 - Eugenio Cisterna, *Teoria di agnelli*, cartone per la navata della chiesa della Santa Famiglia, Archivio Redini.

all'analoga figura posta sulla sommità dell'abside della basilica lateranense e collegabile alla congregazione di appartenenza dei committenti. Si tratta di un'immagine di grande valenza evocativa, nel medioevo ritenuta acheropita. Alla vigilia dei lavori di ampliamento del presbiterio della cattedrale romana promossi da Leone XIII tra 1883 e 1886[26] che comportarono la distruzione

[26] V. Marchetti, *Leone XIII e l'abside di San Giovanni in Laterano*, Roma 1886; M. Ricci, *A Leone XIII nelle sue strettezze per i magnanimi rifiuti gloriose emulante in munificenza i più splendidi antecessori perché assunta faustamente la impresa del rinnovare l'absida e amplificata abbellirla nella chiesa madre di tutte e capo S. Giovanni in Laterano*, Roma 1886.

dell'abside medievale, ricostruita a pochi metri di distanza, gli studiosi Édouard Gerspach e Giovan Battista De Rossi avevano avuto occasione di ispezionare dai ponteggi l'immagine del *Salvatore*, di cui avevano attestato la maggiore antichità rispetto al mosaico tardoduecentesco di Jacopo Torriti.[27] Un ulteriore riferimento per l'immagine clipeata del *Salvatore* può trovarsi sempre nella basilica lateranense, segnatamente nel tondo musivo posto nel timpano della facciata realizzata tra 1732 e 1737 da Alessandro Galilei, unica testimonianza superstite della decorazione duecentesca del fronte della basilica, eseguita nel contesto del cantiere torritiano.[28]

L'ostentato legame con la cattedrale romana si può infine cogliere nell'impianto poligonale dell'abside, probabilmente ispirato al deambulatorio tardoduecentesco – all'epoca ritenuto costantiniano – che circondava l'abside lateranense. Tale impianto viene infatti costantemente proposto nelle chiese progettate da Carlo Busiri Vici,[29] con ogni probabilità in ricordo dell'ambizioso e articolato progetto stilato dal padre Andrea già al tempo di Pio IX per ampliare il coro della basilica facendone arretrare le mura medievali con un sistema di scorrimento meccanico che avrebbe conservato nella sua integrità l'antica abside; tale progetto fu in seguito accantonato per dar luogo alla distruzione e al rifacimento *ex novo* delle antiche strutture sotto la guida di Virginio Vespignani.[30]

[27] L'osservazione diretta del mosaico dai ponteggi allestiti per trarne dei calchi finalizzati alla sua ricostruzione permise di accertare che il volto del Salvatore, eseguito con tessere di grandezza diversa, aveva inoltre un supporto differente in travertino, E. Gerspach, *La mosaïque absidale de Saint-Jean-de-Latran*, in *Gazette des Beaux Arts*, 21 (1880), pp. 131-148; G.B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1872-1892, tav. XXXVII; A. Tomei, *Jacobus Torriti pictor*, Roma 1990; G. Leardi, *Il volto di Cristo della perduta abside di San Giovanni in Laterano*, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano 2006 (*La pittura medievale a Roma 312-1431*, Corpus I), pp. 358-361.

[28] V. Giesser, S. Romano, *La decorazione duecentesca della basilica di San Giovanni in Laterano. Jacopo Torriti. Il medaglione musivo sulla facciata*, in S. Romano, *Apogeo e fine del Medioevo 1288-1431*, *Corpus*, VI, Milano 2017 (*La pittura medievale a Roma 312-1431*, Corpus VI), pp. 57-59

[29] Tale soluzione viene adottata infatti a San Vincenzo de' Paoli in via della Salara, realizzata in collaborazione con il padre Andrea, nella chiesa del convento di Notre Dame des Oiseaux in via dei Villini e a San Giuseppe a via Nomentana.

[30] A. Busiri Vici, *Progetti del nuovo coro, presbiterio e dipendenze dell'Archibasilica Lateranense*, Roma 1878; F. Tamburini, *Andrea Busiri Vici (1818-1911) Architetto-Ingegnere del Capitolo lateranense: le sue scoperte, i suoi progetti e le polemiche*, in *Archivum Historiae*



Fig. 15 - Roma,
Corpus Domini, esterno.

Il più antico contesto giunto quasi integro ai nostri giorni, nel quale Cisterna e Monti collaborano nella definizione di un progetto ornamentale completo è la chiesa del Corpus Domini in via Nomentana, la cui decorazione fu conclusa nel 1898 (fig. 15). Insieme all'attiguo convento delle religiose belghe dell'Adorazione Perpetua, la chiesa fu realizzata tra 1885 e 1889 dall'architetto Arthur T. Verhaegen (Bruxelles 1847-Elsene 1917)[31] sulla base di un progetto presentato nel 1885 alle autorità capitoline per la licenza edilizia[32] da Victor Gay (Paris 1820-La Barde 1887), collaboratore

Pontificae, 34 (1996), pp. 245-268; M. Morbidelli, *L'abside di San Giovanni in Laterano, una questione controversa*, Roma 2010.

[31] Arthur T. Verhaegen unì alla professione di architetto l'impegno sociale e la fede cattolica. Membro della Scuola di architettura San Luca fu un promotore del revival neogotico. In campo politico contribuì alla nascita di un partito cattolico in Belgio, cfr. C. Terlinden, *Le Baron Verhegen*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 22, 3/4, (1953), p. 254; J. De MAeyer, *Arthur Verhaegen (1847-1917), de rode baron*, Leuven, 1994 (Kadoc Studies, 18).

[32] Archivio Storico Capitolino, *Titolo 54*, anno 1886, prot. 74602.



Fig. 16 - Roma, Corpus Domini, interno.



Fig. 17 - Roma Corpus Domini, interno, fotografia d'epoca, Archivio Redini.

di Viollet le Duc al restauro della cattedrale parigina di Notre Dame.[33] La data del decesso di quest'ultimo giustifica la prosecuzione dell'opera da parte dell'architetto belga. Riflesso della lunga durata del lessico medievale nell'architettura transalpina, il complesso si distingue nel contesto romano per l'espressione del linguaggio gotico nella pienezza delle sue funzioni formali e funzionali, in una moderna semplificazione lineare. Il progetto decorativo dell'interno risulta alterato e ridotto a seguito di un restauro degli anni Ottanta, che ha comportato l'eliminazione del partito ornamentale a finti conci con inserti floreali, tessuto connettivo delle parti figurative che sembrano ormai galleggiare nel vuoto, e la demolizione della bellissima recinzione presbiteriale (figg. 16-17). Lungo le pareti della navata centrale,

[33] Architetto, restauratore, archeologo e collezionista, nominato nel 1848 architetto diocesano della cattedrale di Bourges. Autore di un colossale lavoro di schedatura di oggetti d'uso medievali, di cui riuscì a pubblicare solo il primo volume l'anno della sua morte: *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance, par Victo Gay*, t. I, Paris, 1887; E. Bonaffé, *Victor Gay 1820-1887*, Paris 1888; G. Migeon, *La collection Victor Gay aux musée nationaux*, in *Gazette des beauux-arts*, 4, 1 (1909), pp. 408-432.

teorie di *Angeli* in pose aggraziate incedono su un prato fiorito nelle loro vesti candide in ritmica processione verso l'immagine del *Redentore* posta al culmine dell'arco trionfale tra angeli. Per la decorazione dell'abside, che fu completata da Carlo Busiri Vici, l'intenzione di interpretare lo spazio architettonico porta alla soluzione fantasiosa di una sorta di finto retablo dipinto (fig. 18) con l'*Ultima cena* al centro, eseguita da Monti, mentre a sinistra Cisterna dipinge la *Sepoltura del martire Nicomede da parte del chierico Giusto*. Il tema trova un diretto collegamento topografico dal momento che secondo la leggenda agiografica l'episodio sarebbe avvenuto nell'orto di Giusto, situato proprio nell'area della chiesa del Corpus Domini, a breve distanza dalla quale si trova infatti l'accesso alla catacomba intitolata al martire Nicomede.[34] La composizione si completa con la raffigurazione di *San Tarcisio*, martirizzato mentre portava l'eucarestia, al culmine si trova *San Pietro*. La parte destra si deve a Virginio Monti con il *Miracolo di Bolsena*, al di sopra *Santa Giuliana di Liegi* e la *Beata Eva*, e in cima *San Tommaso d'Aquino*. Le scelte iconografiche riflettono dunque, oltre al riferimento alla vicina catacomba, la dedicazione della chiesa e la pratica dell'adorazione eucaristica svolta dalle religiose. Appare evidente la formulazione di una nuova declinazione formale, squisitamente eclettica, alla cui base c'è il libero e fantasioso inserimento di motivi e stilemi del passato in un doppio registro stilistico determinato dall'accostamento dello schema compositivo goticheggiante con i riquadri di narrazione agiografica espressi con linguaggio realista.

Nello stesso filone, declinato stavolta in senso romano, è la decorazione della cappella di Sant'Emerenziana all'interno della basilica di Sant'Agnese sulla via Nomentana completata da Cisterna nel 1899, recentemente restaurata.[35] Se nel pannello centinato della parete di fondo della cappella, la raffigurazione della martire Emerenziana recante la palma del martirio, su un fondo d'oro operato ad imitazione di una punzonatura, reca l'impronta aggraziata della pittura neoquattrocentista (fig. 19), i due riquadri laterali, dalla terminazione trilobata, raffiguranti *Il seppellimento di Santa Agnese* (fig. 20) e il *Martirio di Santa Emerenziana* (fig. 21), lapidata presso la tomba della sorella, sono episodi di storia ambientati con attento realismo nella

[34] In *La Vera Roma*, nr. 18 (1898).

[35] Restauro eseguito nel 2021 da Maria Gigliola Patrizi, finanziamento ordinario Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma, direttore dei lavori Mariella Nuzzo.



Fig. 18 - Roma, Corpus Domini, interno, presbiterio.



Fig. 19 - Roma, Sant'Agnese fuori le mura, Cappella di Sant'Emerenziana, *Sant'Emerenziana*.



Fig. 20 - Roma, Sant'Agnese fuori le mura, Cappella di Sant'Emerenziana, *Seppellimento di Santa Agnese*.



Fig. 21 - Roma, Sant'Agnese fuori le mura, Cappella di Sant'Emerenziana, *Martirio di Sant'Emerenziana*.

ricostruzione filologica degli arredi e degli abbigliamenti. Nell'episodio del *Martirio di Santa Emerenziana*, in particolare per la dinamica dell'azione e la ricercata posa della santa, emerge la ricerca di naturalismo drammatico ed espressivo. Risultato ottenuto attraverso la pratica di ingrandire con quadrettature fotografie di modelli in posa, come attestano i materiali del fondo fotografico Cisterna Monti, presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.[36] In questo caso la rimodulazione del linguaggio in senso romano con l'invenzione di una griglia di ispirazione cosmatesca, realizzata imitando marmi e mosaici ottenuti mediante stucco inciso, consente di entrare in armonica relazione con l'antica basilica, in particolare nella *facies* scaturita dalla campagna di ridecorazione promossa da Pio IX. La soluzione della terminazione a tre archi dei pannelli narrativi richiama la formula adottata nella pala raffigurante i *Martiri giapponesi* di Cesare Mariani nella chiesa di Sant'Antonio a via Merulana, progettata da Luca Carimini, espressa con il linguaggio proprio della contemporanea pittura di storia.[37] Soluzioni che rappresentano il contraltare in campo religioso al medievalismo decadente legato alla corrente bizantina che aveva avuto il suo manifesto nel trittico su tavola *Le vergini savie e le vergini stolte*, eseguito da Giulio Aristide Sartorio tra 1890 e 1893 su commissione del conte Giuseppe Primoli.[38]

Nella chiesa neogotica di Sant'Alfonso de' Liguori il contributo di Cisterna alla ridecorazione eseguita allo scorcio del secolo è legata al progetto ornamentale ideato dal pittore redentorista Maximilian Schmalzl (1850-1930),[39] imperniato su modelli transalpini, con le consuete teorie

[36] M. Nuzzo, *"Sciogliere il grande enigma del vero": Eugenio Cisterna fotografo*, in *Storia dell'arte "on the road". Studi in onore di Alessandro Tomei*, Roma 2022, pp. 397-406.

[37] C. Bon Valsassina, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: una proposta di classificazione*, in *La pittura di storia in Italia*, pp. 211-223.

[38] G. Piantoni, *La Cronaca Bizantina il Convito e la fortuna dei Preraffaelliti a Roma*, in *Aspetti dell'arte a Roma*, a cura di D. Durbé, Roma 1972, pp. 35-41; Ead, *Roma-Bisanzio*, in *Italie. L'arte alla prova della modernità 1880-1910*. Catalogo della mostra (Roma-Parigi, 2000-2001), a cura di G. Piantoni, A. Pingeot, Torino 2000, pp. 91-96; M. Piccioni, *La fortuna dei Preraffaelliti in Italia da Costa a Previati*, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Inghilterra vittoriana* (Roma, 2011). Catalogo della mostra, a cura di M.T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone, Milano 2011, pp. 270-275; A. Mazzanti, *Arte sacra di transizione tra XIX e XX secolo*, in *Bellezza divina*, pp. 45-53.

[39] M. Schwrzenberger-Wurster, *Frater Max Schmalzl (1850-1930): katholische Bildpropaganda in der christlicher Kunst des späten Jahrhunerts*, Regensburg 2010, pp. 374-375.

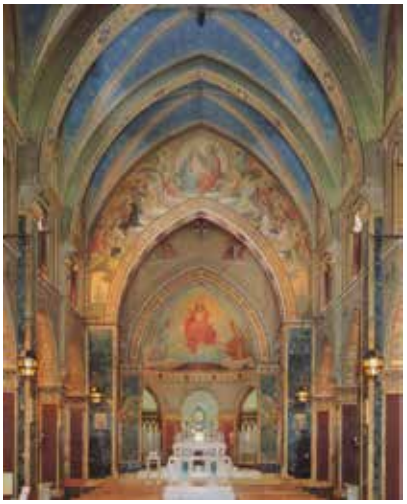


Fig. 22 - Roma, Sant'Alfonso de' Liguori, interno.



Fig. 23 - Eugenio Cisterna, bozzetto per l'arco trionfale di Sant'Alfonso de' Liguori, Archivio Redini.

angeliche entro formelle cuspidate e un sistema decorativo a finti conci.[40] Nell'arco trionfale si sceglie di raffigurare l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 22), iconografia di origine transalpina diffusa in Italia a partire dalla fine del Duecento e significativamente presente in modelli cui Schmalzl aveva certamente guardato per il rifacimento del prospetto esterno della chiesa, come la facciata del duomo di Orvieto, nonché l'abside della vicina Santa Maria Maggiore. Alle figure centrali della *Vergine* e del *Cristo*, in una mandorla dorata e raggiante, si affiancano, occupando l'intero arco, figure di angeli con santi e personaggi della Congregazione del SS. Redentore: *Sant'Alfonso*, *Il beato Gerardo Maiella*, *Il servo di Dio Domenico Blasucci* (fig. 23). L'insieme richiama modelli del tardogotico internazionale nei moduli compositivi e nel ricercato preziosismo dei dettagli. Lo sfondo della composizione è infatti decorato con una particolare lavorazione dell'intonaco che imita la pun-

[40] La chiesa di Sant'Alfonso de' Liguori, realizzata nel 1859, è stata la prima chiesa neogotica costruita a Roma. L'intervento di ridecorazione, che ebbe l'effetto di esaltarne il carattere gotico, si deve all'accresciuta importanza della sede romana dei Redentoristi legata alla venerazione della Madonna del Perpetuo Soccorso, A.F. Caiola, *Il Neogotico a Roma: la chiesa di Sant'Alfonso de' Liguori e le sue trasformazioni*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*. Atti del convegno (Pavia, 1985), a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano 1989, II, pp. 357-366.

zonatura, mentre le aureole, i turiboli e la raggiera della mandorla vengono realizzati a rilievo con un effetto in tutto simile a quello della tecnica della pastiglia. Analoghe soluzioni vengono proposte nei pennacchi delle arcate della navata centrale, dove su un fondo dorato a finta punzonatura con motivi vegetali si aprono tondi con busti di santi, con aureole a pastiglia. Ai lati Cisterna dipinge figure di angeli, inquadrati entro cornici cuspidate, recanti targhe e cartigli con scritte in lettere gotiche o capitali riferite alle virtù. Sullo sfondo il motivo dei finti conci ocra e rossi arricchiti da fioroni, che ricoprivano anche le pareti delle navatelle, dove sono stati scialbati nel corso dei restauri eseguiti nel 1964.

Si deve interamente al progetto di Eugenio Cisterna la decorazione pittorica della cattedrale di Ferentino (FR) (fig. 24), eseguita tra 1904 e 1907 nell'ambito di un drastico intervento di ripristino finalizzato alla ricostruzione del contesto medievale attraverso l'eliminazione delle testimonianze della *facies* barocca.[41] Nel catino absidale domina in alto la figura del *Cristo Pantocratore*, alle sue spalle un muro alle cui estremità si scorgono le *Vedute di Gerusalemme e di Betlemme*, citazione del mosaico paleocristiano di Santa Pudenziana, informata sull'interpretazione fornitane da Burne Jones in St. Paul within the walls, i cui cartoni erano stati esposti già nel 1892 in una mostra della società *In arte libertas*, con un notevole impatto sugli artisti del gruppo bizantino.[42] L'ispirazione è esplicita anche nell'*Annunciazione* (fig. 25) dell'arco absidale, dove la resa formale delle figure si svincola dal linearismo medievale per accostarsi al linguaggio del modello del pittore britannico. Nell'impianto decorativo generale, tuttavia, emerge

[41] M. Gallo, *Arte cristiana del Novecento. Problematiche, teoretica ed esempi nelle cattedrali del Lazio*, in *Le cattedrali del Lazio. L'adeguamento liturgico nelle chiese madri nella regione ecclesiastica del Lazio*, a cura di F. Capanni, G. Lilli, Milano 2015, pp. 83-89.

[42] *Burne-Jones: dal preraffaelismo al simbolsmo*. Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1986), a cura di M.T. Benedetti, Milano 1986; M. Grasso, L. Ricasoli, *Due esempi di iconografia sacra nei mosaici di Burne-Jones in St. Paul a Roma. Tradizione e innovazione nelle tematiche cristiane di età simbolista*, in *Atti del XV colloquio dell'AISCOM* (Aquileia, 2009), a cura di C. Angelelli, C. Salvetti, Tivoli (RM) 2010, pp. 611-620; S. Danesi, *Medioevo rivisitato: the pre-Raphaelite Brotherhood*, in *Revival*, a cura di G.C. Argan, Milano 1974, pp. 79-104; ristampato in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones*, pp. 118-135; M.T. Benedetti, *Burne-Jones*, Firenze 2018; F. Benzi, *L'idea dell'Italia, il Medioevo e il naturalismo pittorico nell'estetica dei preraffaelliti,* in *Eccentricità: rivisitazioni nell'arte contemporanea*, Milano 2004, pp. 26-38.



Fig. 24 - Ferentino (FR),
Santi Giovanni e Paolo, interno.



Fig. 25 - Ferentino (FR),
Santi Giovanni e Paolo, interno, abside.

comunque l'intenzione di declinare in uno stile più vicino a modelli romani le soluzioni ornamentali rispetto alla chiesa di via Nazionale per armonizzare la decorazione con i preziosi arredi medievali presenti nella chiesa, come il cero pasquale dei Vassalletto, il pavimento di Jacopo di Lorenzo, le transenne del presbiterio realizzate dal marmoraro Paolo al principio del XII secolo e il ciborio firmato da Drudus de Trivio.[43]

Tra 1906 e 1909 Virginio Monti si cimenta in una decorazione di ispirazione medievale nella confessione di San Silvestro in Capite,[44] oggetto in quegli anni di indagini archeologiche finalizzate alla ricerca delle spoglie del martire Tarcisio, traslate nella chiesa nell'VIII secolo, il cui culto era diventato in auge perché il santo figurava tra i protagonisti del romanzo ottocentesco *Fabiola o la chiesa delle catacombe*.[45] Come per Cisterna in Sant'Agnese in Agone si sceglie una cifra stilistica ritenuta particolarmente idonea ad un ambiente ipogeo. Il contesto decorativo, in gran parte perduto a causa delle sfavorevoli condizioni microclimatiche dell'ambiente – oggetto di uno studio recente[46] –, è costituito dalla presentazione paratattica di figure di santi secondo schemi di impronta medievale ma espresse con linguaggio realista (fig. 26). Ne deriva un effetto straniante che conferisce intensa solennità all'insieme, in particolare nella scena centrale dominata dall'immagine del *Salvatore* esemplata sul modello delle numerose repliche della più venerata icona romana, l'*Acheropita lateranense*.[47] Nelle cornici e nel soffitto le soluzioni ornamentali sono frutto della com-

[43] M. Gianandrea, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006, pp. 111-117.

[44] A. Capriotti, *Apertura e requiem per due affreschi di Virginio Monti*, in *Strenna dei romanisti*, 52 (1991), pp. 89-94.

[45] Il romanzo, scritto nel 1854 dall'arcivescovo di Westminster Nicholas Wiseman, ebbe un grande successo fino al principio del Novecento nell'ambito della propaganda cattolica; sulle trasposizioni iconografiche e cinematografiche, cfr. S. Cracolici, *Fabiola in cartolina: un percorso a ritroso da Guazzoni a Kanzler*, in *Re-thinking, re-making, re-living christian origins*, Roma 2018, pp. 253-279.

[46] Le condizioni microclimatiche della confessione sono state oggetto di una tesi di diploma dell'Istituto Centrale del restauro, G. Scaccia, *Dipinti murali di Virginio Monti nella Cripta della Chiesa di San Silvestro in Capite: studio del degrado causato dai sifoni Knapen e proposte di intervento con malte desalinizzanti*, relatori P. Mezzadri, M.E. Corrado, G. Sidoti, a.a. 2024-2025.

[47] S. Romano, *L'acheropita lateranense; storia e funzione*, in *Il volto di Cristo*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000-2001), a cura di G. Morello, G. Wolf, Milano 2020 pp. 39-41.



Fig. 26 - Roma, San Silvestro in Capite, confessione.



Fig. 27 - Roma, San Silvestro in Capite, cappella del Sacro Cuore.

mistione di suggestioni mutuate dal tardogotico transalpino, mentre riportano al contesto romano gli eleganti altari neocosmateschi. Nella stessa chiesa Monti decora anche la volta della cappella del Sacro Cuore, ora ufficio parrocchiale, con figure angeliche disposte nelle vele e in due finte gallerie archiacute (fig. 27) che riecheggiano la soluzione adottata al Corpus Domini in via Nomentana. Come in quel caso l'ispirazione prescinde da modelli romani per approdare ad un linguaggio decisamente originale, in particolare per la griglia ornamentale della volta.



Fig. 28 - Roma, San Giuseppe, interno.

Frutto della collaborazione di Cisterna con Carlo Busiri Vici è la chiesa di San Giuseppe a via Nomentana per i Canonici Regolari Lateranensi, terminata nel 1907, la cui pianta costituisce una replica della vicina basilica di Sant'Agnese fuori le mura, con l'inserimento anche in questo caso del tema dell'abside poligonale reiterato, come si è detto, nelle chiese dell'architetto romano. Anche in questo caso le scelte iconografiche mirano ad enfatizzare, oltre al santo titolare, la memoria dei martiri sepolti lungo la via Nomentana, *Agnese*, *Alessandro*, *Nicomede* ed *Emerenziana* e il legame con la basilica lateranense, in virtù dell'intitolazione dei committenti (fig. 28). Al culmine dell'abside a finto mosaico troviamo infatti, come nella scomparsa chiesa di via Sommacampagna, l'immagine del *Salvatore* collegabile, come già detto, alla cattedrale romana. Nel tamburo corre una fascia con aggraziate figure angeliche di sapore *liberty*, mentre nella scena centrale compare la riproduzione della facciata medievale della basilica lateranense (fig. 29), il cui aspetto era noto grazie a numerosi disegni e incisioni, a partire da



Fig. 29 - Roma, San Giuseppe, decorazione absidale, particolare.

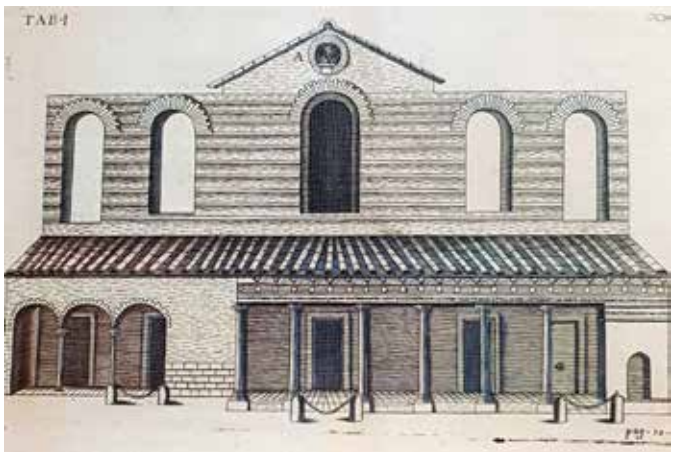


Fig. 30 - Tratto da G.G. Ciampini, *De sacris aedificis*, Romae 1693, tab. 1.

quelli pubblicati da Ciampini alla fine del XVII secolo (fig. 30),[48] dato che si era conservato fino al 1732, quando venne eretta la facciata progettata da Alessandro Galilei.[49] La riproduzione proposta da Cisterna, se non archeologicamente precisa, può definirsi quanto meno verosimile e attenta allo studio delle fonti, come si evince ad esempio dalla chiusura del lato sinistro del portico dove era collocato l'oratorio di San Tommaso. La soluzione

[48] G.G. Ciampini, *De sacris aedificis*, Romae 1693, tab. 1.

[49] O. Brunetti, *Note sull'attività romana di Alessandro Galilei: il complesso di S. Giovanni in Laterano*, in *Palladio*, n.s., 11, 21 (1998), pp. 71-86.

di proporre la raffigurazione di un documento in una decorazione monumentale appare comunque innovativa e destinata a successivi sviluppi. La fascia inferiore della parete absidale è decorata da pitture a finto marmo su cui si aprono quattro grandi riquadri che simulano una decorazione a *rotae* cosmatesche, replica della decorazione marmorea collocata nella medesima posizione nell'abside lateranense, secondo il nuovo aspetto conferitole dalla ricostruzione promossa da Leone XIII.[50]

Aperta alle più fantasiose interpolazioni stilistiche è invece la decorazione della chiesa di San Gioacchino a Prati, realizzata dall'architetto Raffaele Ingami come dono delle nazioni cattoliche per il giubileo episcopale del pontefice Leone XIII che doveva celebrarsi nel 1893. Queste incaricarono diversi artisti, tra cui Monti e Cisterna, di decorare le rispettive cappelle con soggetti e suggestioni formali derivate dal paese di riferimento, facendo della chiesa un ricco centone di temi, stili e tecniche che non ha eguali nella capitale. La complessa vicenda legata alla realizzazione di questo edificio tra scandali e una lunga *querelle* giudiziaria, ne tardò la conclusione al 1911.[51] Monti e Cisterna lavorarono qui a stretto contatto, iniziando nel 1896 dalla decorazione della cripta, realizzata per la necessità di isolare l'aula della chiesa dalle infiltrazioni di umidità. Dal momento che le strutture di fondazione avevano una struttura irregolare a labirinto, si pensò addirittura di realizzarvi una sorta di museo-repertorio della pittura catacombale, per il quale fu chiesta la consulenza dell'archeologo Giovanni Battista De Rossi.[52] L'effetto d'insieme rimanda al linguaggio espresso da Monti nella confessione di San Silvestro in Capite, di cui costituisce un'anticipazione, con una teoria di Santi ai lati del Salvatore (fig. 31), mentre più in generale nella chiesa superiore il suo medievalismo rimane ancorato al rigido purismo che connota la decorazione absidale (fig. 32) confrontabile con altre sue opere laziali, come l'abside della chiesa di San Leone a Carpineto Romano o il Santuario della Delibera a Terracina.[53]

[50] Cfr. nota 26.

[51] R. Catini, *La vicenda di San Gioacchino a Prati*, in *Roma moderna e contemporanea*, 5, 1 (1997), pp. 209-235.

[52] Fino al 2007 gli ambienti ospitavano un cinema d'essai chiamato appunto Labirinto.

[53] Nuzzo, *La città leoniana*; Ead., *Il santuario della Madonna della Delibera a Terracina: dall'edicola rupestre al "revival" del Medioevo: Virginio Monti e Michele Ridolfi*, in *Terracina nel Medioevo. La cattedrale e la città*. Atti del convegno internazionale di studi (Terracina, 2018), a cura di M.T. Gigliozzi, M. Nuzzo, Roma 2020, pp. 235-244.



Fig. 31 - Roma, San Gioacchino, cripta, particolare.



Fig. 32 - Roma, San Gioacchino, catino absidale.

Tra le cappelle dalla decorazione più articolata quella degli Inglesi, posta al termine del transetto destro, vede la collaborazione tra i due pittori. Monti decora il catino absidale e Cisterna dipinge un sontuoso velario arricchito da pennacchi in stucco dorato e borchie in metallo con temi ornamentali di ispirazione medievale, colombe, fioroni e croci tra girali in cui si aprono quattro formelle polilobate con le immagini dei santi *Gregorio*, *Agostino*, *Winfreda* ed *Edmondo*. Si ripropone in versione più articolata e fantasiosa il richiamo ai preziosi tessuti medievali conosciuti, come si è detto, attraverso i paramenti conservati ad Anagni. Ad illuminare la cappella una finestra tripartita, posta nella fascia superiore del tamburo absidale, con vetrate istoriate raffiguranti *Leone XIII* nella parte centrale e nelle laterali *Prudenza* e *Temperanza* (fig. 33). Il tema si legge *in pendant* con la finestra della cappella d'Italia, sul lato opposto del transetto, il cui progetto decorativo si deve a Virginio Monti, dove figura *San Pietro* tra le personificazioni di *Fortezza* e *Giustizia*, come espressione della volontà di riaffermare l'autorità spirituale e temporale della Chiesa. Un messaggio politico e dottrinale reso attraverso un'analogia il cui significato doveva apparire inequivocabile e che trae origine dalla soluzione adottata dal Leone III (795-816) nel Triclinio lateranense per dichiarare l'origine dell'autorità imperiale della quale avrebbe investito Carlo Magno. Nella cappella della Francia, dedicata al *Sacro Cuore*, Cisterna arricchisce l'impianto ornamentale sperimentato nella cappella di Sant'Emerenziana in Sant'Agnese fuori le mura, raffigurando i santi francesi



Fig. 33 - Roma, San Gioacchino, cappella dell'Inghilterra.



Fig. 34 - Roma, San Gioacchino, cappella della Francia.

Luigi, *Marino*, *Genoveffa*, *Francesca Chantal*, *Giuseppe Labre*, *Giovanna d'Arco*, *Bernardo di Chiaravalle* e *Vincenzo de' Paoli*, e nel riquadro centrale il *Battesimo di Clodoveo*, narrato con linguaggio realista (fig. 34). Il parato ornamentale a finto mosaico del registro inferiore è proposto in forma di finto velario, giungendo all'annullamento di ogni rapporto anche di verosimiglianza tra la materia che si vuole rappresentare e quella che costituisce l'opera. Il trionfo di un medioevo fantastico, dunque, nel contesto chiesastico più squisitamente eclettico della capitale, dove la committenza internazionale offre una maggiore libertà che – insieme all'opportunità di rappresentare temi inediti – favorisce anche qualche aggiornamento stilistico in chiave simbolista, come nella cappella dell'Argentina per la quale Cisterna realizza la pala d'altare con l'*Apparizione delle Madonna di Lujan* (fig. 35).

Anche all'apice della sua carriera artistica Cisterna prosegue l'attività di restauratore a fianco di Antonio Muñoz. Nel corso del primo intervento di restauro diretto da questi in Santa Sabina, tra il 1918 e il 1920, il pittore riproduce in scala sull'arco absidale un'incisione di Ciampini (figg. 36-37) raffigurante la decorazione musiva medievale perduta, ancora visibile alla



Fig. 35 - Roma, San Gioacchino, cappella dell'Argentina, Eugenio Cisterna, *Apparizione della Modonna di Lujan*.



Fig. 36 - Roma, Santa Sabina, arco trionfale.

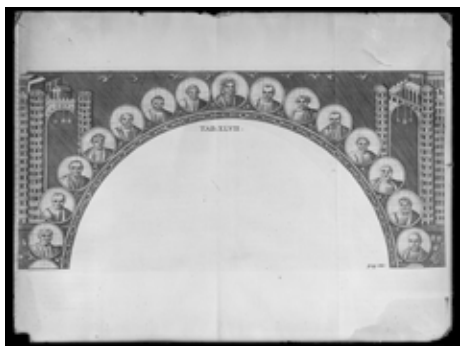


Fig. 37 - Tratto da G.G. Ciampini, *Vetera monimenta*, Romae 1690, tab. XLVII.

fine del Seicento.[54] Mentre a San Giuseppe a via Nomentana la fonte iconografica viene citata all'interno di un contesto figurativo originale, in questo caso si sceglie di riprodurre il disegno di Ciampini, imitato nella sua qualità cartacea, nella dimensione dell'arco trionfale, determinando un'inedita integrazione tra monumento e documento. Esito, certamente non troppo riuscito sul piano estetico, di una riflessione metodologica legata all'intenzione di Muñoz di proporre Santa Sabina come modello ideale di basilica paleocristiana, fornendo al visitatore uno strumento utile per immaginare ciò che non poteva essere ricostruito in assenza di testimonianze materiali. Scelte che suscitarono comunque le note polemiche sul restauro della basilica dell'Aventino, definita da Longhi per metà una chiesa falsa,[55] ma che è suggestivo immaginare scaturite da riflessioni condivise tra progettista ed esecutore, legati da un solido rapporto di collaborazione ed amicizia (fig. 38).

Al termine della sua carriera, nel 1930, Cisterna propone una decorazione neomedievale in uno stile asciutto di gusto arcaizzante per la cappella di Gesù Nazareno nella chiesa di Santa Maria in Monticelli (fig. 39), restaurata di recente,[56] con figure ieratiche di santi disposte lungo le pareti, che rimandano agli *Apostoli* affrescati nel XII secolo nel tamburo absidale di San Clemente, oggetto di estese ridipinture da parte di Camillo Roncalli nel corso dei restauri settecenteschi promossi da Clemente XI,[57] o a quelli duecenteschi alla

[54] Il lavoro di Cisterna per l'arco trionfale di Santa Sabina, definito un «disegno graffito con fondi di colore», fu realizzato con un aiutante in sette giornate lavorative, cfr. Archivio Storico Ex Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo museale della città di Roma, Palchetto 20 B 30. La decorazione attuale è frutto di un rifacimento eseguito nel 1955, cfr. F. Darsy, *Santa Sabina*, Roma 1961 (Le chiese di Roma illustrate, 63/64), p. 100; sulla decorazione tardoantica G. Leardi, *I mosaici e la decorazione ad* opus sectile *di Santa Sabina*, in M. Andaloro, *L'orizzonte tardoantico*, pp. 291-304: 301-304; M. Gianandrea, *Nuove strategie figurative. La decorazione pittorica tardoantica di Santa Sabina all'Aventino a Roma*, in *Medioevo. Natura e figura.* Atti del convegno internazionale (Parma, 2011), Milano 2015, pp. 139-152.

[55] R. Longhi, *La toilette di Santa Sabina e altre cose, Il Tempo, 8 luglio 1919*, in Id., *Opere complete*, I, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 437-440.

[56] Restauro eseguito da Donatella Pitzalis (2023-2024), finanziamento Fondo Edifici di Culto, direttore dei lavori Alessandra Acconci, Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma.

[57] Per un'analisi di queste testimonianze V. Pace, "Pacem meam do vobis": *Cristo dispensatore di pace, l'affresco dell'emiciclo absidale di San Clemente e il concordato di Worms*, in *Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà. Scritti in onore di Alessandra Guiglia*, a cura di S. Pedone, A. Paribeni, Roma 2018, pp. 397-411.



Fig. 38 - Roma, Santa Sabina, Eugenio Cisterna e Antonio Muñoz sul ponteggio, Archivio Fotografico Storico SS ABAP RM 008684.



Fig. 39 - Roma, Santa Maria in Monticelli, cappella di Gesù Nazareno.



Fig. 40 - Roma, Santa Maria in Monticelli, catino absidale.

base del catino musivo di San Paolo fuori le mura. Cisterna trae dai modelli l'albero di palma a scandire il ritmo delle figure, al quale conferisce una valenza architettonica con le fronde arboree che si infittiscono fino a disegnare un'edicola centinata entro cui inscrive ciascuna figura. Con una decorazione a girali interviene integrando le parti mancanti del catino absidale della stessa chiesa a fare da cornice al brano musivo con il volto di *Cristo*, testimonianza superstite della decorazione del XII secolo.[58] Cisterna adotta in questo caso una soluzione analoga a quella realizzata nella chiesa scomparsa della Santa Famiglia, riproponendo il modello della decorazione musiva dell'abside di San Clemente, o, più specificamente, dell'absidiola dell'atrio del battistero lateranense[59] dal quale trae l'impostazione cromatica (fig. 40).

[58] J. Croisier, *Il mosaico con Testa di Cristo nell'abside di Santa Maria in Monticelli,* in S. Romano*, Riforma e tradizione 1050-1198*, Milano 2006 (*La pittura medievale a Roma 312-1431*, Corpus IV), pp. 312-314.

[59] G. Alfano, *I mosaici e la decorazione ad* opus sectile *nell'atrio del Battistero lateranense*, in Andaloro*, L'orizzonte tardoantico*, pp. 348-357: 348-352.

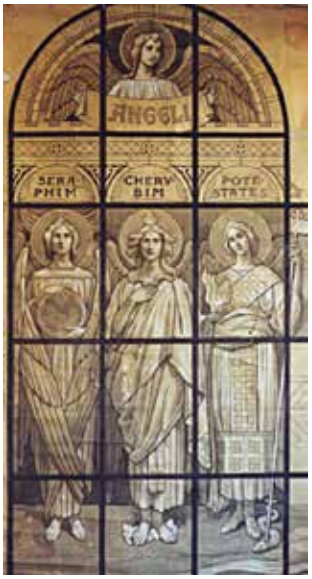


Fig. 41 - Eugenio Cisterna, cartone per le vetrate di San Camillo.



Fig. 42 - Eugenio Cisterna, cartone per le vetrate di Santa Teresa.

Non meno rilevante nell'ambito della sua produzione, fu la collaborazione con lo Studio Vetrate d'Arte avviato nel 1900 su suo impulso dal genero Giulio Cesare Giuliani, per il quale si occupava personalmente di disegnare i cartoni, destinati a decorare numerose chiese romane e non solo. I contesti in cui le vetrate assumono il principale veicolo della narrazione figurativa sono le due parrocchie costruite su progetto di Tullio Passarelli,[60] Santa Teresa al Corso d'Italia e San Camillo in via Piemonte, caratterizzate dal visionario stile neoromanico (figg. 41-42), anche queste oggetto di recenti interventi di restauro.

Dunque il restauro, le tecniche, l'integrazione, le nuove decorazioni, sono modalità che si intersecano nella pratica professionale con la capacità di calibrare l'invenzione con la riproduzione a seconda della circostanza, tenendo come criterio-guida la necessità di adeguarsi al contesto architettonico, negli edifici storici come nelle chiese di nuova fondazione. Il

[60] A. Capanna, *Passarelli, Tullio*, *in Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, pp. 447-449.

medioevo viene dunque evocato come memoria ma anche declinato in una nuova formulazione che esprime lo spirito e la devozione del cattolicesimo contemporaneo, riflettendone il gusto e le scelte programmatiche in un ambito geografico che travalica i confini nazionali.[61] Un linguaggio che, nonostante le suggestioni moderne, sembra ostentare il suo anacronismo con soluzioni in bilico tra citazione e invenzione, destinato nel giro di pochi decenni ad essere considerato espressione di una cultura conservatrice, ripetitiva e priva di invenzione, ben presto squalificata anche nel settore specifico dell'arte sacra,[62] e pertanto sacrificabile anche sul piano conservativo. Tendenza questa ormai ampiamente superata, come testimonia la rinnovata attenzione per lo studio e la tutela di queste testimonianze, che segnano una tappa rilevante del lungo percorso di assimilazione e reinterpretazione dell'universo di immagini, simboli e valori del medioevo nel corso dei secoli.

[61] Per la pittura religiosa in Europa P. Lasko, *Ars Sacra: Sacred Art in Germany and Northern Europe, 1800-1914*, London 1972; C. Wolff, *Religiöse Kunst im 19. Jahrhundert*, München 1985; B. Foucart, *Le renoveau del la peinture religieuse en France (1800-1860),* Paris 1987, *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek, 1862-1914*, a cura di J. De Mayer, Leuven 1991 (KADOC-studies, 5); P. Dagen, *L'art sacré en France au XIX^e siècle*, Paris 1993; E. Amiot-Saulnier, *La peinture religieuse en France 1873-1879*, Paris 2007; H. Krins, *Die Künstler der Beuroner Kongregation*, Marburg 2020.

[62] Bon Valsassina, *La pittura sacra*, pp. 211-223.

Guido Zucconi

CAMILLO BOITO E L'ARCHITETTURA DEI COSMATI*

1. *I Cosmati come parte di un medioevo nazionale*

Chi intenda guardare al medioevo italiano nelle sue rivisitazioni ottocentesche, non può prescindere dall'opera di Camillo Boito. Nella sua vasta produzione editoriale spicca il volume del 1880: *Architettura del Medio Evo in Italia* ,[1] dedicato ai vari filoni regionali, in particolare a quelli che sono ritenuti in grado di concorrere alla definizione di uno *stile nazionale* per l'Italia unita.

A Boito preme fare immediatamente intendere al lettore che gli esempi del passato sono ben lungi dal rappresentare una «materia morta», buona per i soli studiosi. A questo scopo, nel volume del 1880, la rassegna di repertori medievali è arricchita da un'introduzione dal titolo significativo: *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*. Vi è ripreso quasi integralmente un articolo, pubblicato otto anni prima, sulla rivista *Nuova Antologia*, una delle più diffuse tra quelle indirizzate alla classe dirigente.[2]

In quelle pagine, l'autore invitava lo studioso di architettura (e con lui il progettista) a organizzare la conoscenza dell'architettura medievale in modo da raccordare passato e futuro, oltrepassando il presente, caratterizzato da un miserevole ricorso a forme di espressione *eclettiche*.

* Abbreviazioni: ACSSA = Archivio del Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma; ASP = Archivio Storico Civico, Padova.

[1] C. Boito, *Architettura del Medio Evo in Italia, con un'introduzione sullo Stile Futuro dell'Architettura italiana,* Milano 1880, in part. il capitolo *Architettura cosmatesca,* alle pp. 115-182. Nel 2021 ne è stata pubblicata una ristampa a cura di F. Bucci.

[2] L'articolo ripreso nell'introduzione è *L'architettura della nuova Italia,* già pubblicato nel vol. XIX (1872), pp. 755 sgg.

Tra gli altri capitoli, trova posto quello dedicato ai "Cosmati", ovvero all'arte dei marmorari romani nel periodo compreso tra l'XI e il XIV secolo. Questo interesse di Boito per Roma medievale potrebbe suonare, se non come un ossimoro, almeno come un'anomalia, di fronte ad una lettura della Città Eterna tradizionalmente basata sulle grandi testimonianze dell'Antichità e del Rinascimento. Tanto più che, in quel capitolo, sono accuratamente descritti elementi in apparenza accessori come plutei, amboni, colonne, pulvini, insieme con porzioni di pavimenti musivi e quant'altro sia riferibile alla nozione di "architettura scolpita". Come tale, questa parte appare come una digressione rispetto ad un volume dedicato, per la quasi totalità, alle grandi fabbriche religiose, lette nel loro impianto strutturale e, in particolare, secondo le diverse modalità con cui sono realizzate le coperture a volta.

A partire da queste premesse, l'attenzione rivolta da Boito all'arte dei marmorari romani rappresenta un aspetto ignorato nella pur ampia letteratura storico-critica riguardante la sua opera. Si veda, assieme alla bibliografia che lo riguarda, il convegno tenutosi a Milano nel 2014, a cent'anni di distanza dalla sua scomparsa:[3] nelle oltre 800 pagine degli Atti non si trova alcun riferimento a questo suo interesse per Roma medievale e, tanto meno, per la produzione dei Cosmati.

Eppure, quel suo interesse per "l'architettura scolpita" è in linea con altri suoi scritti, a cominciare da quello da lui dedicato agli scalpellini veronesi e padovani: in un articolo pubblicato su *Nuova Antologia* nel 1873, vi compaiono da protagonisti e non da interpreti di scarso peso.[4] Sullo sfondo, vi è l'importanza che Boito assegna all'*industria artistica,* da intendersi non come manifattura ma come arte collettiva legata alla ripetizione artigianale di modelli consolidati.[5]

Questa visione, ripresa dalla tradizione romantica delle "Arts and Crafts", ben si rifletterà nella rivista da lui fondata e diretta a partire dal 1890: *Arte italiana decorativa e industriale*, edita prima da Ongania poi da Hoepli in collaborazione con l'Istituto italiano di Arti grafiche. Si tratta di una

[3] Si veda *Camillo Boito moderno*. Atti del Convegno (Milano, 3-4 dicembre 2014), a cura di S. Scarrocchia, 2 voll., Milano-Udine 2018.

[4] *Rassegna artistica. Un'antica famiglia di Scalpellini che vive. I restauri e la ricchezza dell'arte vecchia a Verona ed a Padova*, in *Nuova Antologia*, XXIII (giugno 1873), pp. 469-452.

[5] Si veda, a questo proposito, C. Boito, *Le industrie artistiche. Conferenza tenuta il 17 settembre 1880,* in *Conferenze sull'esposizione nazionale del 1881*, Milano 1881, pp. 21-42.

sontuosa pubblicazione finanziata dal Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio; un'operazione di carattere ufficiale, realizzata per i tipi della principale casa editrice in materia di manuali tecnici e del più accreditato stampatore di volumi illustrati.

Nelle pagine di quel periodico, il trattamento della pietra figura come uno dei tanti capitoli di un'arte applicata a diversi materiali (legno, vetro, ceramica, bronzo, per citarne soltanto alcuni). Il nesso con la tradizione britannica è subito enunciato nell'articolo di apertura:[6] ammirato per la realizzazione del Museo di South Kensington, Boito afferma che in Italia non vi sono adeguate risorse per dare vita ad un'analoga, grande raccolta dei migliori esemplari nel campo delle arti decorative e industriali; analogamente, la rivista è da concepirsi come catalogo di modelli per gli allievi delle neo-costituite scuole di Arti e Mestieri, Come tale, quel periodico finisce per costituire il surrogato di grandi raccolte di tipo museale.

All'interno del volume edito nel 1880, il capitolo sulla Architettura romana reca la data del febbraio 1857: questo rimando differisce da altri parti del libro, ove Boito riutilizza scritti dati alle stampe nei due decenni successivi. Il riferimento ad una fase della sua formazione corrisponde al viaggio di istruzione a Roma che il giovane allievo della Scuola di Architettura dovette affrontare come parte del suo curriculum formativo. Secondo una tradizione consolidata, il percorso portava nella Città Eterna, a diretto contatto con le più significative testimonianze dell'Antichità e del Rinascimento; nessun altro luogo meglio di Roma poteva infatti offrire modelli dell'una e dell'altro.

Come consuetudine, il viaggio era stato concordato con Pietro Selvatico, mentore e direttore dell'Accademia di Venezia, il quale aveva tuttavia sovvertito quei canoni di insegnamento basati sulla "copia dal vero" dei monumenti classici. Da lui ritenute diseducative, quelle prove erano state sostituite dallo studio di altri oggetti e, tra questi, figuravano le opere dei marmorari. Da qui l'interesse per ciò che, ad altri poteva apparire marginale; l'indicazione doveva riguardare una vasta area di esempi localizzati non soltanto tra le maggiori basiliche di Roma, ma anche in una vasta area comprendente quasi tutto il Lazio, oltre a parti dell'Umbria e dell'Aquilano.

[6] C. Boito, *Lettera agli Editori*, in *Arte italiana decorativa e industriale*, II (1892-1893), pp. 3-11. La rivista mensile veniva pubblicata con il patrocinio del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio perché da quest'ultimo dipendevano le scuole di arti applicate, recentemente istituite.

Di tutto questo, Boito aveva già parlato in un testo del 1860,[7] ove aveva sottolineato la continuità di una tecnica che perdurava dall'Antichità classica, tramandandosi attraverso la perizia di umili scalpellini. Lontano dalle grandi opere di Bramante o di Michelangelo, Boito era stato così spinto ad occuparsi di forme d'espressione, apparentemente minori, di un'arte e di una tecnica, visibile in pavimenti, colonne, plutei ed altri elementi minori.

Poi, all'interno di un vasto catalogo di realizzazioni, lo sguardo dello studioso si era soffermato su alcune tra le maggiori basiliche romane: San Giovanni in Laterano, con la sua cattedra, il suo catino absidale e le fasce marmoree; Santa Maria in Trastevere, con il suo pavimento musivo e la transenna che separa il coro; di Santa Maria in Cosmedin, di cui diremo tra poco.

Nel descrivere quanto realizzato in queste fabbriche, Boito formula una curiosa affermazione: a suo parere, «l'arte del Medio Evo si coglie nei dettagli», ma questo giudizio sembra tagliato sul solo caso dei Cosmati, non certo a proposito delle cattedrali descritte negli altri capitoli, distribuite tra Lombardia, Toscana, Venezia e Sicilia.

2. *Temporalità o atemporalità dell'opera cosmatesca?*

Lo scritto del 1860 era stato aperto da Boito con una perentoria affermazione:

> Fra le miserie somme che nel Medio Evo fecero di Roma la più sventurata tra le città italiane, l'arte non perì compiutamente [...] incominciò a dare segni di volersi rialzare nella seconda metà del secolo dodicesimo.[8]

L'allusione è ovviamente riferita ai marmorari, ai quali attribuisce il merito di avere per primi sottratto l'arte alla tirannide dei secoli bui. A suo giudizio, quei segni furono da loro espressi: in particolare dalla dinastia dei Cosma (o Cosmati), attivi fino alla fine del Trecento. Nei tratti tipici di quella tradizione romana sarebbero infine confluiti alcuni elementi dell'arte

[7] C. Boito, *Architettura cosmatesca*, Milano 1860.
[8] Ivi, p. 5.

di Arnolfo di Cambio, per poi fondersi con loro e chiudendo, in questo modo, una stagione caratterizzata da una serie di precisi rimandi figurativi.

In particolare, i cibori di San Paolo fuori dalle Mura e di Santa Maria in Cosmedin rivelano la forte impronta goticizzante importata dalla Toscana: come tale, rappresenta il culmine di una seconda fase e, al tempo stesso, segna la perdita di quei caratteri di originalità tipici dell'arte cosmatesca.

> "[...] fu allora dimenticato", afferma Boito, "ciò che formava la grazia severa dello stile Cosmatesco: la predilezione per la linea orizzontale, l'amore per l'antico.[9]

Se è chiara la conclusione della dinastia, meno espliciti appaiono gli esordi e, a questo proposito, Boito si dimostra un vero storico erudito. In assenza di riscontri documentari, egli colloca l'*incipit* nel medioevo inoltrato, pur conscio di un'evidente ipoteca tardo-antica che caratterizza l'arte cosmatesca. Con questo, egli sembra affermare che il riscontro autoptico non vale se non è suffragato da epigrafi o da altre testimonianze scritte.

A proposito degli inizi, qualche segno di ripresa si poteva cogliere già nel XII secolo, ma nulla in confronto a quello che stava accadendo in altri centri della penisola, come Firenze, Pisa e Venezia. Poi, nel corso del Duecento, questo filone artistico acquista «[...] caratteri singolarissimi, meritevoli di ricerche speciali».[10]

A partire da queste precise coordinate temporali, Boito traccia una genealogia che inizia con Lorenzo, ma «si innalza» (secondo le sue parole[11]) con il suo successore Cosma, che darà il nome alla dinastia e la cui opera mostrerà caratteri originali fino alle soglie del Quattrocento. Utilizzando lo studio di Carlo Promis,[12] compiuto circa cinquant'anni prima, Boito fornisce un elenco di autori che si sono susseguiti nel tempo.

Al di là delle singole titolarità, si tratta di una grande opera collettiva perpetuatasi per un lungo periodo. Questa visione risponde al mito romantico dell'*arte di popolo* e di quanto contribuiva ad allontanare l'oggetto archi-

[9] Boito, *Architettura del Medio Evo*, p. 171.

[10] Ivi, p. 121.

[11] *Ibid*.

[12] C. Promis, *Notizie epigrafiche sugli artefici marmorari romani dal V al XV secolo [...]*, Torino 1836.

tettonico da quel mito dell'autorialità così caro ai cultori dell'architettura rinascimentale, a cominciare dall'opera del Vasari.

Tutto ciò rimanda ad una rinnovata nozione di "stile" che, nell'accezione boitiana, corrisponde ad una forma corale di espressione e di comunicazione artistica. Si tratta dunque di una lettura di matrice romantica, che rimanda a qualcosa di non dissimile dai meccanismi propri di una lingua nazionale in formazione: in entrambi i casi, si potrebbe utilizzare il termine *koinè*.

Vi è dunque una valenza collettiva, all'interno dell'arte cosmatesca la quale, tuttavia, non la esimerà dall'essere bollata come "opera minore", secondo una definizione corrente che si rivela fortemente limitativa, pur tuttavia largamente usata anche in seguito, soprattutto nel corso del Novecento. Questo tipo di giudizio sommario entra in evidente contrasto con quella centralità che, come vedremo, Boito assegna a questo tipo di produzione artistica.

A proposito di arti sia maggiori che minori, Boito parla di «stile», ovvero di qualcosa circoscritto nel tempo e nel tipo di sensibilità artistica; questa visione non sarà da tutti condivisa. C'è chi, come Carlo Promis, scorgerà nell'opera dei marmorari una linea continua che va dal tardo antico al pieno Rinascimento.[13] C'è chi porrà l'accento su di una produzione materiale priva di riferimenti autoriali, in quanto espressione di un'"arte di popolo". Boito si colloca in una posizione intermedia: a suo giudizio, quanto realizzato dai Cosmati è parte integrante di una tradizione romana che, pur dilatandosi nel tempo, si arresta con la fine del medioevo.

A lui preme rintracciare elementi di continuità tra il periodo classico e l'età di mezzo; a differenza di altri studiosi, non mostra il minimo interesse nell' individuare i possibili fili che raccordino l'opera dei marmorari medievali alle grandi realizzazioni di Bramante e Sansovino.

Roberto Papini andrà oltre. In una conferenza da lui tenuta nel 1921,[14] verrà sottolineato il valore atemporale di quanto prodotto nelle botteghe dei marmorari romani. Al di là delle variazioni stilistiche, a suo avviso la tradizione cosmatesca costituisce un motivo di fondo nell'arte romana: come se si trattasse di un contrappunto alle variazioni di volta in volta imposte

[13] *Ibid*.

[14] Si tratta della conferenza. *Dall'artiere all'artista,* tenuta a Milano il 13 marzo 1921, su invito dell'Università Popolare. Il testo è stato poi pubblicato in *La Coltura Popolare*, anno X, n. 5 (1921).

da un mutevole gusto e da diverse modalità del fare artistico. In questa prospettiva, parlare di "stile cosmatesco" sarebbe fuori luogo.

Tra quelle citate da Boito, la chiesa di Santa Maria in Cosmedin occupa un posto speciale per una serie di ragioni, a cominciare dalla ricca decorazione che ne caratterizza l'interno: i plutei e la *pergula* trabeata che dividono il coro dall'aula, il pavimento musivo, l'ambone che ripete motivi espressi in San Giovanni in Laterano; infine vi è il ciborio goticheggiante, opera di Deodato di fine Duecento. Tutto questo offre una sorta di catalogo che va dalle prime alle ultime maniere cosmatesche, in particolare a quelle influenzate da Arnolfo di Cambio

Insieme con i plutei e la *pergula* che separano l'aula dal coro, il pavimento con motivi a cerchi concentri diventa il testimone di una continuità tra l'arte medievale e i motivi di sapore tardo antico eseguiti dai marmorari romani. Il dato è poi ribadito dalla presenza di colonne romane nella navata di sinistra.

Pur partendo da presupposti che hanno poco in comune con il pensiero di Boito, la costituenda Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura di Roma (d'ora in poi AACAR[15]) sceglierà lo stesso complesso religioso come uno dei tre casi campione individuati per lo studio dei monumenti romani. Il rilievo e il restauro di Santa Maria in Cosmedin assumeranno un valore paradigmatico, ad opera soprattutto della stessa Associazione la quale, nel corso degli anni Novanta dell'Ottocento, raccoglie il testimone ideale da Camillo Boito.

Una volta restaurata, la chiesa servirà a ribadire quanto da lui espresso già nel suo primo saggio sui Cosmati: con i loro rimandi all'arte antica, la loro produzione costituisce un ponte tra la tarda classicità e il medioevo. In realtà, il presidente Giovan Battista Giovenale e i suoi collaboratori guardano

[15] L'Associazione artistica tra i cultori di architettura, fondata il 23 gennaio 1890 sotto la presidenza dell'architetto Giovan Battista Giovenale, intendeva riunire «uomini ragguardevoli di preparazione diversa, o tecnica o artistica o letteraria, sempre qualificati», accomunati dall'interesse per l'architettura, a partire dagli esempi romani. Accanto all'obiettivo dello studio sistematico, vi è quello per la conservazione dei monumenti la quale, primo caso in Italia, sarà poi estesa all'ambiente e ai centri antichi. Cfr. l'art. 1 dello Statuto, in *Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, 1 (1891), pp. 8-9. La vicenda sul lungo termine è riassunta in *L'Associazione Artistica fra i cultori di Architettura in Roma, 1890-1930*, a cura di M. Docci, M.G. Turco, numero speciale del *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 5 (2022), pubblicato in occasione della mostra (Roma, ottobre-novembre 2022).

soprattutto al versante opposto, cercando un possibile legame di continuità con l'architettura del Rinascimento romano.

Questa è la conclusione a cui giunge il presidente dell'AACAR:

> Dobbiamo dunque riconoscere nel secolo XII l'esistenza di una scuola romana che, sulle orme dell'antico, compie i primi passi verso un lontanissimo Risorgimento dell'arte.[16]

Per Boito, l'attenzione all'opera dei Cosmati proseguirà nel tempo, con un accento sempre più spostato nella dimensione dell'arte applicata priva, come tale, di precisi riferimenti autoriali.

3. *Santa Maria in Cosmedin: un caso-campione*

Lo scopo dell'AAACAR è quello di mettere in atto una strategia basata sull'indagine storica e il rilievo sistematico, sui quali impostare forme non arbitrarie di restauro. Oltre che Santa Maria in Cosmedin, l'azione dei cultori riguarderà la torre degli Anguillara e la basilica di San Saba: tre *case study* che, in maniera differente, rimandano soprattutto al medioevo, a dispetto di una loro comune origine tardo antica.

Nonostante la scarsa considerazione che in seguito l'Associazione dimostrerà nei confronti dell'Età di Mezzo e delle sue realizzazioni, il presidente Giovenale concentra il suo impegno iniziale su Santa Maria in Cosmedin: una fabbrica, fortemente alterata all'esterno, che all'interno riporta fedelmente quei caratteri che propri dell'arte dei marmorai.

La vicenda si colloca nell'ultimo decennio dell'Ottocento, in una fase di attivismo ministeriale in materia di conservazione e di *mise en valeur* dei monumenti patrii. Date queste premesse, il titolare del dicastero, Paolo Boselli, investe l' AACAR di un compito particolare: sulla base degli studi preliminari, fare del progetto per Santa Maria in Cosmedin un esempio-pilota per ciò che dovrà essere estensivamente compiuto non soltanto a Roma, ma anche nel resto della penisola.

[16] G.B. Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin,* in *Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, V (1895), pp. 13-36; la citazione è a p. 29.

Resta da stabilire se, nella scelta di quel caso esemplare, abbia avuto una parte Camillo Boito, che proprio allora era entrato nelle alte sfere ministeriali, in qualità di autorevole consulente. In particolare, a partire dal 1890 era stato chiamato a far parte di quello che lui stesso definirà come «il sommo Tribunale» in materia di tutela dei beni architettonici:[17] ovvero la Giunta in seno al Consiglio Superiore delle Belle Arti ove Boito sedeva fin dal 1867.

Prima vengono compiuti accurati studi preliminari che comprendono la ricerca documentaria, il rilievo plani-altimetrico e la campagna fotografica;[18] nello studio si fa menzione di un comitato di ventidue esperti, scelto tra i membri dell'AACAR e di cui fanno parte, tra gli altri, Ugo Ojetti e Filippo Galassi.

Ricordiamo che, nel corso dell'Esposizione di Torino del 1896, allo studio della fabbrica romana sarà assegnato il primo premio e una somma di mille lire, nella categoria "Rilievi architettonici di arte antica".

Sulla base dell'indagine conoscitiva, Giovenale e i suoi collaboratori individuano una soglia cronologica da porsi tra il XII e il XIII secolo: tutto ciò che è stato realizzato in seguito è da considerarsi come aggiunta o «superfetazione». Sulla base di questo principio, surrogato da un'analisi dettagliata, l'AACAR procede nel 1894 al restauro del complesso architettonico:[19] il primo atto consiste nella demolizione delle aggiunte seicentesche, a cominciare dal fronte principale che Giuseppe Sardi aveva progettato all'inizio del Settecento.[20]

Su di un medesimo canovaccio, sarà poi condotta un'analoga campagna di studi e rilievi nella basilica di San Saba; anche in questa circostanza sarà nominata una commissione di esperti nel 1897, a cui farà seguito il restauro

[17] A. Pane, *Camillo Boito consulente ministeriale per il restauro dei monumenti,* in *Camillo Boito moderno*, II, pp. 579-614.

[18] Il materiale, in particolare le tavole del rilievo, è conservato presso l'ACSSA [C3,1], si veda *Catalogo dei disegni conservati nell'Archivio del Centro Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma, a cura di L. Barelli *et alii*, Roma 1987, pp. 29-40.

[19] Si veda Giovenale, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*. Le risultanze di studio, rilievo e restauro furono poi ripubblicate con lo stesso titolo nel 1927 (vol. 2 della serie *Monografie sulle chiese di Roma*, a cura dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma).

[20] Una descrizione della facciata precedente al restauro è contenuta in P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari 1992, pp. 131-132.

tra il 1900 e il 1901.[21] Lo studio e il restauro della torre degli Anguillara sono eseguiti dall'Associazione nel quinquennio 1892-1896.[22] Minore, in entrambi gli edifici, è stato l'apporto dei marmorari.

Nel caso di Santa Maria in Cosmedin, ciò che viene messa in valore non è soltanto la fabbrica, così come ampliata nell'XI secolo, ma anche le decorazioni marmoree realizzate dai Cosmati, anche là dove si tratta di addizioni successive, come nel caso del ciborio. A partire dalla facciata resa spoglia, l'intento è quello di restituire una dei rari esempi di architettura medievale in Roma; un timbro originale è dato, nell'interno, dalla dialettica tra il ricco apparato ornamentale e le nude membrature in laterizio della fabbrica.

Ritornando al volume di Boito del 1880 e al suo assunto fondamentale (costruire uno stile nazionale a partire dall'architettura del medioevo), resta da chiedersi se il patrimonio cosmatesco vi contribuisca, al pari di altre tradizioni regionali descritte nel libro. Se restassimo alle parole conclusive di Boito, la risposta sarebbe negativa. Così, infatti, egli conclude il capitolo:

> La ricchezza dei marmi, la copia de' musaici, la cura delicata dell'esecuzione, necessaria all'indole di quel modo romano, chiederebbero adesso troppi quattrini; senza dire che la maniera Cosmatesca, benché nobilmente graziosa, è [...] la meno abbondante di forme organiche, [...] la meno feconda di nuovi e pratici risultamenti.[23]

Parrebbe un giudizio senza appello: non soltanto per ragioni economiche, ma soprattutto alla luce di un carattere essenzialmente decorativo. Il dato

[21] Giovenale ne descrive sommariamente la vicenda in *Rendiconto morale dell'anno MCM*, in *Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, VII-XI (1897-1901), pp. 42-57. Si veda S. Cutarelli, *Un caso di studio nella ricerca di restauro: il complesso di S. Saba sull'Aventino minore*. in *RICerca/REStauro*, a cura di D. Fiorani, Sez. 6, *Ricerca in-formazione*, a cura di F. Mariano, M.P. Sette, E. Vassallo, Roma 2017, pp. 1036-1047; D. Esposito, *"Sotto la esclusiva direzione dell'Associazione fra Cultori di Architettura". Lo studio e il progetto di restauro della chiesa di S. Saba (1897-1910),* in *L'Associazione Artistica*, pp. 99-101. Il materiale, in particolare le tavole del rilievo, è conservato presso l'ACSSA [C3,3], si veda *Catalogo dei disegni*, pp. 45-49.

[22] Si veda M. Docci, "*Uno degli unici avanzi di abitazione medievale in Roma": lo studio della torre degli Anguillara (1892-1896)* in *L'Associazione Artistica*, pp. 93-98. Il materiale, in particolare le tavole del rilievo, è conservato presso l'ACSSA [C3,2], si veda *Catalogo dei disegni*, pp. 40-45.

[23] Boito, *Architettura del Medio Evo*, p. 182.

sembra collocare questo tipo di opera all'opposto di ciò che le grandi cattedrali medievali tendono a dimostrare con le loro nude strutture murarie.

In questo e in altri suoi scritti, Boito aveva invitato a soffermare l'attenzione sulla struttura costruttiva (la parte *organica*), ponendo in secondo piano la componente relativa al trattamento dell'involucro esterno (la parte *decorativa*): quasi come se, nei confronti dell'edificio, l'una ne rappresentasse la *sostanza*, mentre l'altra non fosse che mero *accidente*, per usare i noti termini aristotelici. A questo proposito, ricordiamo che, nello stesso volume del 1880, il capitolo sull'architettura veneta presenta una basilica di San Marco completamente denudata del suo ricchissimo apparato ornamentale.[24]

L'apprezzamento per i marmorari romani suona dunque come una sorta di devianza rispetto all'ortodossia boitiana? In realtà, non poche evidenze spingono a formulare un giudizio meno netto circa il ruolo che l'architettura cosmatesca svolge sia sul versante analitico (legato al compito dello studioso), sia su quello direttamente propositivo (relativo alle finalità del progettista). All'interno del volume, le tavole che descrivono l'arte dei Cosmati appaiono troppo accurate e soprattutto troppo "architettoniche" perché possano essere relegate ad un ruolo secondario: gli elementi decorativi sono quasi sempre inseriti entro un portale, un arco di ingresso, un colonnato, come se Boito cercasse possibili coerenze tra struttura e apparato esornativo.

4. *Da Roma a Padova: episodi «nobilmente graziosi»*

Il riscontro più diretto si può però ricercare in una serie di progetti elaborati dallo stesso autore di *Architettura del Medio Evo in Italia*, specialmente in quelli dove viene fatto largo uso della pietra ornamentale: colonne e capitelli, balaustre e cornici di archi vengono dai lui impiegati nel realizzare ciò che appare meno pressato da ragioni di bilancio, e più vincolato ad obiettivi di rappresentatività. Si tratta soprattutto dei due edifici realizzati a Padova, grazie alla mallevadoria di Pietro Selvatico Estense: il Museo al Santo, sede delle raccolte civiche, e il palazzo, posto nel cuore della Padova medievale, il quale prenderà il nome di Palazzo delle Debite: un *immeuble*

[24] Si veda il capitolo *Architettura Veneziana. I restauri di San Marco*, in BOITO, *Architettura del Medio Evo*, pp. 298-331, in particolare pp. 312-323, ove compaiono i prospetti interni della basilica.

de rapports concepito per una destinazione mista residenziale-commerciale, e dotato di un alto portico su colonne.

In questo caso, l'incarico viene assegnato quale esito di una serie di tornate concorsuali, coordinate da Pietro Selvatico.[25] L'anno successivo, nel 1874, grazie all'intervento del medesimo, Boito ottiene il compito di adattare una parte del convento di Sant'Antonio a sede delle raccolte civiche;[26] si tratta, in particolare, di inserire nel chiostro dell'Infermaria una serie di attrezzature, come la biblioteca, il lapidario, l'archivio e lo stesso museo.

Entrambi gli edifici sono chiamati a confrontarsi con alcuni tra i maggiori monumenti della scena patavina: per l'uno è la basilica di Sant'Antonio (da cui trae il nome), per l'altro è il *Salone* (o "Palazzo dei Trecento"), storica sede del libero Comune medievale.[27] Quest'ultimo edificio è caratterizzato da un grande portico, posto su tutti e quattro i lati. In questi due progetti, ritroviamo svariati riferimenti cosmateschi che dimostrano di possedere "qualità attive" e, come tali, vanno posti in rapporto diretto con i problemi contemporanei.

Imposti, per così dire, dalle circostanze, questi progetti di grande impegno stilistico sono elaborati tra il 1870 e il 1874, a cavallo di quella fase in cui Boito sta delineando i caratteri de *L'architettura della nuova Italia*; in quel

[25] Un primo concorso, nel marzo 1872 non aveva dato esito. Poi, nella seconda tornata svoltasi nel settembre di quell'anno, la scelta del progetto di Boito era uscita da un ballottaggio con quello presentato da Guglielmo Calderini impegnato a Roma, nello stesso periodo, per la realizzazione del Palazzo di Giustizia. L'incarico definitivo fu assegnato a Boito nel febbraio 1873. Si veda T. Serena, *Il Palazzo delle Debite,* in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*. Catalogo della mostra (Padova, aprile-luglio 2000), a cura di G. Zucconi, F. Castellani, Venezia 2000, pp. 84-89.

[26] I termini esatti dell'incarico sono: «[...] redigere il progetto generale di ordinamento di questo civico Museo nel locale a lei già noto detto ex-caserma del Santo». La proposta dovrà essere presentata per gradi e per parti distinte; nel breve periodo l'architetto incaricato dovrà presentare «una proposta relativa all'ingresso e alla scala principale». Cfr. Delibera della Giunta municipale del 7 aprile 1874, in ASP, *Atti comunali*, titolo XIII, 'Museo Civico e Bottacin - Carteggio dal 1872 al 1885', busta n. 2497. Per una descrizione del progetto, si veda T. Serena, *Il Museo al Santo,* in *Camillo Boito. Un'architettura*, pp. 90-97.

[27] È il concetto espresso in un articolo pubblicato in Francia: C. Périer, *Palazzo delle Debite* à Padoue, in *La Semaine des Constructeurs*, 29 Mars 1879, p. 463. «[...] il s'agissait d'harmoniser la decoration du nouveau *Palazzo delle Debite* avec l'architecture d'un ancien monument qui lui fait face, le vieux *Palazzo della Ragione*, vaste et curieux édifice civil du moyen age qui présente, au rez-de-chaussée, un portiques des maisons à louer pour le commerce ou l'habitation des particuliers».

già citato articolo del 1872 risiede il cuore della sua proposta per raccordare passato e futuro: un legame talmente forte da riuscire ad oltrepassare le incertezze espressive che caratterizzano, a suo avviso, il tempo presente.

Qui entra in gioco un passaggio-chiave nell'interpretazione dell'architettura boitiana: nella loro esuberanza decorativa (visibile soprattutto negli interni del museo), questi due progetti appaiono come una sorta di anomalia nel suo, per altro non nutritissimo, catalogo di realizzazioni.

Ne consegue un giudizio poco benevolo, spesso implicito nel non detto. Diverso è l'atteggiamento dimostrato dai critici nei confronti di quanto elaborato, negli stessi anni del museo, per la scuola alla Reggia Carrarese di Padova: in quel caso, la concezione dell'edificio appare coerente con la necessaria *semplicitas*, quale componente necessaria per uno "stile nazionale" *in fieri*;[28] il costrutto dei fronti in mattoni con semplici inserti in pietra d'Istria sembra infatti corrispondere a quanto teorizzato nell'articolo del 1872.

A differenza degli altri due edifici padovani, la scuola appare in linea con quanto Boito aveva progettato nel decennio precedente, nella città di Gallarate, con il sostegno dell'industriale Giovanni Ponti: si trattava dell'ospedale civile e del cimitero, concepiti secondo un involucro prevalentemente in laterizio, analogo a quello della scuola alla Reggia Carrarese. I tre temi – ospedale, cimitero, plesso scolastico dell'obbligo – corrispondevano a quelle priorità a cui lo stato unitario doveva rispondere con la sobrietà sia del bilancio impiegato, sia del linguaggio esperito per l'occasione.

In tutti i casi, per Boito, il processo di omogeneizzazione linguistica (di cui necessita l'Italia unita) passa attraverso il medioevo e le sue varianti espressive, incluse quelle (come nel caso dei Cosmati) che sembrano molto sbilanciate sul versante decorativo. Più di quanto enunciato nel testo del 1880, lo dimostrano i due progetti padovani che abbiamo sommariamente già descritto, soprattutto quelli che possono apparire più lontani da una espressività di tipo minimalista.

Questo vale specialmente per il Museo Civico, collocato in una porzione del grande convento antoniano, e per la facciata del Palazzo delle Debite, posta a cavallo delle due piazze medievali di Padova. In entrambi i casi, come abbiamo visto, Boito non ricorre a quel genere di disegno che congiunge

[28] Per una descrizione del progetto, si veda T. SERENA, *Scuole elementari alla Reggia Carrarese,* in *Camillo Boito. Un'architettura*, pp. 98-103.

idealmente i nuovi edifici pubblici alle nude membrature in laterizio delle grandi basiliche medievali.

Nella ricchezza degli apparati decorativi ritroviamo una serie di episodi «nobilmente graziosi» che, per assonanza, li avvicinano all'arte dei marmorari romani: capitelli scolpiti, pavimenti intersiati, colonne marmoree, balaustre modellate. Anche qui, come nel caso del capitolo sui Cosmati, si registra il silenzio dei critici, come dimostra l'assenza di riferimenti nel fluviale convegno del 2014.

Si delineano così due diversi registri espressivi: l'uno tagliato sulla *semplicitas* espressiva delle grandi fabbriche romaniche, l'altro molto più esornativo che troverebbe riscontro nella tradizione dei marmorari romani. A questo si aggiunga il favore che, in un secondo tempo, Boito dimostra nei confronti di un Proto-Rinascimento che, a Venezia, è particolarmente visibile nelle opere di Codussi e dei Lombardo.

La critica si è soffermata sul primo dei due registri, tralasciando il secondo e considerandolo come una sorta di *detour* rispetto alla via maestra: in forza di questa prospettiva, il catalogo della migliore architettura boitiana consisterebbe dei progetti per Gallarate, e della scuola alla Reggia Carrarese; a questo si aggiungerebbe infine il disegno per la scuola di via Galvani a Milano. In questo giudizio, pesa anche l'opzione minimalista che, in ossequio ai dettami dell'architettura moderna, ha condizionato il punto di vista di molti studiosi, nel corso della seconda metà del Novecento.

Qui entra in gioco un'altra categoria interpretativa: quella che vedrebbe in Boito «un precursore del moderno» (da cui il titolo stesso del convegno del 2014: che abbiamo citato all'inizio). Su queste basi, passa in seconda linea tutto quello che, nell'analisi come nel progetto, sancisce la centralità dell'apparato decorativo.[29]

Solo partendo da una lettura approssimativa, si può ignorare il grande peso che Camillo Boito attribuisce all'ornamento architettonico; l'impulso che deve essere dato all'insegnamento della decorazione è necessariamente associato alla didattica del disegno. In una serie di pubblicazioni e attraverso il suo impegno nella Commissione centrale per l'insegnamento artistico in-

[29] A.B. Pesando, *Camillo Boito e la Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale (1884-1908),* in *Camillo Boito moderno*, I, pp. 77-91; Ead., *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e il "sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano 2009.

dustriale, egli lavora alla creazione di una "grammatica dell'ornato", che possa essere diffusa e messa in atto dagli allievi attraverso lo strumento del disegno.

A questo scopo, didattica ed editoria devono contribuire, in modo sinergico, alla formazione di artigiani in grado di continuare, se non addirittura migliorare, la tradizione italiana nel campo delle arti applicate. Su queste basi, nascerà la rivista *Arte italiana decorativa e industriale*, di cui abbiamo detto.

Per tutta questa serie di ragioni, meglio sarebbe, a nostro avviso, considerare un unico Boito, capace di destreggiarsi tra linguaggi diversi, anche se tutti riferiti a matrici medievali: come tale dovrebbe essere letto nella sua intierezza, e non diviso tra il *moderno* e il *passatista*.

Annarita Martini

IL CONTRIBUTO DELLE SCUOLE DELLE "ARTI LIBERALI" PRESSO L'OSPIZIO APOSTOLICO DI SAN MICHELE ALLA ROMA NEOMEDIEVALE E NEORINASCIMENTALE

1. *Introduzione*

Il presente contributo si inserisce all'interno della riflessione più ampia che si sta attuando sull'architettura romana neomedievale e neorinascimentale, analizzando il ruolo svolto dalle scuole delle "Arti liberali" dell'"Ospizio Apostolico di San Michele" nella formazione di decoratori, pittori, scultori e stuccatori attivi nella capitale nel corso dell'Ottocento, e in special modo nei grandi cantieri successivi all'Unità d'Italia.

In tale prospettiva, le decorazioni murarie eseguite dagli allievi datate alla metà del XIX secolo e tuttora conservate all'interno dell'istituto rappresentano un nucleo documentario di primaria rilevanza dell'attività formativa che vi veniva svolta. Sebbene l'indagine si trovi attualmente in una fase ancora preliminare, si procederà alla descrizione delle principali testimonianze allo scopo di formulare delle prime riflessioni.

Si rileva inoltre che una parte di queste decorazioni, in particolare l'apparato pittorico della volta della cripta sottostante la Chiesa Grande e l'apparato decorativo in stucchi, sito nel loggiato al primo piano del cortile degli Aranci, è oggetto di studio e ricerca nonché di un intervento conservativo ad opera di una équipe di funzionari del Ministero della Cultura,[1]

[1] Cfr. <https://dgabap.cultura.gov.it/complesso-monumentale-di-san-michele-a-ripa-grande/apparati-e-stucchi/>. Si ringrazia per il sostegno e l'interesse dimostrato per questo studio e per queste tematiche in generale il capo del Dipartimento Cultura dott. Luigi La Rocca, il direttore generale DG ABAP dott. Fabrizio Magani e la dirigente del Servizio IV – Circolazione dott.ssa Stefania Bisaglia.

i cui risultati certamente permetteranno di approfondire le conoscenze sull'opera degli allievi del San Michele.

2. *Il complesso di San Michele a Ripa Grande: funzioni e sviluppo istituzionale*

Il complesso monumentale di San Michele a Ripa Grande trae origine alla fine del XVII secolo, con la fondazione dell'"Ospizio Apostolico di San Michele" da parte di monsignor Tommaso Odescalchi e papa Innocenzo XI presso il porto fluviale di Ripa Grande (fig. 1). L'iniziativa si inserisce nel quadro delle politiche assistenziali promosse dalla Chiesa per il contenimento del pauperismo urbano, attraverso l'istituzione dei cosiddetti "pii istituti" come l'Ospizio Lateranense presso San Giovanni in Laterano, l'Ospedale dei Poveri di papa Sisto V presso Ponte Sisto e l'ospizio fondato da monsignor Tommaso Odescalchi a piazza Margana, i cui ospiti confluiranno nel tempo nel San Michele. I papi che più furono coinvolti nella realizzazione del complesso, nella destinazione degli edifici e nella definizione delle attività produttive furono, oltre a Innocenzo XI, Innocenzo XII, Clemente XI e Clemente XII.[2]

Fin dalla sua origine, l'ospizio si configurò come una struttura a funzione integrata — caritativa, educativa e correttiva — destinata ad accogliere orfani, indigenti e giovani ritenuti da rieducare. Centrale risultava l'apprendimento di un mestiere, garantito dall'organizzazione di laboratori produttivi (tra cui, oltre a varie attività artigiane, anche un lanificio, un'arazzeria e una stamperia), cui si affiancò progressivamente un insegnamento di carattere più propriamente artistico.

Nel corso del tempo il complesso conobbe un significativo ampliamento funzionale, comprendente un ospizio per anziani, uno per orfane e un settore detentivo articolato in spazi distinti per minorenni e donne. In tale ambito, il lavoro assumeva una funzione rieducativa, finalizzata al reinserimento sociale dei reclusi.

La realizzazione architettonica del complesso si protrasse per circa due secoli. A Carlo Fontana, che elaborò il progetto originario, affiancato ini-

[2] S. Ferrante, *I pii istituti*, in S. Ferrante, R. Luciani, D. Vadalà, *Il Complesso monumentale del San Michele a Ripa Grande, da fabbrica di carità a officina di cultura*, numero monografico di *Archeologi&: storia, antropologia, museologia, arte*, III, 2 (2024), p. 9.



Fig. 1 - A. Specchi, *Veduta dell'hospitio apostolico per li poveri fanciulli a S. Michele a Ripa [...]*, 1699 (da F. de Tomasso, P. Marchetti, *L'ex Istituto del san Michele*, Viterbo 2004, fig. 3 a p. 4).

zialmente da Mattia de' Rossi, subentrarono, dopo la sua morte, Nicola Michetti, Carlo Forti e più tardi Luigi Poletti, mentre la progettazione del carcere femminile fu affidata a Ferdinando Fuga.[3]

[3] Per un approfondimento sulla storia del complesso del San Michele, la costruzione e gli interventi di conservazione e restauro dopo l'acquisizione da parte dello Stato italiano vedi L. Francescangeli, M. Palumbo, A. Romano, *Il San Michele: dall'Ospizio a Ripa Grande all'Istituto di Tor Marancia: storia e documenti*, Roma 2025; S. Ferrante, R. Luciani, D. Vadalà, *Il Complesso monumentale del San Michele*; R. Luciani, *La Fabbrica del San Michele*, Roma 2014; Id., *Il Complesso monumentale di San Michele a Ripa Grande*, Roma 2014; *Tesori alla luce: opere dai depositi al San Michele*, a cura di M.G. Medici Benini, Pesaro 2007; Camera picta*: dipingere il cielo*, a cura di L. Moro, Bologna 2006; F. de Tomasso, P. Marchetti, *L'ex Istituto del San Michele*, Viterbo 2004; S. Druda, *Il Complesso monumentale di San Michele a Ripa Grande: da casa della solidarietà a laboratorio della cultura*, Pomezia 2003; S. Segarelli, *La fabbrica del San Michele a Ripa: storia e attualità*, Pomezia 1999; P. Toscano, *Roma produttiva tra Settecento e Ottocento: il San Michele a Ripa Grande*, Roma 1996; F. De Tomasso, P. Marchetti, *La fabbrica del San Michele a Ripa*, Viterbo 1995; F. De Tomasso, P. Marchetti, *Il restauro dell'antica casa di correzione di Carlo Fontana: 1704-1994*, Roma 1994; *Il San Michele a Ripa Grande*, a cura di F. Sisinni, Roma 1990; N. Becchetti, P. Becchetti, *Ripa Grande: porto di Roma*, Roma 1989; F. De Tomasso, P. Marchetti, *La fabbrica del San Michele a Ripa Grande*, Roma 1987; E. Andreozzi, F. de Tomasso, P. Marchetti, *San Michele a Ripa: storia e restauro: quaderno di documentazione*, Roma 1983; D. Bartolozzi, F. Battistoni, C. Chiappini, F. Fabrizi, *Il San Michele a Roma: una metodologia di recupero*, Roma 1981; *Tre interventi di restauro: San Michele, Convento di san Francesco a Ripa, santa Cecilia*, a cura di D. Bartolozzi, Roma 1981; M.

3. *Le scuole di "Arti liberali"*

Nel corso dell'Ottocento l'istituzione si dotò inoltre delle scuole di "Arti liberali", destinate agli allievi che dimostravano un'attitudine precipua e che potevano così accedere a una formazione in pittura, scultura, architettura e decorazione plastica (fig. 2).[4]

Il significato del termine "Arti liberali" in questo contesto si può desumere dalla *Relazione dell'origine e dei progressi dell'Ospizio apostolico di S. Michele* del cardinale Antonio Tosti, che durante la sua presidenza dell'Istituto (1830-1859) fu artefice di un «riassetto delle attività didattiche e dell'intero settore produttivo».[5]

Il cardinale, descrivendo gli insegnamenti impartiti, opera una distinzione tra le arti liberali e le arti meccaniche, precisando che l'insegnamento delle prime era affidato «a cinque grandi maestri accademici di S. Luca, del disegno, della figura, dell'ornato, dell'architettura, della geometria, della prospettiva, della scultura, della plastica, nonché dell'anatomia». Solo pochi allievi avevano il talento per diventare pittori, scultori e architetti, perciò la formazione era mirata soprattutto a quelle che Tosti definisce le «Arti liberali di seconda classe, che non hanno scuola in alcun luogo» e che tuttavia davano ai ragazzi prospettive di impiego e di guadagno maggiori rispetto a quelle offerte dalle arti meccaniche.[6] Alcuni allievi erano quindi formati alla «scoltura d'intaglio, e di ornato, a formarsene modellatori ed intagliatori di pietra e scarpellini, di che

Birindelli, L. Chieca, *Per il restauro del San Michele: Roma, 3 luglio-30 ottobre 1979,* Roma 1979; A. Ravaglioli, G. Trincanti, S. Martini, *Il San Michele passato e presente*, numero monografico di *Capitolium*, XLIV, 6-7 (1969).

[4] Per la storia vedi L. Francescangeli, *Carità e industria romana all'epoca dei papi*, in Francescangeli, Palumbo, Romano, *Il San Michele*, pp. 15-45 (con appendice documentaria, pp. 47-157).

[5] A. Tosti, *Relazione dell'origine e dei progressi dell'Ospizio apostolico di S. Michele*, Roma 1832. Per la biografia del cardinale Antonio Tosti vedi R. Dinoia, *Tosti, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 96, Roma 2019 (<https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-tosti_(Dizionario-Biografico)/>, visitato il 02/05/2026). L'insegnamento delle "Arti liberali" è attestato già in G. Vai, *Relazione del Pio Istituto di S. Michele a Ripa Grande eretto dalla Santa Memoria di PP. Innocenzo XII*, Roma 1779, pp. 35-36.

[6] Ivi, pp. 43-44. Nelle arti meccaniche il cardinale Tosti ricomprendeva i mestieri di «stampatore, legatore di libri, falegname, ebanista, sartore, calzolaio, ferraio, scarpellino, metalliere, caldaraio, tintore, lanaiuolo, e imbiancatore». Alcuni allievi ricevevano infine un'istruzione da contabile. Cfr. ivi, p. 41.



Fig. 2 - Cartiglio al piano terra del conservatorio dei ragazzi con l'iscrizione "BELLE ARTI PITTURA ARCHITETTURA INCISIONE ED ARAZZI" (da *Il San Michele a Ripa Grande*, a cura di F. Sisinni, p. 175).

avea gran difetto questa città, e quali all'incisione, e alla fusione de' caratteri», altri sarebbero diventati incisori di medaglie, di camei e del rame, arazzieri e mosaicisti.[7] Si trattava quindi di una scuola di arti applicate *ante litteram*.

Particolarmente significativa risulta la composizione della commissione incaricata della selezione dei docenti, formata da membri dell'Accademia di San Luca e comprendente, nei primi decenni del XIX secolo, figure di primo piano quali Antonio Canova e Vincenzo Camuccini.[8] Tale dato testimonia l'elevato livello qualitativo dell'insegnamento impartito presso l'istituto.

Con l'Unità d'Italia e in base alla legge sulle "Opere Pie" del 1862 anche il San Michele fu secolarizzato e dal 1872 fu posto sotto la direzione di una Commissione amministratrice, composta da tre membri nominati dal Consiglio Comunale con lo scopo di «redigere lo Statuto fondamentale e i regolamenti organizzativi dell'istituto».[9] Fu ripristinata la scuola di Arti e

[7] Ivi, pp. 41-42.

[8] Per un approfondimento vedi L. Francescangeli, *Gli Artisti*, in Francescangeli, Palumbo, Romano, *Il San Michele*, pp. 225-237.

[9] L. Francescangeli, *Lo Stato liberale e l'istruzione delle classi lavoratrici. Il San Michele nei primi decenni dopo l'Unità*, in Francescangeli, Palumbo, Romano, *Il San Michele*, pp. 159-179 (con appendice documentaria pp. 181-222), per la citazione vedi p. 163.

mestieri che prevedeva per i ragazzi dai 12 ai 14 anni un biennio per l'apprendimento del disegno geometrico e d'ornato,

> quindi i più dotati sarebbero stati avviati alle officine e alle scuole di belle arti, con un ciclo formativo di 6 anni, al termine del quale sarebbero stati licenziati esperti artefici specializzati nei diversi settori delle «arti riproduttive» o di «seconda classe» secondo la terminologia utilizzata in quell'epoca: incisori in rame e in legno, litografi, mosaicisti, arazzieri, decoratori, cesellatori a sbalzo.[10]

Anche allora gli insegnanti furono scelti tra gli artisti contemporanei che si distinguevano nelle varie discipline.[11]

È noto che queste officine del San Michele furono coinvolte nei cantieri neomedievali di Roma. Ad esempio, nel 1911 fu realizzato dai laboratori di ebanisteria l'arredo della chiesa neogotica di San Lorenzo da Brindisi a via Sicilia (Roma), opera dell'architetto Giovanni Battista Milani. Nei laboratori del marmo del San Michele, invece, furono realizzate le decorazioni lapidee della cappella gentilizia di Villa Doria Pamphilj ispirata all'architettura medievale e bizantina, opera dell'architetto Edoardo Collamarini (1896-1902).[12] Attilio Spaccatelli, infine, autore dei Villini Sebastiani al Pincio in stile neorinascimentale, ha studiato architettura al San Michele.[13]

All'interno del San Michele sono tuttora leggibili le testimonianze materiali dell'attività formativa che vi si svolgeva. Le decorazioni parietali conservate in diversi settori del complesso – in particolare nell'area direzionale, nel loggiato del Cortile degli Aranci e negli ambienti ipogei della chiesa – rappresentano un esempio peculiare delle decorazioni a carattere neomedievale e neorinascimentale della Roma di fine Ottocento-inizi Novecento.

[10] Ivi, p. 168.
[11] Ivi, p. 169.
[12] Ivi, p. 171.
[13] Francescangeli, *Gli artisti*, pp. 234-235.



Fig. 3 - "Loggia dei Filosofi" al primo piano del conservatorio dei Ragazzi (foto di S. Ferrante da Ferrante, Luciani, Vadalà, *Il Complesso monumentale del San Michele a Ripa Grande*, p. 19).



Fig. 4 - Una delle volte affrescate della "Loggia dei Filosofi" (foto Archivio R. Luciani, da Ferrante, Luciani, Vadalà, *Il Complesso monumentale del San Michele a Ripa Grande*, p. 22).

4. *Le decorazioni della cosiddetta "Loggia dei Filosofi"*

La cosiddetta "Loggia dei Filosofi" — denominazione di uso relativamente recente[14] — identifica la loggia affacciata sul lato meridionale del Cortile dei Ragazzi, dalla quale era possibile osservare i giovani ospiti mentre giocavano all'aperto.[15]

Lo spazio, contiguo agli ambienti della direzione, presenta una decorazione di gusto neorinascimentale, articolata in motivi a grottesche e scene di paesaggio, che si inseriscono nel più ampio revival storicista caratteristico della cultura figurativa ottocentesca (figg. 3-4). Le decorazioni sono

[14] Negli anni Novanta del XX secolo era esposta nel loggiato una raccolta di teste di filosofi dell'antichità proveniente dal Museo Nazionale Romano. Cfr. le didascalie delle figg. alle pp. 238-239 in F. Sisinni, *Gli uffici e le attività di promozione culturale* in *Il San Michele a Ripa Grande*, a cura di F. Sisinni, pp. 237-261.

[15] S. Ferrante, *Le origini del Collegio del San Michele e il progetto architettonico*, in Ferrante, Luciani, Vadalà, *Il Complesso Monumentale del San Michele*, p. 12.

attribuite agli allievi del San Michele e datate alla seconda metà del XIX secolo.[16] In quegli anni l'insegnamento della decorazione pittorica era tenuto dapprima da Alessandro Raggi, che era stato lui stesso ospite del San Michele, e poi da Giuseppe Cellini, accademico di San Luca e autore della decorazione interna e degli affreschi della Galleria Sciarra.[17] Proprio nelle grottesche della Galleria Sciarra è possibile vedere in modo più esplicito il contributo degli allievi della scuola d'arte del San Michele. Successivamente l'insegnamento della pittura ad affresco fu affidato a Silvio Galimberti, di cui si segnalano in questo contesto gli apparati decorativi ad affresco del Villino Cagiati (1902) a Prati, in stile neorinascimentale.[18]

5. *Il loggiato del Cortile degli Aranci: struttura e programma decorativo*

Il loggiato che delimita il Cortile degli Aranci — già destinato all'ospizio degli anziani — costituisce una delle testimonianze più significative dell'attività didattica della scuola di Belle Arti del San Michele nella seconda metà del XIX secolo (figg. 5-6).

L'ambiente si articola in trentadue campate scandite da archi; ciascuna di esse ospita un progetto decorativo autonomo, concepito come prova finale da uno o più allievi. Le iscrizioni presenti su targhe marmoree, collocate all'imposta delle volte, documentano i nomi degli esecutori, la tipologia dell'esercizio e la data di realizzazione, offrendo un prezioso supporto per la ricostruzione dei percorsi formativi.[19] Il 29 settembre 1841, ad esempio, è la data del saggio degli alunni stuccatori Antonio Silvestri, Romeo Mercuri, Pietro Artiggiani e Americo Sinibaldi, mentre nel 1878 l'alunno stuccatore Giulio Ferrante compie la sua prima prova di rilievo a mano (fig. 7).[20]

[16] S. Ferrante, *Il secondo nucleo della fabbrica*, in Ferrante, Luciani, Vadalà, *Il Complesso monumentale del San Michele* cit., pp. 18-23.

[17] A. Mattirolo, *Le scuole d'arte*, in *Il San Michele a Ripa Grande*, a cura di F. Sisinni, pp. 185-202: 202.

[18] Cfr. F. Piccirillo, *L'Arazzeria del San Michele,* in *Il San Michele a Ripa Grande*, a cura di F. Sisinni, pp. 205-220, in particolare le didascalie delle figg. alle pp. 218-219.

[19] Cfr. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dgabap.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/02/2.LAPPARATO-STUCCHI.pdf>.

[20] Cfr. <https://dgabap.cultura.gov.it/complesso-monumentale-di-san-michele-a-ripa-grande/apparati-e-stucchi/>.



Fig. 5 - "Loggiato del Cortile degli Aranci" (foto da <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dgabap.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/02/2.LAPPARATO-STUCCHI.pdf>).



Fig. 6 - "Loggiato del Cortile degli Aranci" particolare di una volta (foto da <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dgabap.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/02/2.LAPPARATO-STUCCHI.pdf>).



Fig. 7 - "Loggiato del Cortile degli Aranci" una delle iscrizioni marmoree (foto da <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dgabap.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/02/2.LAPPARATO-STUCCHI.pdf>).

Quale insegnante dell'ornato in stucco è noto il nome di Luca Seri, che intagliò i soffitti neocinquescenteschi del rifacimento della palazzina del segretario della cifra al Quirinale, opera dell'architetto Antonio Cipolla.[21] Invece l'insegnamento della figura in stucco fu di Alessandro Ceccarini.[22]

Il programma iconografico del loggiato appare orientato a temi di matrice risorgimentale, con la presenza di ritratti e busti — tra cui Vittorio Emanuele II e i grandi maestri dell'arte italiana (Leonardo, Michelangelo, Raffaello) — che contribuiscono a definire un pantheon civico e artistico.

Dal punto di vista ornamentale, le decorazioni presentano un repertorio articolato di motivi fitomorfi, candelabri, cartigli, figure animali e allegoriche, riconducibili alle esercitazioni degli allievi. Di particolare interesse risultano inoltre le lastre in terracotta disposte sulle lesene che scandiscono la loggia, decorate con girali d'acanto, che, pur evocando modelli antichi, sembrano inscriversi più propriamente in un linguaggio neorinascimentale.

Le lastre di terracotta recano le firme degli autori con la data di realizzazione e in molti casi si tratta dei medesimi che hanno realizzato gli stucchi in quel settore.

Attualmente l'apparato decorativo della loggia è oggetto di studio e ricerca nonché di un intervento conservativo ad opera di una équipe di funzionari del Ministero della Cultura costituita dall'arch. Debora Bravi, la dott.ssa restauratrice Giulia Cervi e la dott.ssa storica dell'arte Alessandra Barbuto.[23]

6. *Gli ambienti ipogei: la cripta della chiesa*

La chiesa della Trasfigurazione, progettata da Carlo Fontana con impianto a croce greca, fu completata solo nel XIX secolo con l'intervento di Luigi Poletti, che realizzò l'abside quadrangolare.

Al di sotto dell'edificio si sviluppa un ambiente ipogeo che ne ripropone la scansione planimetrica. La decorazione pittorica, estesa alle volte e alle pareti, si ispira esplicitamente ai modelli dell'arte paleocristiana, in par-

[21] Sull'attività di Luca Seri al San Michele vedi Mattirolo, *Le scuole d'arte*, p. 202. Per il Quirinale vedi F. Borsi, C. Briganti, M. Del Piazzo, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1973.

[22] Francescangeli, *Lo Stato liberale e l'istruzione delle classi lavoratrici*, p. 169.

[23] Cfr. <https://dgabap.cultura.gov.it/complesso-monumentale-di-san-michele-a-ripagrande/apparati-e-stucchi/>.



Fig. 8 - Cripta della chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo (foto da https://dgabap.cultura.gov.it/complesso-monumentale-di-san-michele-a-ripa-grande/apparati-e-stucchi/messa-in-sicurezza-apparato-pittorico-della-cripta/).

ticolare di ambito catacombale, con un repertorio monocromo di festoni, girali, incensieri e figure di putti, incorniciati da finte tarsie marmoree (fig. 8).

Negli ambienti secondari si osservano ulteriori esercitazioni, tra cui decorazioni floreali e *trompe-l'œil* architettonici e funerari.[24]

Particolarmente rilevante è la parete di fondo dell'aula principale, dove una Crocifissione è inserita entro una scenografia architettonica neogotica, caratterizzata da archi ogivali, rosoni e apparati decorativi policromi (fig. 9).

L'insieme delle decorazioni costituisce una testimonianza rilevante delle pratiche didattiche e delle scelte stilistiche promosse all'interno dell'istituto e rappresenta l'esempio più significativo all'interno del complesso del San Michele della corrente pittorica neomedievale.

Anche l'apparato pittorico della cripta è attualmente oggetto di studio e restauro ad opera del medesimo gruppo di lavoro del Ministero della Cultura che si sta occupando del loggiato del Cortile degli Aranci.

[24] S. Ferrante, *La cripta*, in Ferrante, Luciani, Vadalà, *Il Complesso monumentale del San Michele*, pp. 32-33;

cfr. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dgabap.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/02/2.-CRIPTA.pdf>.



Fig. 9 - Particolare della decorazione ad affresco della parete est (foto da https://dgabap.cultura.gov.it/complesso-monumentale-di-san-michele-a-ripa-grande/apparati-e-stucchi/messa-in-sicurezza-apparato-pittorico-della-cripta/).

7. *Conclusioni*

Da questa prima indagine emerge il ruolo attivo svolto dalla scuola di "Arti liberali" nella diffusione dei linguaggi storicisti nella Roma tra XIX e XX secolo, in particolare nell'ambito del revival neomedievale e neorinascimentale.

L'analisi delle decorazioni conservate nel complesso di San Michele a Ripa Grande consente di riconoscere non solo l'acquisizione di competenze tecniche, ma anche l'adesione a specifici modelli iconografici e stilistici, destinati a trovare applicazione nei cantieri urbani contemporanei, a cui gli allievi avevano accesso attraverso i loro stessi illustri insegnanti. Per la seconda metà del XIX secolo e gli inizi del XX secolo si è fatto riferimento ad Alessandro Raggi, Giuseppe Cellini, Silvio Galimberti, Luca Seri e Antonio Cipolla per gli insegnamenti specifici di arti decorative. Agli inizi del Novecento insegnarono presso il San Michele anche l'architetto e scenografo Luigi Bazzani – che per la decorazione ad affresco collaborò con P. Piacentini, G. Koch e G. Sacconi – lo scultore Amleto Cataldi e infine il poliedrico artista Duilio Campellotti.[25]

Sarebbe quindi interessante approfondire le relazioni tra gli allievi del San Michele e la nuova corrente dell'architettura romana, le cui testimonianze rendono manifesta ancora oggi l'attività dell'istituto.

[25] Francescangeli, *Gli Artisti*, pp. 236-237.

Salvatore Ritrovato

STAGIONI ROMANE FRA LE QUINTE MEDIEVALI DE *LA VITA DI COLA DI RIENZO* DI GABRIELE D'ANNUNZIO

La vita di Cola di Rienzo, uscita in volume nel 1913, ma già composta sul finire del 1905, arriva in un momento delicato dell'opera di D'Annunzio. Sembra che la preoccupazione maggiore del poeta, nei primi dieci anni del Novecento, dalla pubblicazione della *Francesca da Rimini* (1902) e delle *Laudi* (1903-1904), a *La Parisina* (1913), passando per la *Nave* (1908), sia non soltanto un'ansia di tragedia lirica, quanto anche la ricerca di qual "falso antico" che dà lustro a un rapporto problematico con il passato, in una prospettiva, a volte ostentatamente, politica. Che cosa può tenere insieme la drammatica vicenda dei presunti nobili natali di Venezia evocata ne *La nave*, con la cronaca della rivolta plebea che sconquassò Roma, narrata nella vita del tribuno, non con l'obiettivo di un «frescante» o di un «ritrattista», come prescrive l'arte della biografia,[1] ma con una visione politica che misura i fatti storici sulla base dell'intensità di un «mondo caldo di natività urgenti» ed evoca, in tal senso, «l'avvento delle volontà singolari, l'esaltazione della virtù soverchiatrice, l'amore effrenato del predominio e della gloria» (*Vita*, proemio, 2028)? Quanto era evidente già nel superomismo del Cantelmo delle *Vergini delle rocce*, appare nondimeno non secondario, seppure *e negativo*, nella figura di Cola di Rienzo,[2] cui D'Annunzio – intanto che

[1] Precisa D'Annunzio nelle prime pagine del *Proemio*: «il primo [il frescante] non considerando gli uomini se non nel più vasto movimento dei fatti complessi e nelle più efficaci attinenze con la vita publica, il secondo [il ritrattista] non rappresentandoli se non nei più saglienti rilievi della sua persona singolare» (G. D'Annunzio, *La vita di Cola di Rienzo*, in *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano 2005, pp. 1987-2110: 1990-1991, d'ora in poi *Vita*).

[2] Si veda a proposito, il contributo di A. Simeone, *"La vita di Cola di Rienzo": D'Annunzio tra imitazione e tradimenti*, in *Otto/Novecento*, a. XXX, n. 3 (2006), pp. 19-55; cui è doveroso

portava a termine la *Francesca da Rimini* per gratificare Eleonora Duse (il successo arrise però con la versione melodrammatica di Zandonai) – comincia a pensare già dal 1902, come testimonia un'intervista a Silvio Benco uscita su l'*Indipendente*, periodico triestino irredentista, portandone a termine la *Vita* tra il 1905 e il 1906, nella villa di Settignano, dove ritrovava «senza sforzi i costumi e i gusti d'un signore del Rinascimento» (*Vita*, proemio, 1995), quindi pubblicata in tre puntate sul bimensile, appunto, *Rinascimento* di Tom Antongini. Per la riscrittura della vicenda, ampliata e riarticolata sulla traccia fondamentale della *Cronica* dell'Anonimo,[3] integrata dalla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, proseguita da Matteo Villani,[4] D'Annunzio si serve anche dell'edizione di un secolo prima, ma senz'altro modernizzante, di Zeffirino Re,[5] senza dimenticare la trascrizione di Ludovico Antonio Muratori, dal titolo *Fragmenta romanae historiae*, nelle *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, né trascurare le diverse lettere in cui Petrarca, ragionando di Cola, aveva lasciato un importante spiraglio per comprendere i suoi ideali politici.[6] Mentre per

aggiungere l'articolato e ricco intervento di P. Gibellini, *Il Cola di Gabriele D'Annunzio*, in *Il Cola dalla storia al mito*, a cura di G. Scalessa, Roma 2009, pp. 79-99.

[3] Gli studiosi non hanno mancato di rilevare come, rispetto alla *Cronica*, vi siano punti di scollamento nella scrittura dei capitoli introduttivi, nonché di reinvenzione e riformulazione, in particolare nelle aggiunte richieste dalla situazione del tempo (per esempio nel supplizio mortale cui fu sottoposto il povero Cola, finché «fu dato alla rabbia dei giudei sozzi che l'ardessero», *Vita*, XL, 2107).

[4] Si veda Giovanni Villani, *Nuova cronica*, 3 voll., a cura di G. Porta, Parma 2007 (per uno sguardo generale si veda ora T. di Carpegna Falconieri, *Cola di Rienzo. Il tribuno del popolo che cercò di riportare Roma alla sua antica grandezza*, Roma 2024).

[5] Uscita nel 1828 presso Bordandini di Cesena, quindi riedita nel 1854 presso Le Monnier, in due volumi, con il titolo *Vita di Cola di Rienzo tribuno del popolo romano scritta da incerto autore nel secolo decimo quarto, ridotta a migliore lezione ed illustrata con note ed osservazioni storico-critiche da Zefirino Re Cesenate*, con un commento del medesimo sulla canzone del Petrarca.

[6] Francesco Petrarca parla di Cola di Rienzo in otto lettere scritte fra il giugno e il dicembre del 1347, nel vivo della nuova effimera avventura repubblicana del tribuno: quattro sono le *Epistole disperse* (nn. 8, 9, 10, 11), che risalgono al giugno-agosto 1347; importante l'*Hortatoria* (*Var*. 48), appassionata esortazione in cui Petrarca incoraggia Cola a liberare Roma dai baroni e a restaurare l'antica repubblica romana; la *Familiare* VII, 7, datata alla fine dell'estate 1347, è prova della vicinanza iniziale al progetto di Cola, ma contiene anche i primi segnali di allarme e disillusione sulle modalità del tribuno; infine, le *Senili* II, 1 e II, 2 e 3, offrono un bilancio maturo sul tribuno, nel quale il poeta alterna idealizzazione della sua figura e severo giudizio storico (si veda ora la raccolta Francesco Petrarca, *Lettere a Cola*, a cura di E. Nota, Torino 2021).

la prima importante edizione dell'epistolario di Cola di Rienzo bisogna aspettare Konrad Burdach e Paul Piur, *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, che uscirà proprio nel 1912. Del resto, nel 1890 Burckhardt aveva proposto una facile soluzione in merito alla discontinuità fra medioevo e Rinascimento – un grande armadio pieno di streghe e scheletri immondi, il primo; un piccolo ma fragile scrigno di spiriti grandi il secondo – e tanto bastò a D'Annunzio per avvalorare la sua condanna di Cola, della sua inettitudine politica, e insieme del periodo storico cui egli apparteneva, ancora immaturo, incapace di cogliere i destini della nazione prefigurati nell'imminenza di un'ideale rinascita spirituale e materiale.

Ma torniamo al 1905. Un anno difficile per D'Annunzio, ché, ormai archiviata la Duse, conosce un momento complicato anche il rapporto con Alessandra di Rudinì, affetta da un grave male. Qualcosa trapela nelle pagine del proemio alla *Vita*, nel quale il poeta non esce dal perimetro della propria condizione di "esiliato" (con cui condisce ogni paturnia, persino l'ingenua mislettura della condizione dei pastori in *Settembre, è tempo di migrare*)[7] fra gente volgare, pronta ad approfittare delle sue difficoltà finanziarie, dei suoi debiti, purtroppo necessitati dall'esigenza di fare della vita un'opera d'arte.[8] Ma fra il 1905 e il 1906 vede altresì la luce *La vita di Cola di Rienzo*, su *Rinascimento*. Beneaugurante il titolo della rivista: la rinascita di cui l'Italia ha bisogno prevede anche di fare i conti con il passato, e in particolare con qualche oscuro episodio di "falsa partenza" come quella di Cola di Rienzo, il quale sperava di riportare nell'Urbe lo spirito della Roma repubblicana, per quanto possibile autonoma dal papa e dall'imperatore, antiaristocratica. È un piano di rinascita, ancorché schietto, purtroppo confuso, che alla prova dei fatti sarà rapidamente smontato. Quel che non è riuscito a Cola, può riuscire oggi, partendo da altre premesse. La nuova Roma nella quale crede D'Annunzio prenderà forma se si riuscirà finalmente a mettere una pietra sopra il lungo acquitrinoso periodo che intercorre fra l'età classica e quella rinascimentale, e di cui è esemplare paradigma la Roma trecentesca di Cola:

[7] Mi permetto di rimandare a una mia rapida incursione, preludio a più ampio studio, in: <https://alleo.it/2019/10/24/dannunzio-fra-i-pastori/>.

[8] Così, dalla prima versione del proemio alla *Vita* alla seconda versione, dedicata ad Annibale Teneroni, bibliotecario della Nazionale Centrale di Roma, si fa strada, in D'Annunzio, la forte preoccupazione per la salvezza dei suoi libri, che rischiano di andare all'asta per assolvere ai suoi debiti.

abbandonata dal papa, disertata dalla nobiltà, immiserita dall'avarizia delle classi dirigenti, culla di pericolosi *parvenu*.[9] Quando la *Vita* approderà al volume, nel 1913, nella collana dell'editore Treves dal titolo – ricalcato sui celebri modelli classici e umanisti dei *de viris illustribus*[10] – "Vite di uomini di uomini illustri e di uomini oscuri", il pamphlet ha preso i connotati finali di una prosa d'arte mascherata da sommaria e feroce biografia. Eccolo, Cola, «spirito ossesso», «paone tronfio», «villan rifatto», «aborto ventoso» (simile al villano descritto a suo tempo da Matazone da Caligano), e quindi spirito falso, improvvisato teologo, rappresentante di una plebe incolta e arrogante, pomposo tribuno del popolo romano, battezzato nel «culto tradizionale di Roma», e sdoganato, «innanzi al mondo attonito», anche grazie alla «lirica illusione» del suo primo estimatore, Petrarca (*Vita*, VIII, 2042), il quale – tuona D'Annunzio – non seppe subito vedere, nella prima lettera di Cola, «gli accenti del delirio e dell'ebrezza», propri di un «salmo senz'arpa» (*Vita*, IX, 33). Quante sono le ragioni per fare della *Vita* una spietata e meticolosa arringa contro un personaggio discutibile, imputato di ogni crimine, perverso, logorroico, inconcludente, nel quadro di un'Europa dilaniata dalle interminabili contese fra papato e impero e dalle lotte intestine ai comuni italiani, tra complotti, delitti, macchinazioni, e così via? Sì, ci sono tutte.

È un caso che l'ultimo decennio del sec. XIX si chiuda, nella prospettiva di D'Annunzio, con pagine di ottenebrante revanscismo illiberale, mentre le *élites* si lanciano nel sogno eternante di una effimera *belle époque*? Come affrontare le contraddizioni sociali e le spinte riformatrici o, peggio, quelle

[9] Molto interessante, per la ricca ricognizione di passi del poeta e per la cornice storico-culturale nella quale matura la voce di quest'ultimo, è la monografia di L. Bani, *«Ditemi, o pietre! Parlatemi, eccelsi palagi». La rappresentazione di Roma nella lirica italiana tra Otto e Novecento: Carducci, D'Annunzio, Pascoli*, Pisa 2012, in part. pp. 101-146.

[10] In un'intervista a Giuseppe Piazza (*Conversando con Gabriele D'Annunzio*, in *La Tribuna*, 4 giugno 1909) D'Annunzio riepiloga quanto sta scrivendo a margine de *Le faville del maglio*, in cui fa «la storia delle cose che non ho scritte», ancorché «specie di mia storia interiore, un edificio documentale del mio spirito e del mio istinto», e dice: «ella sa che pensai alcune *Vite di uomini illustri* e non scrissi che quella di Cola di Rienzo. Disegnai quella di *Filippo Strozzi*. Ci sarà anche una *Vita lapidaria di Dante*, fatta a concise linee, che gli scolari dovrebbero imparare a memoria» (in G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, 2 voll., Milano 2003, II, p. 1434).

anarco-insurrezionaliste, mentre cambia radicalmente il volto della società? Una città come Roma, votata non tanto allo sviluppo industriale quanto alla implementazione impiegatizia parassitaria, vede succedersi tre piani regolatori e otto leggi speciali per abbattere, smantellare, sventrare (parola chiave dell'urbanistica del tempo) i quartieri poveri, quelli di un vecchio quartiere medievale, nel quale i miseri abituri si affastellano caoticamente producendo colera e delinquenza. Sventrare una città significa innanzitutto "demedievizzarla", tirandola fuori dalla lurida tana dei secoli bui, portando finalmente, dopo i lampioni a olio e l'illuminazione a gas dei primi decenni del secolo, l'elettricità delle lampadine a incandescenza (i primi impianti pubblici a Milano e Torino nel 1884). Sradicare il cespugliame medievale dal centro di una città che ha attraversato secoli di storia, comporta, però, qualche strascico colpevolizzante, che si traduce in una metodica "medievalizzazione" di edifici di culto e palazzi pubblici, restaurati, rivisitati e lucidati come uno specchio nel quale il secolo della borghesia possa mirarsi risolvendo ogni dubbio sulla sua missione redentrice: a riprova che è possibile salvare di quel controverso gruppo di secoli un'immagine ripulita, in grado di esprimere, sì, un senso di riconoscenza verso la fondazione di una identità secolare, ma che nel contempo ne riduca il perimetro delle sue irrisolte contraddizioni. Perciò quella che D'Annunzio resuscita nel narrare la vita di Cola di Rienzo non è la città medievale puntualmente ricostruita nella sua miracolosa vivacità, ma il fantasma indecifrabile, addensato all'orizzonte di un'agognata nuova Roma, di una plebe in rivolta, in mano a un capopopolo cialtrone e ai suoi scherani. Un fantasma da rimuovere.

È il medioevo che non offre sufficienti elementi per farsi comprendere, o i suoi lettori continuano a fraintenderlo o, meglio, a costruire un'immagine difettosa contro la quale misurare e spolverare quella del proprio secolo? I primi tre capitoli della *Vita*, nel fornire al lettore una cornice storica ideale, che tocca l'identità del così detto "uomo comunale" (con le trasformazioni che avevano profondamente mutato la città di Roma, rispetto all'illustre e ormai irrecuperabile passato),[11] entro la quale collocare la vicenda di Cola di

[11] Indichiamo almeno tre passaggi: (a) chi è «l'uomo comunale», un essere «incorporato alla sua famiglia alla sua consorteria alla sua maestranza alla sua parte»; (b) l'anelito di Libertà che percorre il basso medioevo, contro la Tirannide, genera però altra prevaricazione e violenza e riporta l'ordine delle Signorie, «l'amor del vivere ornato»; (c) la «Roma vedova» del papa, che patisce ogni male come si evince ne «la funebre voracità dell'Agro», che «inghiotte i Fori

Rienzo, sono in tal senso significativi in quanto rimarcano il punto di vista dal quale D'Annunzio guarderà all'intera vicenda di Cola, con un incipit che innesta direttamente il giudizio preventivo nella grottesca rappresentazione del personaggio:

> Di questa favola si valse Cola negli anni della vanagloria quando mirava a rendere perpetua la sua signoria; ma, in verità, egli nacque d'infima plebe né mai poté cancellare da sé il marchio plebeo, ché anzi ne restò impresso ogni suo atto insino alla morte (*Vita*, IV, 2035).[12]

i Templi i Teatri gli Archi le Terme, tutti i testimonii venerandi che la Repubblica e l'Imperio con sì stabile fondamento avevan radicato nel tufo primiero», e così «gli sterpeti le vigne gli orti le paludi occupavano i luoghi tra ruina e ruina», «un'orrida città di guerra cresceva, irta di offese, sul composto lineamento di quella che aveva potuto acquietarsi contemplando l'orbe trionfato» (*Vita*, I-II, 2029-2033).

[12] Per chi voglia avere un quadro della trama della *Vita di Cola di Rienzo*, si tenta qui un breve resoconto dei quaranta capitoli in cui D'Annunzio la suddivide. In mancanza di una cronologia evidente dei fatti contenuti nella narrazione, quale ogni biografia richiederebbe (ma D'Annunzio predilige lo stile dell'*opus oratorium maxime*), forse delle sequenze possono aiutare il lettore ad orientarsi. La prima sequenza (capp. I-VI) descrive il quadro di miseria e desolazione in cui versa l'Urbe che offre a Cola, figlio di un tavernaio tiberino, autodidatta, digiuno di modi, la possibilità di una rapida e tumultuosa ascesa politica. L'incontro con Petrarca e il generoso entusiasmo che questi gli dimostra, all'insegna della rinascita dell'Urbe, diventano un volano per l'eroe plebeo (VII-IX). Inizia, così, la carriera diplomatica di Cola di Rienzo, dentro l'amministrazione dell'Urbe: nel 1344 Cola è ambasciatore presso Clemente VI ad Avignone da parte del governo popolare romano e denuncia al papa le vessazioni dei baroni romani, attirandosi le ire del cardinale Giovanni Colonna. Tornato a Roma diventa notaio della Camera Apostolica, e finalmente ha diritto di parola in Senato, acquisendo prestigio grazie a proposte di assoluto interesse, miranti alla rifondazione della *respublica romana* (X-XIV). Proposte intese a restituire l'Urbe a se stessa e a liberarla dalle prepotenti cosche delle grandi famiglie, cui D'Annunzio – va da sé – non dedica attenzione. Per contro, il Vate non perde tempo a sottolineare come Cola, incapace di gestire il potere, si getta a piene mani su ricchezze, onori, privilegi, arraffando e scialando, mentre continua a contestare i potenti, aprendo un fronte di scontro permanente, fino alla battaglia di Porta di San Lorenzo, del 20 novembre 1347 (XVI-XXIII). Proprio con la battaglia di Porta di San Lorenzo inizia il declino di Cola, il quale, per pagare le milizie vittoriose e portare a termine le riforme, decide di aumentare le tasse a una città ormai alla fame, senza rinunciare alle gozzoviglie: è l'occasione che Stefano Colonna cercava per rientrare a Roma; Cola, abbandonato, fugge dapprima sul Morrone, presso l'abbazia di un monaco gioachimita, quindi a Praga, nel 1350, dove diffonde le profezie di Gioacchino da Fiore, infine ad Avignone dove viene rinchiuso in una «massiccia torre del palagio, con la catena al piede» (XXIV-XXXI). Si riavvia verso Roma con il cardinale Albornoz: il suo progetto è di reinsediarsi alla guida dell'Urbe; perciò

Non si riesce a immaginare un medioevo che non sia pieno di congiure, di stragi, di odi cittadini, una fornace a cielo aperto di sozzure, di cui Cola interpreta, sorta di Falstaff *ante litteram*, la parte del beone dedito alle gozzoviglie e alla crapula. Che, in verità, Cola di Rienzo volesse mettere ordine tra le famiglie (le quali stavano costruendo – e D'Annunzio non manca di deprecarlo – i loro palazzi con le rovine dell'antica Roma),[13] dare eguali diritti a tutti i cittadini, ripianificare il tessuto urbano, al Vate non importa. Come nella requisitoria di un pubblico ministero della più astuta specie, leggiamo solo la stolida incapacità di Cola di gestire il potere e di governare, ossessionato dal suo ventre che fagocita tutto, come a dare sfogo a una fame atavica, e alla fine divora anche il fagocitante. Insomma, quel che avanza della gloriosa Roma dei Consoli e dei Cesari è avvolto nella nebulosa di un lungo intervallo di secoli che hanno demolito quanto resta infiltrandosi nelle sue giunture, disarticolandole, dissolvendo la patina, senza riuscire a cancellare del tutto quel momento irripetibile.

Perché allora la vita di Cola? Perché attiva un corto circuito tra letteratura e politica che non vale solo per la lettura del medioevo in sé, ma per l'utilizzo di fonti storiche al fine di attuare un programma stilistico che si pone, da un lato, a difesa di uno stile "vetusto", medievaleggiante (ma non medievale) nella sua testura aulica e pomposa, degna della *auctoritas* del vate che succederà a un Carducci ormai malato (morirà nel 1907), scalzando la candidatura di

passa da Perugia per organizzarsi meglio, prende contatto con la giovane università e conosce il giovane ricco Arimbaldo, promettendogli la signoria di Roma (XXXII-XXXV). A Roma, pur acclamato, non fa altro che scrivere grandi «epistoloni insulsi per l'universo mondo», spacciando «spropositate promesse tra i perdigiorni» e riempiendo le cantine di vini e prosciutti, senza ricevere il consenso delle famiglie più illustri né costituire un nuovo esercito all'altezza del progetto, anzi litigando con malfattori e facinorosi che, se pur di losca fama, D'Annunzio sembra invece ammirare (XXXVI-XXXVII). Con la decapitazione di uno di questi personaggi, siamo ormai arrivati al 29 agosto 1354, e Cola, «tra demenza e paura», precipita in una follia crapulona, in un'ingordigia senza ritegno, finché non scoppia una nuova rivolta che lo depone e lo giustizia (XXXVIII-XL).

[13] Con i ruderi del teatro di Pompeo gli Orsini costruivano la loro rocca, i Pierleoni con quelli del teatro di Marcello, i Marga si rafforzavano con il Circo Flaminio, i Millini e i Sanguigni prendevano dimora nello stadio di Domiziano, e mi pare ci sia un riferimento anche ai Conti, di cui è caduta la Torre, rivali dei Frangipani, impiantati in altri palazzi imperiali. Quindi i Colonnesi tenevano il Mausoleo d'Augusto e la valle tra il Pincio e il Quirinale, i Savelli l'Aventino, i Caetani parte dell'Isola Tiberina, e così via (*Vita*, II, 2032).

un Pascoli dedito prevalentemente a temi privati, e reagisce dall'altro alle nuove avanguardie (del 1908 è il Manifesto del Futurismo). In altre parole, se l'argomento di Cola di Rienzo non cade per caso ma si pone in linea con il progetto politico di quella terza Roma che cerca una sua primazia culturale rispetto all'eccellenza economica di Milano e Torino, lo stile a sua volta interpreta tale ambizione accogliendo lo statuto di quella Tradizione – ne sono il segno tangibile riviste sontuose e raffinate come *Cronaca bizantina* e *Convito* – che ha consentito all'idea di Italia di sopravvivere alle tempeste della storia, affermando il suo prestigio internazionale nell'arte e nella letteratura. Un agone letterario nel quale si gettano anche poeti più defilati e allora meno conosciuti, come Saba che, nel 1911, invierà un articolo alla rivista fiorentina *La Voce* contestando a D'Annunzio una poesia dallo stile seduttivo ma «falso», contrapponendogli la poesia del Manzoni degli inni sacri, dallo stile disadorno ma «onesto». L'articolo di Saba non sarà mai pubblicato.

È facile intuire, a questo punto, che dell'antica bellezza nella Roma di Cola di Rienzo ce n'è poca. Cola è un personaggio ambiguo, orrido, ripugnante. Vero che D'Annunzio è inequivocabilmente fazioso, a tal punto che non resta che desiderare di fare le pulci al suo racconto, sfrondandolo dalla fitta vegetazione di orpelli stilistici sotto i quali si nasconde qualche perla di verità. Non dico verità storica, ma almeno umana. Qualche traccia di pietà per un uomo che probabilmente ha presunto troppo da se stesso. Possibile che i masnadieri e i briganti che Cola tenta di catturare e talvolta riesce a giustiziare, appaiano più buoni del loro infaticabile avversario? Gli è che D'Annunzio non intendeva fare – e lo dichiara bene nel proemio – né il biografo né lo storico di Cola, ma neanche vuole romanzare inventando fatti meravigliosi (a meno che non siano avallati dalle fonti: l'Anonimo della *Cronica*, l'edizione rimaneggiata di Zeffirino Re, le lettere di Petrarca nella traduzione di Fracassetti, e per entrare nei campi e nelle vie della Roma medioevale, Gregorovius...); invece egli angola la sua posizione di poeta sulla "prosa di ricerca", espressione estranea all'incipiente diluvio di *ismi* che connoterà il Novecento, e tanto vaga da non lasciarsi usurare facilmente da ulteriori precisazioni che non siano suggerite dall'esca polemica di una ricostruzione storica forse inadeguata a *docere* la verità, ma almeno in grado di *movere*, riconoscendo una verità politica e, soprattutto, umana, di là dai fatti narrati.

Per cogliere il versante "esistenziale" della *Vita* basti ricordare, tra i diversi passi in cui D'Annunzio convoca Petrarca a farsi testimone, prima illuso, poi

disilluso, dell'impresa di Cola,[14] il cap. XXXI, dove si svolge il penultimo atto della storia del tribuno: ormai in rotta di collisione con gli *optimates*, arrestato dall'imperatore Carlo IV ma fiducioso di ottenere udienza dal papa ad Avignone e, grazie all'appoggio di Petrarca, la piena assoluzione da ogni accusa, Cola alimenta la diceria che in fondo egli è «un famoso poeta» e chiede, forse fidando nell'esempio di Cicerone (che nel *Pro Archia* invocava l'immunità per il poeta), un trattamento di riguardo; perciò chiede di poter vedere Petrarca, «sperandone qualche soccorso», animato anche dalla «calda amicizia in quegli stessi luoghi nata», ma il poeta non lo riceverà:

> erasi ritratto nella solitudine di Valchiusa ad ascoltare la melodia del suo cuore doglioso colui che mirato aveva bella nel bel viso di Laura la morte. «Poteva egli aver compiuto in gloria i suoi giorni sul Campidoglio, e si ridusse invece con onta immensa della Republica e del nome romano ad essere prima da un Boemo e poi da un Limosino in carcere sostenuto!»

[14] La presenza di Petrarca è assidua nei primi capitoli della *Vita di Cola di Rienzo*, allorché, grazie anche al sostegno entusiasta del poeta laureato («Quest'uomo, credetelo a voi fu mandato dal cielo», *Vita*, VIII, 2043), il «figlio del tavernaio tiberino» acquista credibilità. Quando la storia si sposta ad Avignone, D'Annunzio non manca di ricordare il lamento del poeta sul Rodano vorace, che «tutti per sé gli onori del Tevere rodeva e ingoiava» (rimaneggiato su quello originale petrarchesco: «Rapido fiume che d'alpestra vena / rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi...», *Rvf*, 208, 1-2), e fa cenno a quel «Simone sanese cui il Petrarca aveva posto in man lo stile per ritrarre Laura» e all'intercessione di «Messer Francesco» per ottenere da Cola il perdono del cardinale Giovanni Colonna (*Vita*, X, 2048-2049). Nel capitolo seguente D'Annunzio menziona il «gran sogno romano [che] ardeva custodito nel profondo petto di Francesco Petrarca», e il suo giudizio su Stefano Colonna, «divino giovane pieno dell'antica e vera romana grandezza»; citando poi le lacrime del vecchio Colonna, per i presagiti lutti familiari, sulla traccia di *Fam*. VIII, 1 (*Vita*, XI, 2049, 2051). Una lunga citazione (dalle *Varie*, 48) torna, *et pour cause*, nel capitolo XIV, dove è descritta l'intensa attività cancelleresca del tribuno, *dictator* di epistole costellate di riferimenti all'antica gloria romana, cui «Forniva il Laureato, di lungi, le iperboli sonore» (*Vita*, XIV, 2058). Andiamo al capitolo dove D'Annunzio ricorda come Petrarca (*Fam*. VII, 7) avesse paragonato l'eroe giovinetto Gianni Colonna «a Marcello diletto da Giove Ferètrio» (*Vita*, XXII, 2075). Ma quando, per la condotta riprovevole del tribuno, il sogno di Petrarca cade, ecco la lettera di rampogna a Cola (*Fam*. VII, 7) riempire la pagina con una domanda cruciale («Dove n'andò quel Genio tuo salutare, col quale era fama che avessi tu continui convegni? Tanto eran grandi e incredibili le imprese tue. Ma a che m'affanno?», *Vita*, XXIV, 2078). L'ultima apparizione del cantore di Laura è nel corso dell'ultimo drammatico soggiorno ad Avignone, nel capitolo XXXI.

> deplorava colui che un giorno aveva anelato di avvolgere le mani entro i capegli dell'Italia sonnolenta per isvegliarla (*Vita*, XXXI, 2088).

Alla fine il poeta, in una lettera a Francesco Nelli (*Fam.* XIII, 16), senza rinnegare il sostegno che già aveva dato al tribuno, smentirà severamente che Cola potesse mai considerarsi un poeta, mostrandosi indisponibile a contrattare la poesia, e gli *studia humanitatis*, con il complicato mondo delle trame politiche. Muore così, nel 1352, l'ultima speranza del prigioniero di trovare nel poeta di Laura (sopra menzionata dal Vate con un'elegante ripresa del *Triumphus mortis*: «Morte bella parea nel suo bel viso», I, 172), l'amico, se non il fautore di un tempo, tanto lontane sono le giornate della canzone *Spirto gentil* (*Rvf* 53, 10-14). Da questo momento Petrarca sparisce dalla vita di Cola di Rienzo, il quale torna a Roma, ignaro della sua finale rovina.

La storia dell'amicizia, se non di un'ideale alleanza, e poi del dissidio tra Francesco e Cola, occupa un suo spazio nella singolare biografia redatta dall'Imaginifico, il quale vedeva impersonate nel poeta aretino e nel tribuno romano, in diversa e contraria misura, due aspirazioni che dominarono la sua vita, l'eccellenza artistica e la missione politica del restauro, riplasmato però con un superiore senso di bellezza, di una presunta gloria avita. Aspirazioni che di lì a poco D'Annunzio avrebbe fuse e incarnate nella figura unica di Vate-Comandante, bellicosamente perseguita nell'impresa di Fiume, superando sia l'antimodello di Cola nella fluida oratoria e nel conio dei motti, oltre che nella concretezza delle disposizioni politiche e militari, sia il modello petrarchesco alla ricerca di un'estrema solitudine, allorché, nell'eremo del Vittoriale, proverà a registrare, nel testamentario *Libro segreto*, gli sparsi *fragmenta* del suo io.

Riprendiamo, dunque, in mano il volume de *La vita*, per avviarci alle conclusioni. Il nuovo lungo *Proemio* consolida l'inclusione dell'opera nel genere delle "prose di ricerca",[15] nelle quali Gabriele rifiuta i vincoli narrativi e abolisce i personaggi costruiti a sua immagine – come Andrea Sperelli, Stelio Èffrena o il già evocato Claudio Cantelmo – per fare esplicitamente di sé lo specifico oggetto della scrittura. Se nella biografia di Cola di Rienzo

[15] Ad avviare in direzione di una prosa di ricerca contribuì l'antologia delle *Prose scelte*, curata dallo stesso D'Annunzio nel 1906, dove accanto a passi di romanzi compaiono discorsi celebrativi e commemorativi.

Petrarca compariva come intellettuale rispettato da cardinali e signori, nonché come autore di rime e di lettere, nel *Proemio*, dedicato all'amico Annibale Tenneroni, provetto conoscitore della letteratura due-trecentesca, viene rievocato sotto un'altra luce, forse meno considerata, quella di una severa coscienza dei propri limiti nella ricerca poetica, che può spingere anche alla solitudine, determinare impeti a-sociali. A un certo punto, nella *Vita*, leggiamo:

> Se Lapo di Castiglionchio mandò in dono al Petrarca un buon manoscritto, tu a me hai mandato un raro volgarizzamento della *Vita solitaria* ricordandomi come esso Poeta fosse solito dire, secondo Leonardo Aretino, che solo il tempo della sua vita solitaria poteva chiamar vita, perché l'altro non gli era stato vita ma pena ed affanno. Questo anch'io so. E so che ancóra v'ha per me molte altre maniere d'esser compreso e incompreso, amato e abominato, glorificato e vituperato. E so che, d'origine libero, fattomi liberissimo, ho ancor da conquistarmi una più ardua libertà. E so che, sempre avendo più che arditamente operato, ancóra a più grandi ardiri ho da trascendere (*Vita*, 2027).

Non è però l'autonomia della poesia, sempre rivendicata da Petrarca, a destare l'interesse di D'Annunzio, bensì l'idealizzazione di una solitudine proficua. Il suo desiderio di «vita solitaria», pungolato dal ricordo del libro del poeta di Valchiusa, è quello di chi sente il bisogno di colmare il vuoto del prezioso bene ormai perduto, con una sete inestinguibile di nuovi «grandi ardiri». Di quale solitudine aveva bisogno D'Annunzio? Non di quella che preserva l'uomo dalle vane ambizioni mondane o dai rischi della "sovraesposizione", né di quella che amplifica il tempo per coltivare una dimensione interiore. Persuasivamente Petrarca porta a esempio di uomini illustri personaggi della storia antica, della Bibbia, nonché della storia ecclesiastica (rivaluterà, in tal senso, anche Celestino V!), a riprova che la solitudine comporta un saggio distacco dalle cose del mondo. In tutt'altra direzione va il D'Annunzio della *Vita di Cola di Rienzo*. In occasione della morte di Giosuè Carducci (1907), D'Annunzio ricorda, fra le altre cose, il Petrarca di cui Carducci aveva curato le rime con Severino Ferrari, ed è interessante che egli non citi il poeta delle rime per Laura o della ricerca di una vita solitaria, ma quello ancora bellicoso dell'*Africa* in quanto gli ricorda il paesaggio apuano di Valdicastello, luogo carducciano, fra rupi, torrenti e

oliveti, «ove a Francesco Petrarca parve dovesse la vergine Pallade trasvolata dall'Attica piantare la sua asta per non più dipartirsi».[16]

La richiesta ad Annibale Teneroni di mandargli il *De Vita Solitaria* di Petrarca, risponde alla preoccupazione del Vate di celare, sotto una serie di ambigui slanci politici, il desiderio di sigillare la sua negletta dimensione privata entro una esaltante cornice pubblica che risolva ogni eventuale esitazione, così come accadrà in effetti con lo scoppio della Grande Guerra. A ribadire l'urgente bisogno, per il Vate, di una «vita solitaria», lontana dai traffici e dai negozi, è la famosa lettera a Luigi Albertini, del 22 dicembre 1912, ormai alla vigilia della pubblicazione del libro: D'Annunzio non cessa di lamentarsi di quanto sia difficile arginare la sua vena creativa e, quindi, di quanto possa essergli proficuo un rigoroso e ben pagato isolamento, con il sussidio annuale di una benefica «Società per la protezione dell'ingegno», per poter scrivere finalmente «un'opera molto bella e profonda».[17] Chi sa che cosa gli avrebbe consigliato Petrarca. Ognuno costruisce la sua vita come una trappola, di cui è facile lamentarsi, meno fuggire.

D'Annunzio è una personalità di curiosi e sorprendenti contrasti. Che a due anni dalla guerra invochi una società che tuteli la solitudine operosa degli scrittori, assicurando loro una pensione per condurre dignitosamente l'esistenza quotidiana mentre si dedicano alla letteratura, vale più di una semplice utopia, quanto la patetica rivendicazione, fuori tempo massimo, di un'eccellenza degli *studia humanitatis*. È come se D'Annunzio sentisse su di sé l'impegno ad affermare qualcosa che è già sul punto di passare alla storia. Perciò di Cola di Rienzo D'Annunzio contesta ogni scelta, ogni gesto, ogni posizione, opponendogli il progetto di un "impolitico" che disprezza la politica – quella partitica, parlamentare, democratica – nella misura in cui non gli offre lo scenario nel quale egli può esercitare il suo vitalismo insopprimibile ed esaltare il gesto in sé, irripetibile e clamoroso (così come avverrà nelle imprese belliche, inclusa Fiume, che costelleranno la partecipazione alla Grande Guerra). Si può fare qualcosa di grande per il Paese senza cadere nella

[16] G. D'Annunzio, *Giosue Carducci commemorato da Gabriele D'Annunzio*, in *Corriere della Sera*, 25 marzo 1907, in Id., *Scritti giornalistici*, pp. 613-636.

[17] La citazione è riportata da A. Baldini, *Il poeta tra i piaceri. Carteggio D'Annunzio-Albertini*, in *Il Mondo*, n. 2, 26 febbraio 1949, pp. 11-12. Per un utile approfondimento si veda anche il recente lavoro di F. Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Altino 2023.

volgarità cialtrona di Cola di Rienzo, senza fare la sua brutta fine? C'è un passaggio, nella *Vita*, a circa metà del libro, in cui Cola, esultante dopo una battaglia vinta, potrebbe sgominare gli avversari, farla finita con gli arroganti baroni che taglieggiano l'Urbe, e non sa approfittarne («Certo è bensì, che il dettatore né sapeva vincere né sapeva usare la vittoria», *Vita*, XXIV, 2076).[18] Come Cola sia stato vittima di sé stesso, della propria crapulona inettitudine, di un'ingenua e sterile vanagloria: forse è questo il monito che D'Annunzio lancia ai lettori, il presagio che gli balena quando avrà voglia di cimentarsi in un'impresa che non sia da meno?

[18] Tema sul quale D'Annunzio, all'indomani della Grande Guerra, riporterà l'attenzione in un editoriale per *La Gazzetta del Popolo* (*Non sai usare della vittoria*, 20 gennaio 1922), per scagliarsi contro l'atteggiamento insolente delle potenze vincitrici e, in particolare, degli Stati Uniti.

Tullia Iori

CEMENTO NEOMEDIEVALE: LE STRUTTURE DI PIER LUIGI NERVI

È difficile immaginare che nel mondo dell'ingegneria strutturale, che dovrebbe essere sempre all'avanguardia e orientato al futuro, si possa trovare invece un ingegnere che si ispira al passato, e in particolare alla costruzione medievale. Non un ingegnere minore ma l'ingegnere italiano più famoso del mondo nel Novecento, protagonista della rinascita del Paese dopo la Seconda guerra mondiale; capace di realizzare strutture così innovative, inedite, originali, da meritare, intorno al 1960, premi e riconoscimenti a livello planetario: Pier Luigi Nervi.

Occorre una premessa sugli ingegneri della sua generazione. Nato nel 1891 e laureato a Bologna nel 1913, Nervi è, come i suoi coetanei, un ingegnere umanista.

Ha una formazione classica: per la legge Casati non si poteva accedere agli studi universitari se non con una licenza liceale; così gli studenti delle speciali Scuole di applicazione per ingegneri, che duravano un triennio, avevano alle spalle studi classici seguiti da un biennio in una facoltà di scienze matematiche, fisiche e naturali; questo – anche se con una ricca serie di eccezioni – fino al 1923, con l'entrata in vigore della riforma Gentile.

Nervi, in più rispetto ai colleghi, ha una passione specifica per la storia, anomala per gli ingegneri (del tutto estranea, per esempio, agli ingegneri coevi di area anglosassone, che hanno interessi solo per la modernità e rompono con il passato, liberandosi dal peso della tradizione).

Nervi invece è appassionato anche di storia della sua disciplina. Per esempio, è un ammiratore della cupola di Santa Maria del Fiore, e fa parte dal 1934 della commissione ministeriale di saggi che indaga sui problemi di

stabilità della gigantesca struttura a seguito delle tante fessure visibili sulle vele della calotta interna.[1]

È soprattutto un appassionato di architettura gotica. Nel suo archivio, è conservato un album con le immagini che utilizza durante le lezioni di Tecnologia delle costruzioni e tecnica dei materiali, che tiene presso la Facoltà di Architettura della Sapienza dall'anno accademico 1946-47 fino al 1960-61: molte raffigurano cattedrali gotiche, archi rampanti, costolonature (fig. 1).

Sono le stesse immagini che proietta anche durante le *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* tenute nel 1962 ad Harvard, le celebri lezioni americane in onore del dantista e storico dell'arte ottocentesco che avrebbe dovuto tenere anche Italo Calvino nel 1985 e che ha tenuto Umberto Eco nel 1992. Anche se le lezioni di Nervi sono nello specifico sulla tecnica del cemento armato, condivise con Felix Candela e Buckminster Fuller, altri celebri ingegneri del periodo maestri nell'uso di questo materiale del Novecento, non poche delle sue parole (poi pubblicate in un libro in lingua inglese[2]) sono dedicate alle strutture storiche, per lo più del periodo gotico.

Perché proprio il gotico? Non è una questione estetica, ovviamente.

Quali sono i fondamenti del modo di concepire le strutture di Nervi? Il primo è la stabilità (le opere non devono crollare, nemmeno sotto i carichi più avversi), poi la durabilità (devono resistere al tempo, come le opere antiche), la funzionalità (devono essere adatte allo scopo per cui sono state progettate) e, non ultimo, l'efficienza economica (bisogna spendere il meno possibile per realizzarle: il principio di economia è un caposaldo dell'ingegneria fino ai nostri tempi). A questi presupposti più o meno condivisi, Nervi aggiunge anche la naturalezza che coincide con la comprensibilità della struttura, ancora più semplicemente con la "verità" costruttiva: quello che vedo deve essere "accessibile", non ci devono essere inganni o nascondimenti di parti della struttura, i materiali portanti devono essere chiaramente riconoscibili.

[1] P.L Nervi, *Considerazioni sulle lesioni della Cupola di S. Maria del Fiore e sulle probabili cause di esse*, in *Rilevi sulla Cupola del Brunelleschi eseguiti dalla commissione nominata il 12 gennaio 1934 - XII*, Allegato III, Firenze 1939, pp. 44-49.

[2] P.L. Nervi, *Aesthetic and Technology in building*, Cambridge (Mass.) 1965 (trad. ing. di Robert Einaudi).

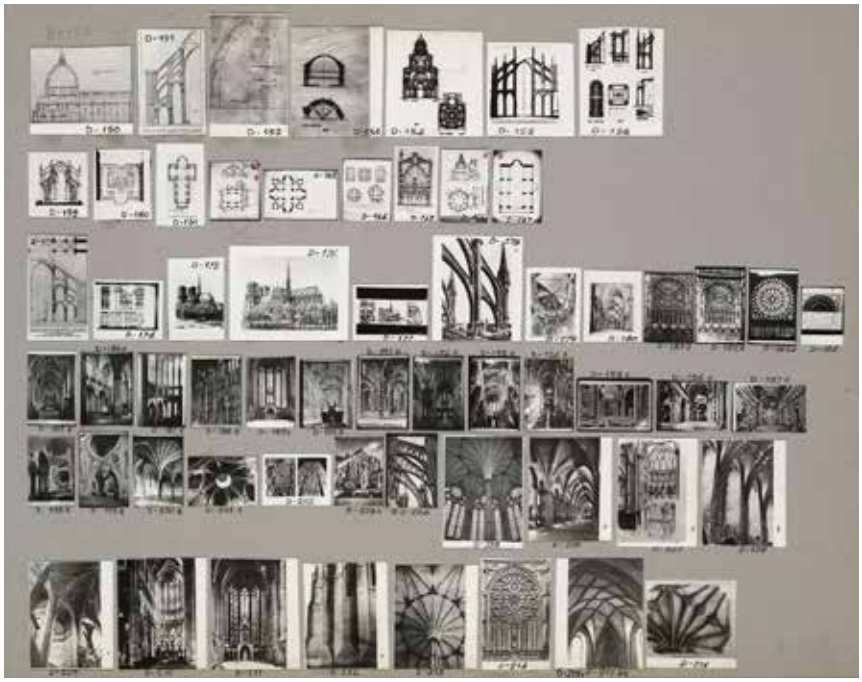


Fig. 1 - Pagina dell'album di diapositive di Pier Luigi Nervi usato per le lezioni, © Centro archivi Architettura Maxxi, Roma (di seguito MAXXI).

Tutte queste caratteristiche insieme per Nervi significano «costruire correttamente»,[3] titolo anche del suo più celebre libro del dopoguerra.

La correttezza costruttiva è tipica dell'architettura gotica. Non di tutta la costruzione antica: i Romani sono stati ingannevoli nel loro modo di costruire: pensiamo alla tecnica dell'*opus caementicium*, forse la loro più grande invenzione. I muri sono realizzati innalzando due paramenti esterni molto precisi, di mezzi bipedali o di tessere quadrate di tufo disposte a 45 gradi: ma la parte davvero resistente è la *fartura*, come la definisce Vitruvio, cioè il composto di calce, acqua, pozzolana e *caementa*, ovvero frammenti di mattoni o di travertino, che i Romani disponevano all'interno dei due paramenti e che una volta rappresa diventava più dura e robusta della pietra stessa.

[3] P.L. Nervi, *Costruire correttamente. Caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate*, Milano 1965[2] (I ed. 1955).

In altre epoche storiche, nelle architetture degli Egiziani o dei Greci, per esempio, i materiali non erano certo usati in modo ottimizzato: i triliti con le colonne ravvicinate della sala ipostila di Karnak o del Partenone dimostrano tutta la distanza degli antichi costruttori dalla comprensione delle reali potenzialità della pietra.

Invece l'architettura gotica sembra a Nervi la più corretta: si passa da un equilibrio di massa, pesante, a un equilibrio di forze, che si compensano in un gioco di spinte e controspinte. Nel gotico non si possono separare gli elementi architettonici da quelli costruttivi e statici: tutto è esibito e chiaro. È la "verità assoluta".

Nervi, dunque, ama le cattedrali gotiche. Lo sappiamo anche perché teneva sul comodino da letto – come testimoniano i nipoti che lo hanno conosciuto – il libro di Jean Gimpel *I costruttori di cattedrali* e suggeriva a tutti di leggerlo, soprattutto il capitolo sul modo di lavorare la pietra.[4] Nervi conosceva il francese e potrebbe averlo letto anche nella versione originale pubblicata nel 1958; in italiano Mondadori lo ha comunque tradotto nel maggio 1961.

A parte le sue passioni culturali, Nervi può essere equiparato a un costruttore di cattedrali eccetto naturalmente per il materiale utilizzato, che non è più la pietra naturale, cavata e scalpellata, ma la pietra artificiale, il cemento, anzi il ferrocemento di piccolo spessore, modellato in forme qualunque.

Occorre precisare che Nervi è un progettista di grandi strutture ma anche il costruttore delle sue stesse opere, avendo fondato e presieduto fino agli anni Settanta una ditta a carattere famigliare che si chiama Ingg. Nervi& Bartoli (Giovanni Bartoli era suo cugino).

Riconosciamo questa sintonia con il cantiere gotico nella sua opera più famosa, costruita a Roma in occasione delle Olimpiadi del 1960: il Palazzetto dello sport al Flaminio[5] (fig. 2).

La concezione dell'edificio è molto semplice. Il campo da gioco è coperto da una cupola sollevata sul perimetro su 36 cavalletti radiali, uno ogni 10 gradi,

[4] J. Gimpel, *I costruttori di cattedrali*, Milano 1961.

[5] Sulla vicenda del Palazzetto cfr. T. Iori, *Pier Luigi Nervi Annibale Vitellozzi Palazzetto dello sport a Roma, un prototipo ripetibile e a buon mercato / The Palazzetto dello Sport in Rome*, in *Casabella*, 782 (ottobre 2009), pp. 50-65; Ead., *L'apoteosi del Sistema Nervi. Il Palazzetto dello sport*, in *SIXXI 4. Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, a cura di T. Iori, S. Poretti, Roma 2017, pp. 66-75.



Fig. 2 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. L'opera quasi completata (©MAXXI).

biforcuti e inclinati. La calotta, a pianta circolare, di 60 metri di diametro, è ribassata: non è gonfia come una cupola del Cinquecento ma la distanza tra la parte più alta della cupola e la quota di imposta sulla sommità dei pilastri che la sostengono (distanza detta "freccia"), è appena 10 metri invece di essere mezzo diametro, quindi 30 metri. Questa geometria schiacciata è particolarmente ardita: infatti la cupola è molto più spingente e la spinta deve essere assorbita da una catena che gira nell'anello di fondazione, impedendo ai cavalletti di scivolare aprendosi verso l'esterno.

Anche all'interno l'impianto è essenziale: le gradinate scendono fino al campo di gioco, qualche metro sotto il piano di campagna, e sotto le gradinate stesse, lungo il perimetro, ci sono alcuni servizi essenziali (gli spogliatoi, i bagni, il pronto soccorso, l'ufficio per la direzione, ecc.) (fig. 3).

La cupola sembra uscita da uno stampo gigantesco: una macchina aliena sembra averla punzonata tutta insieme e posizionata sui cavalletti perimetrali. Ma non è così: e allora qual è il suo segreto? (fig. 4).

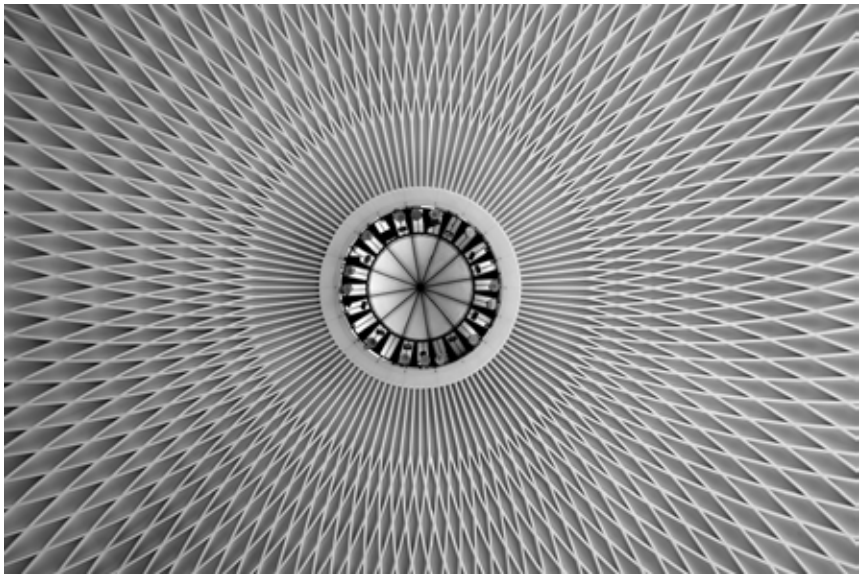


Fig. 3 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. La cupola vista dall'interno (©Foto Sergio Poretti).



Fig. 4 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere quasi completato (©MAXXI).

La cupola in realtà nasce dall'assemblaggio di migliaia di pezzi prefabbricati a terra, in particolare 1620 pezzi, di 13 tipi diversi: il primo è triangolare mentre l'ultimo ha una forma oblunga; i pezzi intermedi sono 11 tavelloni romboidali, di differenti dimensioni. Ogni tipo di rombo si ripete 108 volte sul suo parallelo. Anche i ventagli sul bordo e il bordo ondulato sono fatti di pezzi: 3 per il ventaglio e 3 per il bordo, i 6 pezzi speciali si ripetono 36 volte, tante quanti sono i cavalletti.[6]

Come si fanno i tavelloni? C'è un disegno per ogni tipo diverso: ma si segue davvero quel disegno sul quale non ci sono misure, non è indicata la lunghezza, la larghezza o l'altezza del pezzo? Come è possibile per gli operai realizzarli in modo preciso?

Eppure i tavelloni sono complessi perché devono ricomporre una cupola, cioè una superficie con due curvature, lungo i meridiani e lungo i paralleli; quindi ogni singolo pezzo deve essere a sua volta curvo in tutte le direzioni: non è un oggetto piano altrimenti l'effetto sarebbe stato quello di una cupola geodetica.

Come si fa a preparare 1620 pezzi ed essere sicuri che – come poi è successo – una volta composti come un gigantesco puzzle tridimensionale, i pezzi combaceranno e uno vicino all'altro comporranno la cupola perfetta progettata sulla carta?

Scomporre la struttura e prefabbricare, artigianalmente, a terra i pezzi significa controllare la forma di ciascuno di loro indipendentemente dalla geometria d'insieme. Devo poter costruire ogni elemento in modo preciso, senza sapere dove andrà a finire.

Nervi si mette in continuità con l'antica tecnica del *tracciamento*, che poi nel Seicento divenne una scienza, chiamata stereotomia, che «insegna a tagliare e costruire separatamente più conci di pietra, in modo tale che, quando siano composti assieme nel modo opportuno, questi costituiscono un manufatto che può considerarsi come un tutt'uno»:[7] questa è la definizione di Philippe de La Hire (1640-1718), nel suo *Traité de la coupe de pierres*. De la Hire è uno studioso che viene dopo Galileo Galilei e l'invenzione della

[6] Facendo le somme: 13x108 + 6x36 = 1620.

[7] P. de La Hire, *Traité de la coupe des pierres*, Bibliothèque de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées, MS 226-228, 1688. Cfr. anche *Philippe de la Hire 1640-1718. Entre architecture et science*s, a cura di A. Becchi, Paris 2013.

scienza delle costruzioni moderna ma di fatto sistematizza e rende scientifiche competenze già medievali.

Nervi scompone la cupola del Palazzetto in migliaia di pezzi operando come un costruttore di cattedrali: rinuncia ai mattoni o ai prismi squadrati di pietra naturale ma anche al getto fluido in opera dentro una cassaforma di legno, tipico della tecnica del cemento armato, che significherebbe rimanere vincolati alla prigione di quello che il legno consente di fare. Preferisce dividere la sua struttura in blocchi di pietra artificiale, sagomati in modo unico, secondo la speciale geometria del suo sistema voltato.

Nel cantiere gotico, uno dei problemi principali è tagliare i pezzi di pietra "velocemente e bene", affidandoli a più scalpellini contemporaneamente, che devono avere a disposizione una sagoma di riferimento, così precisa da poter lavorare concentrandosi sul proprio pezzo senza preoccuparsi dei conci contigui. Nella costruzione in pietra, le sagome si preparano con pannelli di legno (in genere), che riproducono le facce del concio, da cui poter ricavare gli angoli corretti tra le facce, individuati con squadrette di legno (i *biveaux*), e riprodurre il pezzo con la pietra controllando la correttezza per accostamento e confronto con i pannelli, senza bisogno di prendere misure, che farebbero accumulare errori nello spazio.

Nella trasposizione novecentesca di Nervi, il campione di riferimento per realizzare i diversi conci viene ottenuto con un sistema di matrici e contromatrici, a partire da una dima di legno al vero. Per questo non servono – e non sarebbe possibile inserire – le misure nei disegni.

Cominciamo con la dima: i legami con le regole di tracciamento di antica tradizione si leggono proprio nel disegno che raffigura la dima di legno da eseguire a terra. Si tratta del disegno numero 5 (uno dei primi, dunque, in una sequenza di circa un centinaio di disegni esecutivi preparati per realizzare il Palazzetto) ed è datato 30 luglio 1956, cioè pochi giorni dopo la consegna dell'area di cantiere, praticamente contemporaneo ai disegni per eseguire le fondazioni. La costruzione della dima è, infatti, una delle prime operazioni che si compiono in cantiere, e serve ad avviare subito il processo di prefabbricazione dei tavelloni romboidali, ben prima della realizzazione dei cavalletti perimetrali che dovranno sostenerli, gettati in opera dentro casseforme di legno secondo una soluzione assai più consueta. Per anticipare la creazione della cupola, si riproduce a terra, di legno, uno spicchio della calotta sferica al vero: una dima, appunto (fig. 5). Dai disegni relativi, in



Fig. 5 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. La dima di legno (©MAXXI).

questo caso, si possono ricavare la forma e le dimensioni di due sagome di legno, che sono veri e propri modani da usare in successione per garantire la perfetta esecuzione della dima: ciascun modano ha un suo punto di rotazione e una sua asta di traguardo di cui il disegno indica posizione e inclinazione. Nel disegno è anche descritta a parole la sequenza di operazioni per la corretta esecuzione dello spicchio di calotta.

La dima si rifinisce poi con una rasatura di cemento, perché deve essere liscissima. Su questo spicchio di sfera perfetta, si tracciano a mano gli assi incrociati dei rombi. Gli strumenti sono ancora una volta semplici: una punta, alcuni fili, una fascia di legno graduata, curvata esattamente come lo spicchio sferico e con le tacche che segnano la posizione dei paralleli che collegano i vertici dei tavelloni (fig. 6).

Sulla dima, seguendo i segni tracciati sul cemento, si confezionano sagome – di muratura di mattoni, poi perfezionate con lo stucco – che rappresentano i calchi interni dei cassettoni romboidali (fig. 7).

E fino a qui siamo ancora nel medioevo: modani, dime di legno, operai che a mano tracciano, segnano, murano: materiali e tecniche già a di-



Fig. 6 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Il tracciamento degli assi dei tavelloni sulla dima (©MAXXI).



Fig. 7- P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. La realizzazione delle sagome di mattoni (©MAXXI).

sposizione dei costruttori di cattedrali. Se potessimo tornare indietro nel tempo a guardare gli operai che costruiscono la cattedrale di Chartres, forse la differenza con le foto del cantiere del Palazzetto sarebbe solo nei tessuti dei vestiti e nelle scarpe degli operai (fig. 8).

Da qui in poi entra il gioco il materiale del Novecento: sui "calchi" gli operai preparano i prototipi di ferrocemento, le 13 "nonne" (fig. 9).

I pezzi romboidali che servono per costruire la cupola, i pezzi del puzzle, devono essere piccoli e leggeri abbastanza da poter essere trasportati da due, massimo tre operai con una semplice carriola: i pezzi sono simili a coperchi di scatole di scarpe, ma con il bordo leggermente ripiegato, e di pianta a rombo, e vengono confezionati con appena 2,5 centimetri di ferrocemento, cioè il materiale inventato da Nervi. Il ferrocemento si prepara disponendo un fitto feltro di tondini di armatura che si ricoprono a mano con il calcestruzzo, fino a saturare l'armatura. Lo spessore finale è al massimo 3 centimetri.[8]

Perché i prototipi si chiamano "nonne"? Perché dalle nonne si ricavano le mamme e poi le figlie. Cioè, in dettaglio: la nonna è già un pezzo che Nervi potrebbe usare nella costruzione. Ma ne servono 108. E pensare di costruirle tutte sulla sagoma di legno, durante l'inverno del 1956 – quando il cantiere si svolge – impegnando decine di operai in uno spazio ristretto è impossibile: la sagoma si deformerebbe e non garantirebbe più la precisione necessaria per ricomporre lo straordinario puzzle 3D (fig. 10). E allora Nervi usa la "nonna" come una formina da spiaggia, la riempie di calcestruzzo, la rovescia, stacca il contenuto e ha ottenuto la stessa identica forma a doppia curvatura che aveva in origine predisposto sulla sagoma di legno: questo pezzo intermedio si chiama "mamma". Da una stessa "nonna" si ricavano almeno tre "mamme". Poi sulle "mamme" più squadre di operai confezionano, con lo stesso ferrocemento, 107 "figlie", identiche alle "nonne". Sia le "nonne" che le "figlie" vengono composte nel puzzle finale. Le "nonne" in origine si distinguevano sulla cupola perché essendo state usate come formine, per facilitare l'uscita delle "mamme", erano state bagnate di olio che le aveva lasciate più scure.

[8] Sull'origine e la storia del ferrocemento, cfr. T. Iori, S. Poretti, *Conserving Pier Luigi Nervi's ferroconcrete*, in *Engineering History and Heritage*, 169, 1 (February 2016), pp. 22-35; T. Iori, *Connaître et restaurer le ferrociment de Pier Luigi Nervi. Deux opportunités récentes,* in *La sauvegarde des grandes œuvres de l'ingénierie de XX^e siècle*, a cura di F. Graf, Y. Delemontey, Lausanne 2015 (Cahier du TSAM, 1), pp. 140-157.



Fig. 8 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Operai a lavoro per la costruzione delle "nonne" (©MAXXI).



Fig. 9 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Le "nonne" pronte aspettano di essere utilizzate per la creazione delle "mamme" (©MAXXI).



Fig. 10 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Le "mamme" pronte aspettano di essere utilizzate per la creazione delle "figlie" (©Foto Tunney F. Lee).

Un gioco di sagome, dunque, che consente a ogni gruppo di operai di lavorare autonomamente, sotto una loggia, cioè una grande copertura leggera che si trovava a fianco al cantiere principale, proprio come la loggia nel cantiere gotico (fig. 11).

Alla fine di dicembre del 1956, il giro dei cavalletti, realizzati in opera, è completato (fig. 12).

Un'altra analogia con la configurazione statica dell'architettura gotica si legge nella sagoma dei cavalletti. Le braccia biforcute dei cavalletti, infatti, somigliano agli archi rampanti delle cattedrali: vanno a prendere la spinta lì dove si forma e la portano al contrafforte (ridotto in questo caso all'essenziale pilastro inclinato) che poi scarica a terra. Tutto succede all'esterno dell'edificio, proprio come archi rampanti e contrafforti sono esterni alla cattedrale, lasciando lo spazio interno il più possibile libero.

A fine dicembre 1956 sono pronti anche tutti i tavelloni, accatastati in ordine (fig. 13): bastano appena 30 giorni per montarli sui cavalletti, appoggiandoli provvisoriamente su un leggero ponteggio metallico, accostando bene i bordi ripiegati, disponendo l'armatura e poi effettuando un getto di cemento nei canali, che rende i pezzi solidali (fig. 14).



Fig. 11 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Veduta d'insieme del cantiere, con l'area di prefabbricazione piena di tavelloni e il cantiere in opera (©MAXXI).



Fig. 12 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. I cavalletti perimetrali (©MAXXI).



Fig. 13 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Gli operai trasportano i tavelloni con carriole rudimentali (©Foto Tunney F. Lee).



Fig. 14 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Il montaggio dei tavelloni è appena iniziato (©MAXXI).



Fig. 15 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Il montaggio dei tavelloni è completato (©MAXXI).

Come funziona staticamente la cupola completata? Le nervature sono l'unica struttura portante e tengono le vele di connessione? È lo stesso dubbio che può venire quando vediamo una cattedrale gotica: come si distribuiscono i carichi tra le vele e i costoloni? In passato era un tema di grande discussione, oggi – dopo i restauri delle cattedrali di Chartres e di Notre Dame – il meccanismo che si attiva è più chiaro. Nelle fasi iniziali, i costoloni sono creati per non far notare i difetti costruttivi della volta a crociera, in particolare l'irregolarità delle linee di intersezione delle unghie; ma quando l'opera è completa, la volta gotica lavora tutta, proprio come nel palazzetto tutte la parti collaborano, sia la membrana di ferrocemento spessa appena 2,5 cm sia le nervature alte 20 cm. Le nervature basterebbero da sole per sopportare il peso ma non il vento, per esempio: in quel caso servono le vele. Insomma, Nervi – con la sua architettura – ci fa capire meglio anche come funziona la costruzione gotica (fig. 15).

Di quel cantiere artigianale, tutto affidato alla mano sapiente degli operai, quello che resta è l'esattissimo ricamo di nervature incrociate che si rincorrono. La struttura ci appare monolitica, come dicevamo all'inizio,



Fig. 16 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Tutti i tavelloni sono stati montati (©Foto Tunney F. Lee).

come punzonata da uno stampo, e nulla fa sospettare oggi la minuta scomposizione alla base del processo costruttivo. Risolto il mistero, nessun intervento alieno!

La dima di legno del Palazzetto viene demolita alla fine della costruzione e, come accadeva agli *épure* medievali tracciati direttamente sul cantiere, non ne resta traccia.

Nei preziosi archivi fotografici – in particolare quello custodito al MAXXI e quello conservato con cura dall'ex-studente di Nervi Tunney F. Lee e oggi depositato al MIT[9] – la preparazione "gotica" dei tavelloni si comprende facilmente (fig. 16). Questi scatti di documentazione del cantiere non sono invece mai stati pubblicati da Nervi, nonostante i tanti articoli e

[9] Per l'archivio MAXXI cfr. l'inventario: *L'archivio Pier Luigi Nervi nelle collezioni del MAXXI Architettura*, a cura di C. Zhara Buda, Roma 2016 (Quaderni del centro archivi del MAXXI Architettura), e T. Iori, *Vita e miracoli di un archivio*, in *Pier Luigi Nervi. Due fondi storici, un archivio digitale*, a cura di F. Zanella, C. Zhara Buda, Milano 2024, pp. 16-23. Per l'archivio di Lee cfr. *SIXXI 2. Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, a cura di T. Iori, S. Poretti, Roma 2015, p. 22.



Fig. 17 - P.L. Nervi, Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957. Il cantiere. Il getto di calcestruzzo nei canali tra i tavelloni (©MAXXI).

capitoli di libro dedicati al Palazzetto:[10] evidentemente Nervi è erede dei costruttori di cattedrali anche nell'attenzione nel preservare i segreti del mestiere (fig. 17)!

[10] In particolare, G. Vaccaro, *Il Palazzetto dello sport, a Roma*, in *L'Architettura. Cronache e storia*, III, 27 (gennaio 1958), pp. 584-593 (con un commento di Pier Luigi Nervi).

Carla Benocci

I GIARDINI NEOMEDIEVALI A ROMA NELL'OTTOCENTO E NEL NOVECENTO TRA SACRO E PROFANO

1. *Il giardino liturgico del quadriportico della basilica di San Paolo fuori le mura: il modello paleocristiano*

Individuare il medioevo come fonte d'ispirazione di un giardino di età moderna, soprattutto a Roma, città universale per il glorioso impero e per la presenza del pontefice, comporta verificare di quale medioevo si tratti e con quali finalità, religiose, estetiche, politiche o d'altra natura si intende riprenderlo. In un clima culturale e politico quale quello che pervade l'Europa dalla fine del XVIII secolo, sempre più laicizzato, ritrovare il cristianesimo delle origini, almeno a Roma e per le scelte pontificie di Pio IX e dei papi che lo precedono e lo seguono, significa ritrovare, nel valore religioso e artistico delle catacombe e nelle chiese dei primi cristiani, lo spirito originario, da far riemergere e valorizzare, nelle tempestose vicende ottocentesche e dopo la proclamazione di Roma capitale. Esemplare è quindi l'adozione del modello paleocristiano per l'architettura della rinnovata basilica di San Paolo fuori le mura dopo l'incendio del 1823, secondo la scelta già adottata da Leone XII e precisata nel chirografo del 18 settembre 1825:

> Vogliamo in primo luogo che sia soddisfatto compiutamente il voto degli eruditi, e di quanti zelano lodevolmente la conservazione degli antichi monumenti nello stato in cui sursero per opera de' loro fondatori. Niuna innovazione dovrà dunque introdursi nelle forme e proporzioni architettoniche, niuna negli ornamenti del risorgente edificio, se ciò non sia per escluderne alcuna piccola cosa che in tempi posteriori alla sua primitiva fondazione poté introdurvisi dal capriccio delle età seguenti.[1]

[1] C. Benocci, *Hoc opus exterius pre cunctis pollet in Urbe: gli spazi verdi liturgici, di meditazione e di produzione della basilica di San Paolo fuori le mura di Roma,* in C. Benocci,

D'altra parte, la monumentale costruzione dei tre imperatori, dal 386 alla prima metà del V secolo, dotata per Prudenzio di *regia pompa*, testimonia con le dimensioni, la qualità e la lavorazione dei nuovi materiali lapidei, le caratteristiche architettoniche eccezionali, secondo la documentata interpretazione di Hugo Brandenburg: essa rappresenta «un monumento di Stato, il simbolo del pieno raggiungimento» della missione della Chiesa, «la conversione dei popoli alla fede», consolidando Roma come «centro della cristianità».[2] Tuttavia, una cosa è delineare un modello architettonico su basi certe e un'altra cosa è dotare agli inizi del Novecento di una sistemazione verde coerente il ricostruito quadriportico, di cui già da secoli si sono perse strutture e particolarità, come dimostra la vasta documentazione e lo stato del luogo nel corso dei lavori. Un modello è valido se è completo e coerente e anche per il tipo del quadriportico deve indicare la sua esemplarità; come risulta dai rilievi e dalla documentazione, il quadriportico edificato è decisamente una fabbrica d'impostazione nuova (fig. 1): perfetto è comunque il richiamo alla funzione di purificazione e di solenne ingresso alla basilica di Paolo, l'Apostolo delle genti, che lo spazio quadrangolare offre, a cominciare dal vasto portico che circonda lo spazio diviso in quattro aiuole da due viali a croce, dominato al centro non da una fontana – come nel chiostro paolino medievale dei Vassalletto, sicuramente d'ispirazione –, ma dalla statua di san Paolo, che richiama il legame dell'apostolo con san Luca, al quale è dedicata la seconda statua a destra, riprendendo questo rapporto dei due santi raffigurati vicini nei mosaici del catino absidale del XIII secolo. Lo spazio verde è organizzato con siepi perimetrali dei riquadri, erba centrale e palme, quest'ultima specie vegetale intesa come simbolo del legame tra terra e cielo, richiamo all'ingresso di Gesù a Gerusalemme ed emblema di giustizia, di fecondità e di resurrezione;[3] il giardino del quadriportico costituisce quindi una sintesi del creato, ricco di erbe spontanee e coltivate, di alberi fruttuosi e di valore simbolico. Un simile quadriportico neo-paleocristiano richiede però spazio notevole e altrettante risorse e quindi non è facilmente duplicabile in altre costruzioni moderne di chiese e di dimore civili. Nel caso in cui si desideri riproporre il medioevo, occorre quindi individuare altri modelli e soluzioni compatibili.

A. Horowski, *Preludio del paradiso. Giardini, orti e vigne dei benedettini e dei francescani in area romana dalle radici medioevali all'età moderna,* Roma 2025, pp. 217-343, con fonti e bibliografia precedente.

[2] H. Brandenburg, *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo*, Milano 2021, p. 122.

[3] Antico Testamento, Apocalisse 7, 9; Salmo 92, 13.



Fig. 1 - Il giardino del quadriportico della basilica di San Paolo fuori le mura, inizi XX secolo (fotografia dell'autrice, come in tutti gli altri casi, salvo laddove indicato diversamente).

2. *I modelli medievali*

Il ritorno alle origini medievali non può quindi prescindere dalla Regola benedettina, che in 73 capitoli fissa i compiti dei monaci, modello per i buoni cristiani che intendono concorrere a ridare vita e spiritualità al territorio europeo; nel VI secolo questo contesto attraversa «tempi calamitosi», come si legge nelle cronache. Nella giornata del monaco, insieme alla preghiera assume una funzione essenziale il lavoro, descritto nei capitoli 48 e 57, di cui l'espressione più alta è proprio la coltivazione della terra, l'unica che davvero consente di concorrere alla creazione, dando sviluppo alla vita di piante, animali e uomini e raccogliendone i frutti: come dimostra una recentissima meditazione dell'abate Norberto Villa, l'agricoltura è l'arte più vicina a Dio, idea ben diversa dalla sua stigmatizzazione come attività dei servi della gleba.[4] I famosi disegni relativi agli spazi aperti dell'abbazia di San Gallo in Svizzera, degli inizi del IX secolo, celebrano negli alberi che animano il cimitero la

[4] N. Villa, *La Regola di san Benedetto e l'agricoltura. Meditazione sulla spiritualità di un'arte antica per uno spazio di vita*, in Benocci, Horowski, *Preludio del paradiso*, pp. 25-28.

continuità della vita e la comunione dei santi, e il più complesso elaborato conservato individua spazi appositi per le piante officinali e quelle alimentari, oltre che per il cimitero, ma allo stato delle conoscenze non è noto se si tratti di un rilievo dell'esistente o di un progetto di cui non si conoscono esiti documentati. Un'efficace e operativa traduzione laica dell'idea benedettina è compiuta nel testo di età carolingia *Capitulare de Villis vel / et Curtis imperii imperialibus*, il regolamento delle terre di diritto regio, datato tra la fine dell'VIII e gli inizi del IX secolo, conservato nella Biblioteca di Augusta.[5] Quando Carlo Magno si reca a Roma per essere incoronato la notte di Natale dell'800, si ferma a lungo nell'abbazia benedettina di Farfa (fig. 2),[6] poi dichiarata imperiale, dove si coniuga la sapienza del testo laico con la straordinaria capacità monastica di tradurre nei terreni abbaziali la Regola benedettina. Il *Capitulare* è molto dettagliato e mira al buon governo dei territori e degli insediamenti, sotto il controllo regio o imperiale, in forma assai diversa rispetto alla celebrazione analoga trecentesca illustrata da Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, in cui si raffigura una comunità eletta, che affida alla giustizia, derivante dalla Sapienza divina, e alla Madonna il bene comune. Le regole amministrative e politiche del testo carolingio precisano però le piante da utilizzare per ottenere un risultato apprezzabile nella cura della terra. L'elenco traduce la sapienza botanica del tempo unendo piante diverse, con 74 specie di erbe, ortaggi, fiori, frutti e legumi: il capitolo settantesimo indica infatti che *Volumus quod in horto omnes herbas habeant, id est lilium, rosas*, assegnando i primi posti alle rose e ai gigli, fiori regali e spirituali, emblemi biblici di bellezza e di purezza, come dimostra per i gigli il discorso della Montagna[7] e per le rose il richiamo alla

[5] Cod. Guelf. 254; cfr. *Leonis 3. papae, Epistolae ad Carolum magnum imperatorem. Capitulare Caroli M. de Villis suis,* a cura di H. Conringius, Helmstadii 1647; A. Boscolo, *Il Capitulare de villis*, Milano 1981; B. Fois Ennas, *Il Capitulare de villis*, Milano 1981; C.A. Chavannes-Mazel, G.A. van Uffelen, *Naming names: plants in the age of Charlemagne*, in *The green Middle Ages*, a cura di C.A. Chavannes-Mazel, L. IJpelaar, Amsterdam 2022, pp. 129-163; K.J. Strank, *Karl der Große und Jupiters Bart: der Karlsgarten nach dem Capitulare de villis in Aachen Melaten*, in *Rheinische Heimatpflege*, 59, 4 (2022), pp. 271-284.

[6] C. Benocci, *Farfa, città di Dio benedettina vicina a Roma: il valore religioso, sociale ed economico di chiostri, orti, giardini e delle proprietà agricole in età moderna*, in Benocci, Horowski, *Preludio del paradiso*, pp. 345-523.

[7] «Guardate come crescono i gigli del campo: non lavorano né filano; eppure vi assicuro che nemmeno Salomone, in tutta la sua gloria, non fu mai vestito come uno di loro», Nuovo

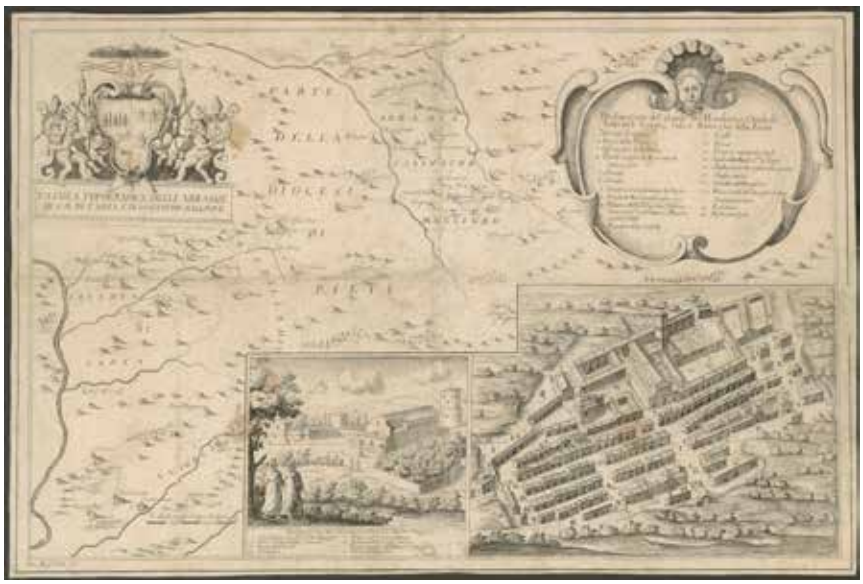


Fig. 2 - F. Bufalini, *Tavola topografica delle Abbadie di S. M. di Farfa e di S. Salvator Maggiore*, incisione su rame, 1686, Archivio di Stato di Roma, Collezione disegni e mappe, II, 132-19/0.

Vergine, Rosa mistica, tradotta poi nei boccioli essiccati a formare il rosario per le litanie lauretane. Le numerose piante citate hanno pari dignità e valore, sia che mostrino qualità prevalentemente estetiche, come i gladioli e i nasturzi; sia che siano dotate di molteplici proprietà alimentari e officinali, quali la salvia, il rosmarino, il papavero, la malva, la menta, l'abrotano; sia che siano utilizzabili per le tinture, senza dimenticare i preziosi ortaggi e i legumi, basi alimentari indispensabili, nonché i frutti, quali i meloni, integrati dagli alberi da frutto *diversi generis*.[8] Ciò che questo manoscritto non contempla è l'idea di progettazione del giardino o dell'orto in cui si dovrebbero mettere a coltura le piante, facendo evidentemente affidamento alla secolare sapienza contadina.

Gli Ordini monastici e mendicanti coltivano la sapienza botanica in modo straordinario, com'è noto, nei secoli successivi; la cultura del giardino si dota di un testo di grande interesse, *Opus Ruralium Commodorum* di Piero de' Crescenzi,

Testamento, Matteo, 6, 28-29.

[8] Soprattutto mele, pere, prugne, sorbe, castagne, gelsi, pinoli, fichi, noci, mandorle.

del 1304-1309: è un vero e proprio trattato di arte dell'agricoltura e dei giardini, tradotto «nella favella fiorentina» e riedito più volte, tra cui l'edizione di Verona del 1851 dal quale sono tratte le citazioni riportate di seguito.[9] Gli spazi verdi coltivati sono divisi in tre categorie, legate al reddito del proprietario e alla conseguente estensione del giardino di riferimento e non è superfluo indicarne in sintesi i contenuti, perché si ritrovano, con moderne declinazioni, anche nei giardini ottocenteschi e novecenteschi, i cui committenti probabilmente ben conoscono il trattato, in considerazione della sua fortuna editoriale nello stesso periodo. Il primo settore riguarda i «giardini d'erbe piccole», i cui «verzieri» possono essere composti di erbe, di alberi o di entrambi; «deve essere il luogo del verziere quadrato di tanta misura che basti a coloro, che in esso dovranno dimorare». Dopo aver depurato il terreno con acqua bollente e creato una sorta di tappeto verde calcando in profondità il suolo con «cespugli di sottil gramigna», «a poco a poco usciranno fuori della terra minutissimamente e la parte di sopra della terra copriranno, a modo d'un panno verde», versione ben più antica e diversa dai *parterre* all'inglese; vi si pianteranno «d'ogni generazione d'odorifere erbe, fiori d'ogni ragione», formanti «cespuglio piano», nel quale si metta un «cespuglio rilevato, acconcio quasi a modo di seggiolo da sedere, fiorito e bello», protetto da alberi o viti in modo che abbia ombra. Gli alberi devono essere pochi, «dolci e odoriferi in fiori, e allegri in ombra», non richiedendosi «il frutto nel verziere, ma solamente il diletto»; non devono mancare anche «diverse erbe medicinali e odorifere»; se possibile, «si faccia discender nel mezzo di detto verziere una fontana chiarissima, la cui bellezza adduca diletto, e giocondità»; si proteggano alberi ed erbe dai venti.

Più complessa è la coltivazione «de' giardini mezzolani, e delle persone mezzane», esteso per due o tre o quattro o più jugeri.[10] Questi giardini dovranno

[9] *Trattato della agricoltura di Piero de' Crescenzi, traslato nella favella fiorentina, rivisto dallo 'Nferigno accademico della Crusca, ridotto a migliore lezione da Bartolomeo Sorio P. D. O. di Verona*, Verona 1851, II, libro ottavo, pp. 93-105. Cfr. *Pier de' Crescenzi (1233-1321); studi e documenti*, a cura di T.M. Alfonsi, Bologna 1933; P. Mane, *L'iconographie des manuscrits du traité d'agricolture de Pier' de Crescenzi*, in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen âge, temps modernes*, 97 (1985), pp. 717-818; R.G. Calkins, *Piero de' Crescenzi and the medieval garden*, in *Medieval gardens*, a cura di E.B. Macdougall, Washington 1986, pp. 155-173; P. de Crescentiis, *Opera di agricoltura*, in *Tipografi lessonesi a Venezia nel Cinquecento*, a cura di P. Bellardone, Biella 1999, pp. 93-161.

[10] Lo jugero è una unità romana di superficie agraria, corrispondente a quella che può arare in un giorno una coppia di buoi aggiogati, corrispondente a un quarto di ettaro.

essere «recinti di fossati e di siepi di pruni, di rosai bianchi, e di sopra si faccia una siepe di melagrani o di noccioli o di prugni o di meli cotogni». Questi giardini sono provvisti di erbe varie e di «schiere o vero ordini di peri e di meli e ne' luoghi caldi di palme e di cedri», ordinati con cura; in mezzo si pongano a coltura le viti, utilizzate anche per pergole e per un padiglione.

La terza partizione riguarda i «giardini de' Re, e degli altri ricchi signori», di venti jugeri o più, su terreno piano, recinto da muro. In questo spazio protetto si dispongono verzieri di fiori, erbe e ortaggi, pomari di alberi da frutto, una grande fontana centrale in grado di assicurare acqua all'intero giardino, una peschiera per l'allevamento di pesci, una selva dove si pongono animali, quali lepri, cervi, caprioli conigli, e si disponga una sorta di «casa di fili di rame e coperta» sopra agli alberi, dove si mettano uccelli di «ogni generazione». Insieme agli alberi fruttiferi si coltivino sempreverdi, «i quali giammai di verdi foglie non si spogliano», come «pini, cipressi, cedri e palmizi». Sia costruito a sud «un palagio bellissimo» per il re e la regina, diviso dal giardino ma in modo che quest'ultimo sia visibile dal palazzo. All'interno del giardino si realizzi «un palagio con camminate e camere di soli arbori», suggerendo alberi da frutto per le pareti, olmi per le coperture e viti intorno, anche disposte su pergole lignee, per le passeggiate del re e della corte. L'autore prosegue indicando «cose» da aggiungere «che possono farsi a adornamento, diletto e utilità delle corti, tombe e degli orti». In sintesi, il modello del giardino del re è diviso in sezioni, qualificate come separate stanze di verzura, con caratteristiche diverse funzionali a usi molteplici, e in ogni caso è un settore a parte rispetto al castello o alla dimora signorile, pure prossimi, e con allestimenti vegetali architettonici propri. Nicolò Acciaioli si ispira a quest'ultimo giardino per descrivere il progetto che avrebbe voluto far mettere a coltura dai certosini a Galluzzo presso Firenze alla metà del XIV secolo,[11] destinandolo altresì alla sua frequentazione, giardino realizzato ma non goduto dal committente, ormai defunto. Acciaioli è amico, pur con non poche incomprensioni, di Giovanni Boccaccio, che ne traduce una possibile realizzazione nel giardino descritto nel proemio della seconda giornata del *Decameron*. I giardini, divisi in settori e disposti su terrazze in successione, su magnifici paesaggi e separati dal castello o dal convento, sono sviluppati dai

[11] C. Benocci, *A ciascuno il suo paradiso. I giardini dei cappuccini, dei minimi, dei gesuiti, degli oratoriani, dei camaldolesi e dei certosini in età moderna*, Roma 2020, pp. 657-727.

Minimi di San Francesco di Paola e dal francescano Pacello da Mercogliano a Tours e a Blois per la corte francese del XV secolo.[12]

3. *Suggestioni medievali nei giardini paesistici laici*

Dalla fine del XVIII secolo il mondo medievale rappresenta una fonte d'ispirazione per i trattati e i giardini europei, in contrapposizione, soprattutto politica, agli eccessi del giardino formale di marca francese, espressione di una feudalità ormai non più moderna. Si teorizza e si compie, in numerose varianti, il giardino paesistico o informale o all'inglese, per il quale si prediligono forme morbide, viali curvilinei, «scene» campestri, selvagge cascate d'acqua, finti vulcani, soluzioni altrettanto artefatte rispetto ai giardini formali ma che sembrano imitare la natura e anzi farla emergere in forme più belle, quasi rivelandone la natura nascosta e «pura».[13] Non mancano arredi di diversi stili (cinese, turco, egiziano, arabo, romano, olandese e così via), tra i quali si moltiplicano castelli, torri e tempietti medievali. Nei casi più meditativi si ricorre alla creazione di finte grotte, come romitori, o alla costruzione di finte rovine, occasioni per riflettere sulla fugacità della vita e delle fabbriche umane.

Gli orti e giardini di Ordini religiosi sviluppano temi neo-medievali in continuità con le tipologie usate in precedenza, nel rispetto della Regola, pure aggiornata, e mantenendo il significato simbolico delle forme prescelte. Evidente è infatti la derivazione, in età moderna, di alcuni elementi compositivi dalle Tebaidi quattrocentesche, aggiornando i romitori, ad esempio, nelle cappelle di meditazione cappuccine, luoghi di sosta nelle passeggiate lungo il perimetro del convento o nei viali che attraversano gli spazi coltivati a «ortivo» o lasciati a «prativo»; ciò avviene nei numerosi giardini della Provincia cappuccina emiliana settecentesca illustrati da Pietro Maria Massari, come quello di Carpi, con cappelle, romitorio e grotta della Pietà in una composizione trapezoidale (fig. 3).[14] A Frascati i pergolati d'uva sulle pendici del

[12] C. Benocci, *I giardini dei Minimi di S. Francesco di Paola. La fortuna europea dalla Calabria, a Roma, in Francia*, Soveria Mannelli 2016; Ead., *A ciascuno il suo paradiso*, pp. 211-292.

[13] *Manuali e saggi sul giardino e sul paesaggio in Italia dalla fine del Settecento all'Unità*, a cura di C. Benocci, G. Corsani, L. Zangheri, num. mon. di *Storia dell'Urbanistica*, 3 (2011).

[14] Benocci, *A ciascuno il suo paradiso*, pp. 121, 130-132 (Carpi), 49-72, 158-180 (Frascati); Ead., *Trattati ed esempi di orti e giardini dei Minori, dei Conventuali e dei Cappuccini*

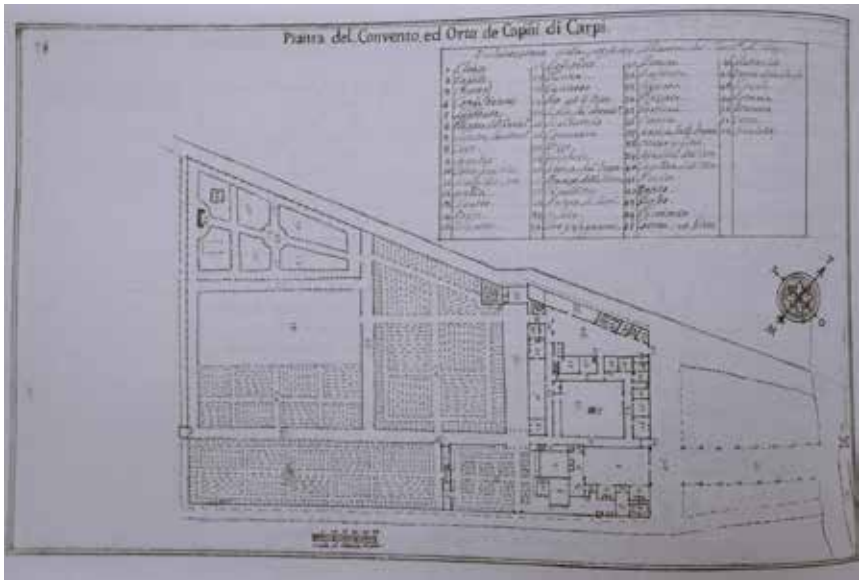


Fig. 3 - P.M. Massari (1711-1791), *Pianta del convento ed orto de cappuccini di Carpi*, con cappelle, romitorio e grotta della Pietà, disegno, 1767-1791.



Fig. 4 - Le pergole d'uva del giardino del convento cappuccino di Frascati, con cappelle.

convento portano alla cappella cinquecentesca, celebrante Cristo risorto, a quella settecentesca del cardinale Falconieri, con gli strumenti della Passione, e a quella ottocentesca, ispirata al dogma dell'Immacolata Concezione, proclamato nel 1854 da Pio IX (fig. 4).

in età moderna, in *Frate Francesco*, n.s., 91, 1 (aprile 2025), pp. 117-166; C. Benocci, *La natura protagonista: fabbriche, orti e giardini dei conventi cappuccini*, in *Il mondo dei cappuccini. Tra storia società arte architettura*, a cura di S. Lorenzini, L. Pellegrini, L. Basili, i.c.s.

Francesco Bettini, com'è noto, introduce a Roma per la famiglia Doria Pamphilj il giardino all'inglese nella villetta Doria, poi inclusa in Villa Borghese, e soprattutto nella Villa Doria Pamphilj fuori porta San Pancrazio. Pur se abbondano soluzioni progettuali immaginifiche, come il finto vulcano e la spelonca, senza escludere torri e castelli medievali, di maggiore adesione alla cultura medievale dell'*hortus*, esempio di bellezza e utilità, è l'«Orto Agronomico», messo a coltura agli inizi dell'Ottocento nella Villa Doria Pamphilj,[15] nel quale si sperimentano piante provenienti da diversi continenti e si assicurano «passeggiate» gradevoli nelle quattro stagioni, unendo quindi «diletto» e aggiornata produzione agricola.

Nel 1744 Benedetto XIV aveva promosso il bene pubblico con significativi viali alberati, come lo stradone di collegamento della cattedrale di Roma, San Giovanni in Laterano, con la basilica di Santa Croce in Gerusalemme:[16] un tracciato rettilineo funzionale e utile, fiancheggiato da olmi e gelsi e con colonnette e catene di protezione per evitare furti, efficace per l'ombra e per la produzione di frutti e di foglie utili per i bachi da seta. Il periodo napoleonico aveva segnato novità anche per questo monastero cisterciense, che disponeva di una «vigna dentro la clausura [...] che serve più tosto per ricreatione de monaci che per frutto»: viene infatti venduta a privati dall'Amministrazione francese del Debito Pubblico ma i monaci, ritornati nel 1814 in sede, supplicano il pontefice Leone XII di rientrare in possesso della vigna, «desiderando i medesimi di riaprire lo studio dei giovani monaci, onde questi avessero avuto il commodo del passeggio di cui godevano per il passato». Il papa è d'accordo e il 23 giugno 1825 si stipula il contratto di vendita tra i monaci e i proprietari, Giuseppe Erasmo e Gaudenzio Honorati. La vigna è disegnata nella pianta di Raffaele Magnani annessa all'atto notarile (fig. 5), organizzata con una croce di strade o meglio di «Viali per passeggio», che dividono quattro partizioni (indicate con la lettera E), caratterizzate da «vigna con poca ortaglia [...] tutta ristretta da muri» e da due tracciati laterali (lettera L), dagli «acquedotti urbani», accompagnati da un «tinello con grotta» (H) e dalla «casa del vignarolo»

[15] Cfr. C. Benocci, *La villa della famiglia Doria Pamphilj a Roma. Agronomia, paesaggio, architettura nell'Ottocento*, in *Storia della città*, XLII (1987), pp. 5-138.

[16] Archivio di Stato di Roma (= AS-RM), Camerale III, chiese e monasteri, S. Croce in Gerusalemme, b. 1877: da questa busta sono tratte le due citazioni riportate di seguito nel testo, alle cc. 127*r* e 119*v*.

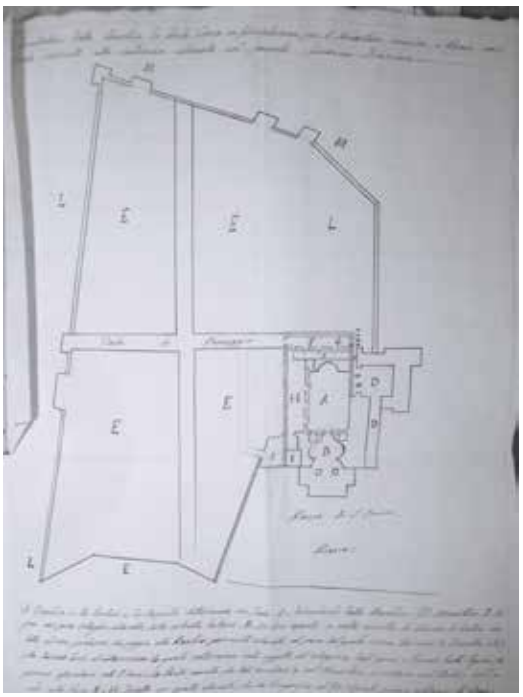


Fig. 5 - R. Magnani, La vigna con i «viali per passeggio» del convento cisterciense di S. Croce in Gerusalemme, disegno a penna su carta, 1825, AS-RM, Camerale III, chiese e monasteri, S. Croce in Gerusalemme, b. 1877.

(I): è una composizione legata al modelli religiosi tradizionali, certamente pertinente a un linguaggio diverso rispetto all'Orto bettiniano, ma con funzioni pratiche analoghe, legate al ristoro della passeggiata. La moda neo-medievale, con scelta di arredi di meditazione, si diffonde ampiamente in Italia (esemplari sono i giardini Puccini di Pistoia, con il romitorio e l'isola utopica),[17] anche con connotazioni massoniche, pur se non raggiungono la complessità e le dimensioni delle ville romane rinnovate.

4. *Le scelte neo-medievali di Pio IX per i giardini laici e religiosi*

Un apporto decisivo per la predilezione di soluzioni neo-medievali per giardini pubblici e privati e per ambiti religiosi è offerto da Pio IX; come

[17] G. Corsani, *Niccolò Puccini, il giardino di Scornio e i suoi monumenti*, in *Manuali e saggi*, pp. 155-183; F.V. Bessi, P. Grossoni, *L'indagare sopra le memorie vegetali: il giardino di Scornio,* ivi, pp. 184-203.

dimostra tra l'altro il volume del 1865 dedicato alle scienze e alle arti sotto il suo pontificato, di Paolo Cacchiatelli e Gregorio Cleter,[18] il papa ama passeggiare al Pincio e quest'ultimo (emblema del neoclassicismo napoleonico) è raffigurato sottolineandone la coltura informale delle piante (fig. 6), quasi un bosco sacro, punteggiato di fontane e di busti di uomini illustri, con vista superba della cupola di San Pietro. Il nuovo manicomio al Gianicolo (fig. 7)[19] estende la disposizione informale del giardino all'uso dei «poveri dementi», individuandone una funzione curativa, ancora più accentuata nella Villa Barberini unita al comprensorio, per malati di più agiata condizione e adatti ad esercitarsi nella cura delle piante, sapientemente disposte in apposite aiuole, con la stessa finalità terapeutica. La campagna romana, nella versione romantica con pini, erbe, armenti e corsi d'acqua, circonda la rinnovata rocca di Ostia, legata alla tradizione agostiniana (fig. 8). Per due chiese fuori le mura predilette dal pontefice, San Lorenzo, dove lo stesso papa si farà seppellire, e Sant'Agnese, si studiano appropriate soluzioni relative all'inserimento paesistico: nel primo caso, numerosi sono i progetti per assicurare una cornice verde suggestiva, informale, trasformando secondo quest'ultima modalità le sezioni di confine del cimitero del Verano, d'impianto formale, come nel progetto di Virginio Vespignani, che riserva soluzioni all'inglese nei settori affacciati sulla basilica di san Lorenzo (fig. 9), oggetto di scavi sulle rupi limitrofe e di una sistemazione anche della piazza antistante durante il pontificato di Pio IX.[20] Decisamente originale è la soluzione adottata per i giardini intorno a Sant'Agnese fuori le mura, complesso illustrato nel 1638-1651 da Israel Silvestre con il seducente contesto paesistico (fig. 10). Il 12 aprile 1853 il papa, secondo quanto riportato da Cacchiatelli e Cleter, «reduce dalla visita dell'antica basilica di S. Alessandro testè discoperta», si intratteneva nel monastero dei canonici regolari lateranensi presso la basilica suddetta, quando, «spezzatisi d'un tratto la trave principale su cui posava il pavimento della stanza», il papa stesso e i convenuti «rovinarono

[18] P. Cacchiatelli, G. Cleter, *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, Roma 1865; cfr. I. Veca, *Il mito di Pio IX: storia di un papa liberale e nazionale*, Roma 2018.

[19] F. Azzurri, *Il manicomio di S. Maria della Pietà in Roma: ampliato e recato a nuove forme per la munificenza del Santissimo Padre Pio IX*, Roma 1864.

[20] C. Cundari, G.M. Bagordo, M. La Mantia, *San Lorenzo fuori le mura a Roma*, Roma 2013.



Fig. 6 - P. Cacchiatelli, G. Cleter, *Passeggiata pubblica al Monte Pincio*, 1865 (da Cacchiatelli, Cleter, *Le scienze e le arti*).



Fig. 7 - P. Cacchiatelli, G. Cleter, *Manicomio di S. Maria della Pietà*, 1865 (da Cacchiatelli, Cleter, *Le scienze e le arti*).



Fig. 8 - P. Cacchiatelli, G. Cleter, *La Rocca di Ostia*, 1865 (da Cacchiatelli, Cleter, *Le scienze e le arti*).



Fig. 9 - V. Vespignani (1808-1882), *Progetto per il cimitero del Verano, con la sistemazione paesistica vicino alla basilica di S. Lorenzo fuori le mura*, disegno, (da Cundari, Bagordo, La Mantia, Lanfranchi, *San Lorenzo fuori le mura*, p. 40).

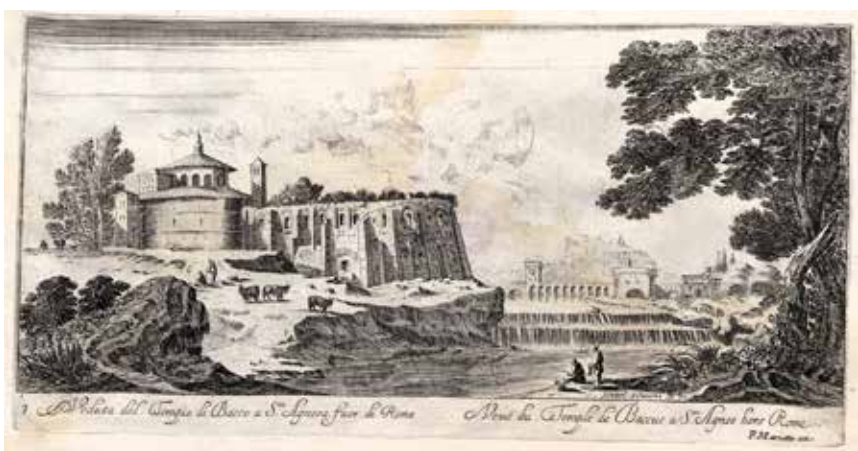


Fig. 10 - I. Silvestre, *Veduta del Tempio di Bacco a Santa Agnese fuor di Roma*, acquaforte, 1638-1651, Warszawa, Biblioteka Narodowa, A 610/G. XVII/II-11,5774537, pubblico dominio.



Fig. 11 - Il giardino antistante la basilica di Sant'Agnese fuori le mura.

in più basso luogo da considerevole altezza»,[21] uscendone il papa illeso e gli altri partecipanti con leggere ferite. Pio IX decide quindi di ricostruire il monastero e di rinnovare la chiesa, secondo uno stile ispirato al medioevo, sia per le pitture – in continuità con i mosaici esistenti –, sia per le architetture (di Andrea Busiri), sia per il giardino. In quest'ultimo caso, la posizione in gran parte sotterranea della chiesa e l'impossibilità di ricavare quadriportici o altre vaste sistemazioni d'ingresso richiedono la sistemazione del giardino nello spazio trapezoidale antistante la ricostituita facciata (fig. 11), progettato secondo indicazioni vicine al giardino «mezzolano» di Piero de' Crescenzi e all'impianto già osservato nel giardino cappuccino di Carpi, che arriva alla grotta con Pietà, modello ripreso nella grotta dedicata alla

[21] Cfr. anche AS-RM, Camerale III, chiese e monasteri, S. Agnese f.l.m., b. 1875, per la vigna e il frutteto di pertinenza; A. Pastorino, L. Pastorino, *I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 56 (1995), pp. 61-72.

Madonna nello spazio verde romano (fig. 12). Il viale centrale è fiancheggiato da siepi che perimetrano spazi erbosi con gruppi arborei di cipressi, palme e cycas, piante di antico valore religioso, collegando la basilica con il vicino mausoleo di Costanza e con la basilica costantiniana (fig. 13) legata al culto di sant'Agnese, caratterizzata da un *parterre* verde, quasi il «panno verde» citato nel testo trecentesco di Piero de' Crescenzi,[22] sul quale giganteggiano le strutture archeologiche, sottolineate da gruppi di pini e di cipressi, sempreverdi attestanti la continuità della vita.

5. *La passione per il medioevo nei giardini di committenza laica*

Nonostante la soppressione anche a Roma, nel 1873, delle Corporazioni religiose e l'acquisizione al demanio statale di molti giardini religiosi, sacro e profano si intrecciano nei giardini ottocenteschi e novecenteschi laici in modo sorprendente: è il caso di Villa Mattei, acquistata nel 1857 da Laura de Bauffremont per destinarla a un monastero e collegio femminile di un nuovo Ordine religioso che intende fondare, per il quale Andrea Busiri elabora progetti nel 1857 e nel settembre 1859.[23] Il Casino Nobile dei Mattei è sostanzialmente mantenuto (ricavandovi però un altare), mentre l'area antistante assume una connotazione monastica, con un giardino racchiuso in un vasto quadriportico a due piani, con ambienti di servizio, provvisto del rettilineo viale d'ingresso e circondato da aiuole con siepi. Evidente è l'ispirazione religiosa, che mantiene settori formali, ma il giardiniere Pietro Charles ne trasforma una parte all'inglese entro il 1868, con un tempietto neo-gotico – una sorta di romitorio –, dominante però non un'immagine sacra ma un'ara antica (fig. 14); l'eclettismo è la cifra che investe l'intero parco, secondo il rilievo del 1926. Castelletti neo-medievali tra tripudi di palme non mancano a Roma, come quello della Villa Altieri, poi Belloni e poi Ludovisi in una fotografia di Ignazio Boncompagni Ludovisi del 1885, che inquadra il contesto paesistico di Bernardino Mauri ed Emilio Richter, a Villa Ludovisi (fig. 15).[24]

[22] *Del trattato dell'agricoltura di Piero de' Crescenzi*, vol. II, Napoli 1724, libro ottavo: nei «Giardini d'erbe piccole» le erbe «la parte di sopra della terra copriranno, a modo d'un panno verde», p. 94.

[23] C. Benocci, *Villa Celimontana*, Torino 1992; Ead., *Due progetti di Andrea Busiri Vici per la Villa Celimontana, 1857-1859*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., XXI (2007), pp. 97-106.

[24] C. Benocci, *Villa Ludovisi*, Roma, pp. 215-277, fig. 102.



Fig. 12 - La grotta della Madonna nel giardino antistante la basilica di Sant'Agnese fuori le mura.

Fig. 13 - Il mausoleo di Costanza e la basilica costantiniana che emergono sullo spazio coltivato a prato.





Fig. 14 - Il tempietto neogotico con ara antica nel giardino della Villa Mattei-Celimontana, sec. XIX.



Fig. 15 - I. Boncompagni Ludovisi, *Il castelletto neo-medioevale di Villa Altieri, poi Belloni e poi Ludovisi*, fotografia, 1885 (da Benocci, *Villa Ludovisi*, p. 239 fig. 102).

L'esempio più compiuto dell'interpretazione moderna del medioevo è offerto dalla Villa Veschi,[25] costruita negli anni Trenta del Novecento da Riccardo Veschi, brillante esponente dell'imprenditoria romana d'inizio secolo, che organizza una moderna e proficua produzione di laterizi in una grande fornace ai Monti di Creta. Fa ristrutturare da Enrico Donati una tenuta con un casale ottocentesco, dove è costruita una chiesa neoromanica a navata unica con matroneo e dedicata alla Madonna del Lavoro, in un contesto verde paesistico, dotato di alberature mediterranee. Il viale d'ingresso rettilineo, fiancheggiato da siepi, conduce a un ninfeo con torre neomedievale (fig. 16), dal quale si dipartono due percorsi, uno dei quali conduce alla dimora signorile, trasformata in castello (fig. 17), affacciato da un prospetto su un ripiano coltivato con *parterre en broderie* circondato da quinte vegetali rigogliose e informali, e da un altro prospetto su un viale rettilineo con *scala coeli* (fig. 18), ancora una volta fiancheggiato da siepi e gruppi arborei; la predilezione neomedievale è evidente nelle fabbriche, come la torre d'acqua, mentre il parco, circondato da muro, è composto da «verzieri» in settori differenziati, da gruppi arborei su tappeti o «panni» verdi, da architetture vegetali per passeggiate e soste: riecheggia il trattato di Pietro de Crescenzi, in soluzioni eclettiche.

La Villa Lais sulla via Tuscolana offre un'altra espressione del gusto neomedievale, che si ispira all'eredità spirituale di monsignor Giuseppe Maria Lais,[26] vescovo di Ferentino e amministratore della cattedrale di Anagni nel corso del XIX secolo. La villa della famiglia è rinnovata agli inizi del Novecento da Filippo Lais: la cappella paleocristiana è unita alla dimora, palme arricchiscono il giardino, dotato di un vero e proprio tempietto votivo o romitorio (fig. 19).

[25] P. H. Selz, *Enrico Donati*, Paris 1965; C. Benocci, *Villa Veschi*, in *Le ville a Roma. Architetture e giardini dal 1870 al 1930*, a cura di A. Campitelli, Roma 1994, pp. 267-270.

[26] A. Cremona, *Villa Lais. Orti Lais alla Marrana*, in *Le Ville a Roma*, pp. 147-150; C. Benocci, *Monsignor Giuseppe Maria Lais, i Fiorini e i Cartoni alla Salita di S. Onofrio a Roma: il piacere della campagna in città*, in *In Arcadia. Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti*, a cura di M. Bevilacqua, M.C. Cola, M. Tabarrini, Roma 2024, pp. 395-401.



Fig. 16 - E. Donati, Ninfeo con torre neomedioevale nel parco di Villa Veschi, commissionati da Riccardo Veschi, Novecento, Roma, Archivio Veschi, Album "Villa Veschi" (per gentile concessione della famiglia Veschi, 1994).



Fig. 17 - E. Donati, Il viale d' accesso al casino nobile di Villa Veschi, trasformato in castello, su commissione di Riccardo Veschi, Novecento, Roma, Archivio Veschi.



Fig. 18 - E. Donati, Un settore del parco di Villa Veschi, con *scala coeli*, aiuole con siepi di bosso, palme e varie specie arboree, su commissione di Riccardo Veschi, anni Trenta del Novecento, Roma, Archivio Veschi.



Fig. 19 - Tempietto neogotico votivo nel parco di Villa Lais sulla via Tuscolana, su commissione di Filippo Lais, (da Cremona, *Villa Lais*, p. 149.)

Un altro esempio di giardino neomedievale è offerto dalla Villa Lazzaroni a Tor di Quinto (fig. 20), edificata del banchiere Michele Lazzaroni tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, su progetto di Luigi Mazzanti[27]: comprende la dimora signorile, esito della ristrutturazione di un antico casale con torre ispirata a un medioevo di fantasia (fig. 21), la chiesa neoromanica, con sistemazione paesistica nelle aree pertinenziali, il giardino su due terrazzamenti e un viale d'ingresso rettilineo. Lungo il viale d'accesso sono alberature e arbusti di varie specie, soprattutto mediterranee:[28] l'effetto è l'ambientazione in un romanzo all'inglese, ripreso dagli stessi Lazzaroni nella sistemazione del castello di Gagliano Aterno, secondo una passione per il mondo cavalleresco molto diffusa nella nobiltà romana di recente elezione.

Nel 1906 l'americano George Washington Wurts riserva il recupero del medioevo, nell'assetto paesistico del parco e nelle architetture di Villa Sciarra, alle pendici gianicolensi, dove vialetti con scalinate e piccole fontane accompagnano il declivio, dominato dal castelletto neomedievale di Virgilio Ribacchi, adibito ad alloggio del custode (fig. 22).[29]

La tradizione medievale del "giardino del re" di trecentesca memoria è la fonte d'ispirazione per la trasformazione paesistica di limitati settori dei giardini Colonna sulla sommità delle pendici del Quirinale[30], in generale qualificati da raffinati *parterre en broderie*: si aggiorna il gusto, che rimane però sempre legato a una raffinata sperimentazione di *horti conclusi* che si succedono sull'altura, documentata in un progetto ottocentesco d'insieme per le prestigiose proprietà.

L'innovazione e la continuità della tradizione si uniscono nella Villa Doria Pamphilj secondo altre modalità: il fascino romantico di un medioevo immaginifico è interpretato da Andrea Busiri Vici per Filippo Andrea V nel corso dell'Ottocento[31] con vedute, viali curvilinei, cascate, un lago di nuova forma,

[27] C. Benocci, *Villa Lazzaroni a Tor di Quinto*, Roma 1993.

[28] Si tratta di pini, querce, cedri, allori, ligustri, robinie pseudoacacia, fichi, viburni, palme, alaterni, con qualche presenza esotica.

[29] C. Benocci, *Villa Sciarra-Wurts sul Gianicolo. Da residenza aristocratica a sede dell'Istituto Italiano di Studi Germanici*, Roma 2023[2] (I ed. 2007).

[30] C. Benocci, *Tra i fasti dei Colonna e la spiritualità francescana: i giardini dei conventi dei frati minori conventuali ai SS. XII Apostoli*, in Benocci, Horowski, *Preludio del paradiso*, pp. 527-704.

[31] A. Busiri Vici, *Quarantatré anni di vita artistica: memorie storiche di un architetto, anno 1890*, Roma 1891.



Fig. 20 - L. Mazzanti, Villa Lazzaroni a Tor di Quinto, su commissione di Michele Lazzaroni, XX (da Benocci, *Villa Lazzaroni a Tor di Quinto*, p. 105).



Fig. 21 - L. Mazzanti, La dimora signorile in forma di castello neomedioevale con torre in un cotesto arboreo paesistico, su commissione di Michele Lazzaroni, XX (da Benocci, *Villa Lazzaroni a Tor di Quinto*, p. 102).



Fig. 22 - V. Ribacchi, Il castelletto neomedioevale di Villa Sciarra, destinato ad alloggio del custode, inizi sec. XX.

l'*utilitas* dell'orto e delle serre, ma rimane il Giardino Segreto secondo l'assetto formale secentesco, qualificato dai gigli araldici, introducendo solo un *Taxodium disticum* (cipresso calvo). In un angolo del Giardino del Teatro, trasformato in stile paesistico (fig. 23), è edificata agli inizi del Novecento la nuova cappella di famiglia da Edoardo Collamarini, neobizantina, affacciata sulla valle dei daini. Il "bizantinismo" è di moda e non solo in campo letterario, come dimostra la cappella funeraria dedicata a Pio IX in San Lorenzo, per la quale sono scelte decorazioni nello «stile bizantino [...] trovandolo il più ricco e dovizioso di splendore e magnificenza negli ornati»:[32] in considerazione della visione internazionale e di profonda religiosità della famiglia Doria Pamphilj, si può ritenere che in questo caso con la scelta bizantina si intenda accentuare l'universalità della Chiesa, erede anche della tradizione costantinopolitana, accostata al grande barocco romano ben presente nel luogo, in una ritrovata armonia.

6. *Linee conclusive*

La varietà che caratterizza i giardini romani tra fine Ottocento e inizi Novecento consente di rintracciare, nella selezione limitata di esempi proposti, alcune chiavi di lettura, coerenti o innovative rispetto alle soluzioni architettoniche coeve, ben più indagate. Una differenza sostanziale emerge tra i giardini religiosi e quelli laici: i primi testimoniano senz'altro una continuità con la rispettiva tradizione diocesana, monastica e mendicante, individuando per sostanziali trasformazioni o nuove edificazioni una soluzione d'ispirazione paleocristiana, sottolineata da Pio IX ma già presente nel modello della basilica di San Paolo, coerente con la riaffermazione politica e religiosa dei fondamentali valori cristiani delle origini; la composizione di orti e giardini religiosi – con impianti a croce, a triangolo, a quadrilatero, a trapezio, a pentagono, a ottagono – richiama emblemi e numeri simbolici biblici, accompagnata da aiuole attentamente perimetrate con siepi sempreverdi, che accolgono anche soluzioni informali con gruppi arborei spesso altrettanto simbolici; sono presenti in punti chiave arredi significativi, quali grotte e romitori, cappelle di meditazione, fontane, *scalae coeli*, croci, edicole sacre e così via; non mancano ampi prati, che fanno emergere architetture

[32] *Il sepolcro di S. P. Pio IX nella chiesa di S. Lorenzo fuori delle mura di Roma*, Milano 1890, p. 10.

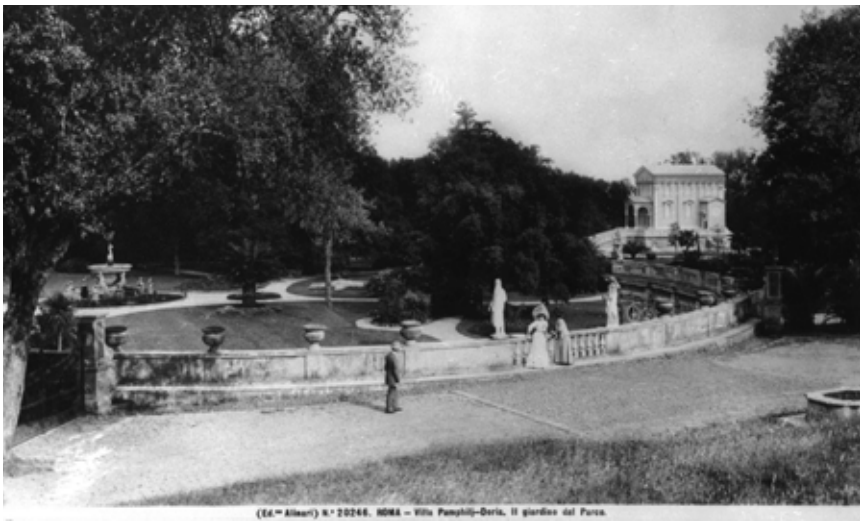


Fig. 23 - Il Giardino del Teatro della villa Doria Pamphilj, trasformato in stile paesistico da Andrea Busiri Vici per Filippo Andrea V nella seconda metà del XIX secolo, con la cappella neobizantina di Edoardo Collamarini, inizi sec. XX (cartolina con fotografia Alinari, collezione privata).

o altro, e settori ristretti dedicati ai fiori e alle essenze particolari, anche officinali. I giardini laici offrono un campo di sperimentazione assai più vario, ma ritornano spesso soluzioni analoghe. Tra le differenze più rilevanti sono le scelte di architetture e di arredi "cavallereschi", come castelli, campi di torneo, percorsi di rigenerazione spesso massonici, di ambientazione arcaica e simbolica, come cascate vorticose, vulcani, ruderi, legati al gusto paesistico ma non del tutto estranei alle soluzioni già indicate. La scelta neomedievale deriva talvolta dalla volontà di celebrazione nobiliare di casate recenti o di rinnovata fortuna, o semplicemente dall'adesione alla moda, che recupera anche soluzioni formali in impianti paesistici: emerge una libertà decisamente nuova, che sembra seguire le indicazioni offerte da Ippolito Pindemonte nella sua *Dissertazione sui giardini inglesi*: «perché godendo delle bellezze naturali, non godrò ancora di veder gli alberi e le acque, di veder la stessa natura dall'uom sottomessa, e a' suoi capricci ubbidiente, ammirando il poter dell'uomo, e il mio amor proprio rallegrando con tale ammirazione?».[33]

[33] C. Benocci, *Free gardeners, Pindemonte ed i giardini d'ispirazione massonica*, in *Manuali e saggi*, pp. 58-83: 76.

Yvonne A. Mazurek

L'ETERNO MEDIOEVO. RIFLESSIONI SU ALCUNI MONUMENTI DEL XIX E XX SECOLO PRESSO IL CIMITERO ACATTOLICO DI ROMA

1. *Il Cimitero Acattolico di Roma. Tra storia e memoria*

> [...] through scenes as quiet and peaceful as if history had never known them, lies the Protestant graveyard in which Keats is buried.[1]

A mezzo secolo dall'esordio dell'*Italienische Reise* di Johann Wolfgang von Goethe, lo scrittore statunitense William Dean Howells pubblica, nel 1867, il suo *Italian Journeys*.[2] Giunto al Cimitero Acattolico di Roma, Howells conduce il lettore in un dialogo sospeso tra memoria antica – evocata dalla vicina Piramide di Caio Cestio – e il carattere elegiaco del luogo, dove riposano i poeti romantici John Keats e Percy Bysshe Shelley, restituendone un'atmosfera onirica e fuori dal tempo. Il linguaggio da lui adoperato illumina alcune questioni ancora oggi centrali per il Cimitero, luogo di sepoltura inin-

[1] W.D. Howells, *Italian Journeys*. New York 1867, p. 171. Nell'edizione del testo conservata presso l'American Academy in Rome compare la dedica dell'opera a William Wetmore Story, scultore e autore del celebre *Angelo del dolore*. L'esemplare reca inoltre l'Ex Libris in inchiostro di Waldo Story, figlio dello scultore e di Emelyn Story, alla cui memoria è dedicata l'iconica scultura funeraria collocata presso la tomba di Percy Bysshe Shelley.

[2] La sua rubrica «*The Editor's Study*» sull'*Harper's New Monthly Magazine* (1886-1892) fu una tribuna influente del dibattito letterario, attraverso la quale promosse autori americani come Mark Twain e Henry James, e stranieri come Tolstoj, Ibsen e Zola. Cfr. *William Dean Howells*, in *Wikipedia*, 19 maggio 2026, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=William_Dean_Howells&oldid=1360186046>.

terrottamente attivo dal 1716 e tuttora capace di accogliere viandanti provenienti da ogni parte del mondo, ciascuno portatore di un proprio orizzonte culturale e di una personale esperienza del luogo.

La molteplicità delle denominazioni attribuite al sito rivela la complessa stratificazione della sua identità storica e il carattere, talvolta autoreferenziale, attraverso cui il cimitero è stato definito sin dalle origini.[3] L'autore statunitense, ad esempio, vi fa riferimento come al «Cimitero dei Protestanti» (fig. 1), una definizione che tuttavia esclude la presenza delle comunità ortodosse, i cui membri furono accolti e commemorati nel sito già a partire dai primi decenni dell'Ottocento.[4]

Nei documenti relativi alla compravendita di alcuni appezzamenti, l'ambasciata di Germania (ovvero di Prussia) compare nel 1894 in qualità di amministratrice del «Cimitero Acattolico»: una denominazione che rispecchia le origini del sito, nato come area sepolcrale concessa all'interno dello Stato Pontificio per accogliere coloro che non appartenevano alla Chiesa cattolica romana. Il termine «acattolico» – tuttora adottato dall'istituzione stessa – rischia tuttavia di ridurre la portata storica di un'esperienza fondata sull'accoglienza e sulla convivenza tra confessioni diverse.[5] La progressiva presenza di stranieri a Roma, favorita dal Grand Tour, contribuì infatti alla formazione di comunità familiari e interreligiose: una realtà che spiega la presenza, all'interno del recinto cimiteriale, anche di sepolture cattoliche fin dal XIX secolo.

[3] Lo scrittore statunitense dà per scontato nel testo che il guardiano del cimitero dedicato agli acattolici di Roma fosse ebreo, mentre le fonti storiche lo identificano con Giovanni Trucchi, figlio di un ufficiale doganale del Comune di nome Francesco Trucchi. Nessun documento lascia supporre un'identità ebraica della famiglia Trucchi. Cfr. Howells, *Italian Journeys*, pp. 171-172; N. Stanley-Price, *Il Cimitero Acattolico di Roma. La storia, le persone e una sopravvivenza lunga 300 anni*, Roma 2014, pp. 121-122. La medesima logica sembra emergere anche nella registrazione effettuata dall'impiegato del Catasto comunale, dove la Parte Antica – corrispondente al foglio 518, particella I – venne indicata come «Cimitero israelitico». Tale denominazione costituisce solo un esempio del complesso palinsesto di errori, attribuzioni improprie e stratificazioni documentarie che caratterizzano la documentazione catastale relativa al sito.

[4] Tra le prime testimonianze scritte in cui il Cimitero viene ricondotto alla presenza della comunità protestante a Roma si annovera la *Nuova topografia di Roma* di G.B. Nolli, pubblicata nel 1748.

[5] Atto Rep. n. 1321, Copia autentica del 29 settembre 1964 di «Istromento di vendita di area fatta dal Comune di Roma a favore della Ambasciata di Germania per il Cimitero protestante di Roma presso il Testaccio» del 16 agosto 1894. Archivio del Cimitero Acattolico per gli Stranieri di Roma.



Fig. 1 - *Cimitero de' Protestanti*, particolare della mappa di Roma del 1882 distribuita insieme al volume di R. Kleinpaul, *Rom in Wort und Bild*, Leipzig.

A queste denominazioni ufficiali si affianca quella, ancora oggi diffusa nella memoria collettiva romana, di «Cimitero degli Inglesi».[6] Tale definizione, sebbene radicata nell'uso comune, rischia di semplificare la complessità storica del luogo, la cui gestione secolare rappresenta la più antica istituzione interculturale, interreligiosa e internazionale tuttora attiva, con oltre 300 anni di cooperazione internazionale.[7]

In particolare, tale semplificazione tende a oscurare la ricchezza delle molteplici identità comprese nell'universo britannico, caratterizzato da profonde articolazioni culturali, religiose e territoriali. Basti ricordare che la concessione cimiteriale ebbe origine con la sepoltura del medico della corte

[6] La denominazione «Cimitero degli Inglesi», sebbene impropria, tende inoltre a spostare l'attenzione dal *Commonwealth War Graves Cemetery,* sorto ai piedi di Monte Testaccio nel 1943, a ridosso di via Nicola Zabaglia. Quest'ultimo, pur sviluppandosi autonomamente rispetto al Cimitero Acattolico, intrattiene con esso un rapporto di prossimità e ideale continuità, accogliendo le spoglie dei cittadini del Commonwealth britannico caduti durante il secondo conflitto mondiale.

[7] Si ringrazia Maurizio Prete della Miticoro Foundation per aver contribuito a mettere a fuoco questo concetto in occasione del "2026 Feasibility Study", realizzato in collaborazione con la direzione e la governance del Cimitero Acattolico di Roma.

Stuart, un certo Arthur di Edimburgo, sotto il pontificato di Clemente XI: una concessione destinata dunque a uno scozzese presbiteriano, e non a un inglese, a testimonianza della pluralità delle presenze che hanno contribuito alla storia del sito.[8]

Ritornando al contesto in cui si colloca il viaggiatore statunitense nella seconda metà dell'Ottocento, la dissonanza tra la complessa stratificazione storica del sito e lo slancio atemporale da lui evocato – affascinato dalla Roma antica e paleocristiana, apparentemente estraneo al consolidamento risorgimentale in corso nel circostante Regno d'Italia – potrebbe essere interpretata come una significativa omissione in un testo destinato a orientare i futuri viaggiatori nella penisola. Nel caso di un cimitero, tuttavia, tale distanza tra memoria storica e percezione del luogo sembra rivelarne piuttosto la funzione propria di eterotopia: ciò che Michel Foucault definisce come uno dei «luoghi che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi».[9]

Se il Cimitero si configura dunque come un contro-spazio per eccellenza, analogo a quei luoghi profani che Foucault individua nel giardino, nel teatro o nel cinema, diventa necessario interrogare il ruolo svolto dai monumenti funebri all'interno di questo particolare paesaggio culturale.[10] Se il patrimonio di matrice classicheggiante presente nel sito ha ricevuto nel tempo un'ampia e accurata attenzione da parte della ricerca, la componente medievalizzante – qui intesa come evocazione e non come ricostruzione filologica del medioevo – è rimasta invece in larga misura ai margini dell'indagine accademica.[11] Il presente studio intende proporre alcune linee interpretative per l'analisi di tale fenomeno,

[8] Stanley-Price, *Il Cimitero Acattolico di Roma*, p. 23.

[9] M. Foucault, *Utopie e eterotopie*, a cura di A. Moscatti, Napoli 2004, p. 12.

[10] Ivi, pp. 17-19.

[11] N. Stanley-Price, «*The Old Cemetery for Foreigners in Rome with a New Inventory of Its Burials*» in *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome* 13 (November 2020), pp. 187-222, <https://doi.org/10.30549/opathrom-13-08>; Id., «*Memorial Sculpture in the Protestant Cemetery at Rome: New Discoveries and an Inventory of Identified Works*» in *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*, 15 (November 2022), pp. 189-219, <https://doi.org/10.30549/opathrom-15-06>. Nicholas Stanley-Price, in veste di editor, pubblica con cadenza trimestrale, nella Newsletter dei *Friends of the Non-Catholic Cemetery in Rome*, i risultati di ricerche filologiche inedite dedicate alle figure sepolte nel Cimitero, spaziando dalla biografia dei defunti alla storia delle strutture e dei monumenti. I suoi contributi costituiscono una fonte di primaria importanza per chiunque si avvicini allo studio del sito.

contribuendo alla costruzione di una lettura aggiornata del Cimitero Acattolico di Roma: una narrazione capace di integrare nuove scoperte e di restituire la complessità sincretica del sito in rapporto alla pluralità culturale di oggi.[12]

2. *Un neomedievalismo poliedrico*

È proprio questa complessità sincretica che il fenomeno neomedievale rende visibile con particolare chiarezza. La componente medievalizzante presente al Cimitero non costituisce una semplice derivazione delle tendenze coeve nelle patrie di origine: essa acquisisce una valenza autonoma nel momento in cui si confronta con le esperienze del lutto, del viaggio e dell'immigrazione. In patria, un monumento realizzato nello spirito di un *revival* può rimandare direttamente alla sua fonte d'ispirazione, come accade nel cimitero di St. David's ad Ashprington nei pressi di Totnes, Devonshire, ovvero una chiesa continuamente attiva fin dal XII secolo. Qui la stele polilobata di John Carter, ad esempio, impiega lo stesso pattern che si presenta dieci volte nelle vetrate della facciata contigua (fig. 2). Nel cimitero romano, invece, i riferimenti medievali vengono decontestualizzati e si trasformano in sincretismi dalle origini più soggettive, lontano dai paesi di origine. Nella stele funeraria dei Dudgeon, ad esempio, Sir Charles nasce britannico, ma la stele esplicita che la sua identità spazia dalla Scozia alla Cina all'Italia, mentre sua moglie I.A. O'Shaughnessy nasce britannica e muore a Roma come cittadina irlandese, in quanto la Repubblica irlandese sorge solo diciotto anni prima della sua morte (fig. 3). La loro unione viene simbolicamente rappresentata dall'intreccio di cardi con dei trifogli, simbolo dell'Irlanda fin dai tempi di

[12] È opportuno precisare che alcuni ambiti di indagine, pur risultando fondamentali per una comprensione più approfondita del fenomeno, non rientrano nei limiti del presente studio e vengono pertanto rimandati a una futura stagione di ricerca. In particolare, non si è proceduto a un sistematico spoglio d'archivio volto a ricostruire il contesto specifico della creazione di ciascun monumento, né a un'indagine sulle maestranze attive a partire dal 1830 e sulla circolazione dei modelli da esse adottati. Allo stesso modo, non sono stati approfonditi i caratteri biografici dei defunti, che consentirebbero di indagare il rapporto tra la dimensione individuale della commemorazione e la più ampia costruzione della macrostoria. Sono rimasti inoltre esclusi dall'analisi puntuale i contenuti ritrattistici, linguistici, epigrafici e paleografici, strumenti essenziali per completare un tale studio. Infine, non sono stati oggetto di una trattazione specifica gli elementi figurativi di carattere generico, quali i rilievi raffiguranti arredi liturgici o motivi iconografici canonici, come, ad esempio, l'immagine del velo di Veronica presente in alcune tombe ortodosse della Zona Terza del Cimitero Acattolico.



Fig. 2 - St. David's Churchyard, cimitero di Ashprington nei presso di Totnes, Devonshire (Inghilterra) con la tomba di John Carter in basso a sinistra, cronologia indeterminabile (fotografia dell'autrice, come in tutti gli altri casi, salvo laddove indicato diversamente).



Fig. 3 - Monumento funebre di Sir C. Dungeon e I.A. O'Shaughnessy con basso rilievi e motivi intrecciati a corda. 1928 data ante quem (d.a.q.).

San Patrizio. I monumenti degli stranieri sepolti a Testaccio rimandano quindi a patrie ricordate e ormai immaginate; fungono, a tutt'oggi, da intimi luoghi di raccoglimento e di preghiera in grado di ricongiungere, tanto fisicamente quanto simbolicamente, la pluralità dei mondi dei morti con quello dei vivi.

Ad un primo livello interpretativo, si può ipotizzare che la dimensione atemporale evocata da tali forme consenta di oltrepassare le fratture confessionali e gli scismi teologici che hanno segnato la storia europea, in particolare quelli innescati dalla Riforma protestante del 1517. Il medioevo diviene così uno spazio immaginario nel quale è possibile sospendere, se non cancellare, la memoria dei conflitti religiosi che attraversarono l'Europa tra il XVI e il XVII secolo. Con l'avvento del Romanticismo, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, si assiste al recupero di modelli riconducibili all'età paleocristiana (fig. 4), al romanico (fig. 5) – con decorazioni musive che riprendono motivi cosmateschi (fig. 6) –, al gotico (fig. 7) e a modelli di matrice celtica (figg. 16-20).





Fig. 4 - Tomba di William Stanley Haseltine, 1900 d.a.q. Piedistallo con rilievo a forma di arco trionfale.

Fig. 5 - Tomba della famiglia Balzani, 1895 d.a.q., con rilievo a forma di bifora.



Fig. 6 - Tomba di Emilie e Salomon Corrodi, 1892 d.a.q. Piedistallo con mosaici di stile cosmateschi e colonne tortili.



Fig. 7 - Tomba di Frances e Edwin James Hulbert, 1887 d.a.q. Complesso monumentale con baldacchino e recinzione ad arcate ogivali.

Tali riferimenti sono caratterizzati da una notevole libertà interpretativa e confluiscono nella costruzione di un linguaggio visivo sincretico, da non intendersi come il risultato di una volontà filologica, bensì come un repertorio evocativo volto a commemorare luoghi d'origine, appartenenze culturali e temporalità percepite come sospese verso l'eternità.

3. *Nazionalità, confessioni e tipologie monumentali*

Un carattere nazionale distintivo emerge dai pattern stilistici riscontrabili tra le nazionalità maggiormente coinvolte nella stagione neomedievale

del Cimitero Acattolico nel periodo compreso tra il 1830 e il 1952, arco temporale al quale risale il campione di cinquanta monumenti funebri selezionati per il presente studio. Dall'analisi dei dati registrati nella banca dati del Cimitero emerge una presenza dominante di individui di cultura anglosassone e protestante, con la confessione anglicana associata prevalentemente a britannici e, in misura minore, a statunitensi. Accanto a questo gruppo si distinguono nuclei più ridotti ma ben definiti: i tedeschi e gli svizzeri tedescofoni risultano quasi esclusivamente affiliati alla confessione evangelico-luterana, gli italiani al cattolicesimo, i russi alla Chiesa ortodossa. Nel complesso, le relazioni tra nazionalità, religione e forme monumentali appaiono strette e coerenti: le appartenenze religiose seguono generalmente quelle nazionali, mentre le tipologie funerarie riflettono tradizioni culturali condivise, pur lasciando emergere la presenza di identità regionali e coloniali che arricchiscono il profilo sociale della comunità sepolta.

La corrispondenza tra appartenenza nazionale e confessione religiosa appare marcata e coerente, riflettendo le tradizioni dei rispettivi paesi d'origine, e si rispecchia nelle scelte monumentali. La stele rappresenta la forma funeraria più diffusa e attraversa tutte le nazionalità e confessioni religiose. Le croci sono particolarmente frequenti tra gli anglicani britannici, mentre sarcofagi, baldacchini e recinzioni compaiono in misura minore e spesso in associazione con individui statunitensi o con monumenti di maggiore complessità architettonica. I monumenti riferibili ai gruppi luterani tedeschi e svizzeri sono prevalentemente costituiti da stele e, più raramente, da baldacchini o croci con piedistallo.

Il Cimitero si configura come uno spazio profondamente segnato da una cultura funeraria di matrice protestante, prevalentemente britannica: su 81 defunti commemorati attraverso monumenti medievalizzanti, ben 45 appartengono infatti a tale ambito nazionale e culturale. All'interno di questo contesto emerge una serie di monumenti funebri che sembrano aderire pienamente allo *zeitgeist* delle cosiddette «tradizioni inventate», secondo la definizione elaborata da Eric Hobsbawm, ovvero «*responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition*».[13] È proprio il contrasto con il continuo

[13] E. Hobsbawm, «*Introduction: Inventing Traditions*», in *The Invention of Tradition*, a cura di E. Hobsbawm e T. Ranger, Cambridge 2006[4], p. 2.

mutamento e l'innovazione del mondo moderno, insieme al tentativo di strutturare alcune dimensioni della vita sociale come immutabili e invarianti, a rendere il fenomeno dell'«invenzione della tradizione» particolarmente significativo nell'ambito funebre, assumendo un ruolo consolatorio di fronte agli incogniti esistenziali.

Il primo esempio di linguaggio neomedievale all'interno del Cimitero Acattolico può essere identificato nel monumento eretto in memoria del reverendo Robert Finch, deceduto nel 1830. Si tratta di un pinnacolo monumentale impostato su un basamento, collocato lungo l'asse centrale dell'attuale ingresso del sito, caratterizzato da un alto fusto scandito da contrafforti e ogive cieche, culminante in un tabernacolo traforato e in una cuspide arricchita da numerosi pinnacoli disposti a fascia (fig. 8). La scala monumentale dell'opera, insieme alla presenza di elementi araldici e alla menzione dell'Università di Oxford quale *alma mater* del defunto, testimonia il suo elevato profilo sociale e spirituale.[14] Finch apparteneva infatti ai ranghi superiori della comunità britannica a Roma, non soltanto per formazione e appartenenza culturale, ma anche in virtù del suo ruolo di reverendo e quindi membro del clero anglicano.

Il sarcofago del reverendo Francis Woodward, fondatore dell'attuale sede di All Saints' Church in Via del Babuino a Roma,[15] offre un esempio calzante dell'immaginario cavalleresco così presente nelle leggende medievalizzanti che conobbero un revival letterario nel corso dell'Ottocento, attraverso opere come *Ivanhoe* di Sir Walter Scott (1819) o *The Broad Stone of Honour* (1922) di Kenelm Henry Digby, pubblicato successivamente con il titolo *Rules for the Gentlemen of England* (fig. 9).[16] La sua nobiltà, al contrario di quella di Finch, viene definita

[14] Dieci laureati dell'Università di Oxford citano l'istituzione nelle proprie iscrizioni funebri, mentre l'Università di Cambridge vi compare cinque volte. Solo pochi altri defunti fanno riferimento alla propria affiliazione universitaria, dato che testimonia il forte radicamento identitario di queste istituzioni nel contesto britannico e il prestigio sociale ad esse associato. Cfr. S. Rahtz, *The Protestant Cemetery Catalogue,* Roma 2000; Id., *The Protestant Cemetery, Rome*, consultato 15 novembre 2026, <https://cemeteryrome.it/old/SitoOxford/index.html>.

[15] B.S. Romaldi, *Approcci ecosostenibili per il restauro della tomba di Francis Blake Woodward nel Cimitero Acattolico per gli stranieri di Roma*, tesi di laurea magistrale a ciclo unico in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali. Università degli Studi della Tuscia, a.a. 2024-2025. Relatrici: Fiammetta Jahier, Paola Pogliani, e Claudia Pelosi.

[16] D. Matthews, *On Being Medieval: Medievalist Selves and Societies*, in *Medievalism: A Critical History*, Woodbridge (UK) 2015, <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt6wpbdd.11>, pp. 95-98.



Fig. 8 - Particolare della tomba a forma di pinnacolo del reverendo Robert Finch, 1830 d.a.q.



Fig. 9 - Il sarcofago del Reverendo Francis Blake Woodward, 1866 d.a.q.

dal suo ruolo nel clero anglicano a Roma. Sul coperchio del sarcofago, al posto della tradizionale spada, giace una croce dalla quale fioriscono trifogli – con riferimento al fatto che fosse originario dell'attuale Irlanda del Nord, origini richiamate anche nell'epigrafe sia in lingua latina che in lingua inglese.

La seconda comunità per presenza nel mecenatismo neomedievale è quella statunitense, i cui monumenti al Cimitero Acattolico si distinguono per una maggiore flessibilità stilistica e una marcata diversità tipologica. Le tombe medievalizzanti citano un ampio spettro di modelli storici, da quelli paleocristiani – come la tomba di W.S. Haseltine del 1900 (fig. 4) – a quelli gotici, esemplificati dal complesso monumentale della famiglia Hulbert del Connecticut (1887 d.a.q.). Il fenomeno neogotico statunitense si distingue tuttavia da quello britannico per le proprie origini: i modelli gotici americani sono pure invenzioni prive di un corrispettivo storico diretto, e lo stile gotico vi assume una duplice valenza – religiosa e cimiteriale da un lato, istituzionale dall'altro – come testimonia il ricorso al *Collegiate Gothic* nelle università di più recente fondazione, scelta volta a conferire prestigio storico e solidità simbolica evocando l'aura di Oxford e Cambridge.

Rispetto alla tradizione britannica, i monumenti statunitensi privilegiano un linguaggio più universalizzante, in cui simboli religiosi ed elementi architettonici assolvono una funzione di appartenenza spirituale e familiare. Tale orientamento affonda le radici nella tradizione dei cimiteri-giardino





Fig. 10 - Tomba di Sophia Howard e di Jessie Howard, 1852 d.a.q.

Fig. 11 - Tomba di Anna Boynton, 1874 d.a.q.

americani – di cui il Green-Wood Cemetery di Brooklyn rappresenta uno dei modelli più distinti – nei quali la monumentalità funeraria esprimeva dignità civile e individuale piuttosto che appartenenza dinastica, e riflette la natura composita dell'identità americana ottocentesca, costruita attraverso la convergenza di differenti provenienze confessionali.

Di particolare interesse è la libertà con cui i committenti statunitensi reinterpretano modelli altrove associati a ruoli di genere codificati. Le sorelle Howard, fanciulle morte prematuramente e ricordate dall'iscrizione onirica «*In a foreign land these two sleep together*», sono commemorate con una cornice polilobata dalle proporzioni ridotte (fig. 10): citazione degli schemi goticizzanti e possibilmente dell'archetipo della donzella nell'immaginario cavalleresco. All'opposto, la tomba di Anne Boynton (fig. 11) adotta il sarcofago a coperchio piramidale, tipologia tradizionalmente cavalleresca, per una sepoltura femminile: un gesto che reinterpreta quella convenzione alla luce dei valori fondativi della democrazia americana, trascendendo le gerarchie di genere ereditate dalla tradizione europea già nell'Ottocento.

Ne deriva un repertorio funerario nel quale il monumento non celebra soltanto il legame con una tradizione nazionale, ma diviene spazio di negoziazione tra memoria personale, appartenenza religiosa e identità culturale elaborata all'interno della Roma internazionale del Grand Tour.

I monumenti riferibili alle comunità germanofone – assai più rari per quanto riguarda il fenomeno neomedievale – ricorrono più frequentemente a modelli neoclassici o a un'estetica austera e disadorna, coerente con i valori di sobrietà propri delle tradizioni evangelico-luterane e riformate. Nei più



Fig. 12 - Tomba di Theophile Linder, 1880 d.a.q.



Fig. 13 - Tomba di Carl Stein, 1882 d.a.q.

rari casi di revival neomedievale riferibili a famiglie tedesche e svizzere, i monumenti funerari si orientano prevalentemente verso il linguaggio gotico, in dialogo con il patrimonio architettonico e storico-artistico dell'Europa centrale e germanofona (figg. 12-13).

I russi, abituati a un linguaggio visivo bizantino assai prescrittivo, si accostano al linguaggio neomedievale con maggior libertà, se non addirittura spregiudicatezza. Sono stati individuati solo due esemplari di monumenti propriamente medievalizzanti tra le tombe appartenenti alla consistente comunità russa presente nel Cimitero, entrambi unici nel loro genere. L'esempio più originale va identificato con il monumento fiabesco dedicato a Mariya Viktorovna Bollvillez del 1845, nella quale è raffigurata la scena dell'impetuosa ascesa di un angelo verso un cielo musivo, decorato con stelle e incorniciato da una ghimberga trilobata (fig. 14). Il monumento funebre dedicato al principe Sergei Nikolaevic Meshcersky, invece, potrebbe sembrare meno elaborato rispetto a quello precedente, ma solleva interrogativi che rimandano alle dinamiche tra artigiani, committenti e acquirenti (fig. 15). Si tratta di una croce celtica con una decorazione a intreccio cordato, poggiata orizzontalmente a terra. Apparentemente si tratta dell'assetto originale della tomba, in quanto non dimostra alcun segno che potrebbe indicare che la croce fu installata originariamente in maniera verticale per poi essere poggiata a terra dopo aver manifestato delle criticità statiche, come può accadere con alcune tombe lasciate in abbandono dalle famiglie di origine. È l'unico monumento





Fig. 14 - Tomba di Marya Viktorovna Bollvillez, 1845 d.a.q.

Fig. 15 - Tomba del principe Sergei Nikolaevic Meshcersky, 1927 d.a.q.

di matrice celtica che si è riscontrato tra le tombe russe. Piuttosto che a una scelta attiva della famiglia, tale anomalia potrebbe spiegarsi come una soluzione di reimpiego: si potrebbe trattare di una commissione realizzata per un acquirente della sfera britannica che non abbia portato la trattativa commerciale in fondo, lasciando il monumento inutilizzato fino al 1927, quando la famiglia del principe – presumibilmente un profugo fuggito dalla rivoluzione bolscevica, come tanti altri russi bianchi sepolti nel Cimitero – si trovò davanti a una soluzione che potrebbe vagamente richiamare l'antica tradizione bizantina dell'*opus sectile*. Rispetto all'austerità dei monumenti funebri protestanti, l'ambiente ortodosso avrebbe apprezzato un'alternativa più elaborata. Tale ipotesi potrebbe inoltre indicare la presenza di monumenti prodotti in serie, in previsione di future commissioni per manufatti destinati ai bisogni funebri delle varie comunità ivi presenti.[17]

[17] Un caso analogo si riscontra nelle tre stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica a intreccio cordato: la prima fu impiegata per commemorare la famiglia Rivoira nel 1885, la seconda per commemorare il cavaliere e la signora Dudgeon nel 1928, e infine quella dedicata alla signora e al signor Van Sterk nel 1952. Quest'ultima costituisce l'unico e tardivo esempio di un cittadino nederlandese coinvolto nel fenomeno neomedievalizzante al Cimitero Acattolico, ben 67 anni dopo l'apparizione del primo esemplare di questo tipo. La presenza di lapidi acquistate in serie viene testimoniato nel Cimitero Acattolico dal reimpiego di frammenti di ghirlande a quercia provenienti dal Monumento a Vittorio Emanuele II. Un frammento proveniente dal Vittoriano fu infatti riutilizzato come monumento per la pittrice statunitense Jane Gallatin Powers; altri due frammenti furono riutilizzati nella Parte Antica per commemorare il benefattore David Randall-MacIver e Johan Beck-Friis, ambasciatore svedese

4. *La croce celtica e le identità subalterne*

Un elemento di particolare interesse riguarda le cosiddette identità subalterne e la loro correlazione con la scelta del monumento a forma di croce celtica. Sebbene molti individui siano classificati come britannici, numerose iscrizioni riportano identità più specifiche – irlandese, scozzese, cornica – evidenziando la natura composita della comunità britannica rappresentata nel Cimitero Acattolico. Sono presenti anche riferimenti a identità coloniali e diasporiche, come quella giamaicana, indiana e cantonese, che testimoniano la dimensione globale delle reti sociali e familiari legate all'Impero britannico.

In questo contesto, la croce celtica emerge come una scelta monumentale tutt'altro che neutra. La sua adozione da parte di defunti di origine irlandese, scozzese o cornica sembra rispondere a una necessità di affermazione identitaria: lontani dalla madrepatria, questi individui ricorrono a un simbolo visivamente riconoscibile per ancorare la propria sepoltura a una tradizione culturale e religiosa distinta da quella anglicana dominante. I sopralluoghi condotti sul campo in occasione del presente studio hanno inoltre permesso di individuare croci celtiche particolarmente significative, caratterizzate da una decorazione di matrice tradizionale: intrecci a corda organizzati secondo schemi geometrici ricorrenti. Le braccia della croce risultano frequentemente delimitate da fasce ornamentali, mentre il punto di intersezione è talvolta racchiuso entro un'aureola circolare – elemento iconografico che rimanda alla lunga tradizione delle croci insulari irlandesi e alle loro successive reinterpretazioni nel contesto del *revival* ottocentesco. Tali scelte decorative non sembrano pertanto il risultato di una volontà filologica, bensì di un repertorio evocativo attraverso cui le identità celtiche si rendono visibili all'interno di un paesaggio funerario altrimenti dominato da una committenza proveniente dall'ambito anglosassone.[18]

Tale dinamica acquista ulteriore rilievo se considerata alla luce del più ampio processo di costruzione dell'identità nazionale britannica nell'Ottocento.

e presidente dell'Assemblea delle Ambasciate negli anni Cinquanta. Si ringrazia Nicholas Stanley-Price per la segnalazione della provenienza delle ghirlande a quercia dal Vittoriano.

[18] È opportuno inoltre segnalare la presenza di numerose croci di matrice celtica che richiamano la sfera di Art Nouveau, altre ancora sono prive di elementi decorativi, tra cui l'ultima commissionata nel 2023. Si ritiene che quest'ultimi non siano necessariamente riconducibili a un'esplicita volontà di revival medievale né a una precisa adesione ideologica; sembrano piuttosto configurarsi come forme simboliche di appartenenza, capaci di richiamare le radici culturali celtiche del defunto oppure il legame con la Chiesa scozzese di Roma.

Nel suo saggio *Claiming the Nation's Past: The Invention of an Anglo-Saxon Tradition*, Billie Melman mostra come le popolazioni celtiche fossero sistematicamente escluse dalla nozione dominante di "Inghilterra" e relegate a una posizione periferica nell'immaginario nazionale: «*Celtic Britain and the Gaelic North and West (Scotland and Ireland) are excluded from the new notion of England and reduced to the uncivilized periphery. The Welsh and the Cornish are reduced to ethnic antitypes*».[19] Di fronte a tale marginalizzazione, le comunità celtiche in senso più ampio elaborarono differenti forme di riappropriazione identitaria, trasformando la propria alterità in un principio attivo di appartenenza culturale. All'interno del Cimitero Acattolico tale dinamica si manifesta attraverso scelte monumentali, repertori simbolici e richiami stilistici che testimoniano come l'identità britannica non costituisca un'entità uniforme, bensì un insieme stratificato di memorie e tradizioni. Questo contrasto emerge con particolare chiarezza nel confronto tra la committenza cornica e quella irlandese, soprattutto nel contesto del processo di *nation-building* che culminò con nascita dello Stato Libero d'Irlanda nel 1922.

In una lettura dei monumenti funebri dedicati ai defunti di origine cornica, è utile ricorrere al concetto appena citato di *antitipo* – la percezione delle popolazioni celtiche meridionali come alterità fondativa, alla radice dell'identità anglosassone, funzionale a reiterare il dominio della cultura che sarebbe diventata quella considerata propriamente inglese. Tale concetto permette di comprendere la scelta della croce celtica da parte del barone Hussey Crespigny Vivian, nobiluomo inglese, originario della Cornovaglia e palese rappresentante dell'egemonia britannica durante l'apogeo dell'Impero (fig. 16).

Anche Robert Trewhella scelse di essere ricordato richiamando le proprie origini corniche: fu anch'egli un rappresentante del potere britannico, ma nella sua declinazione economica (fig. 17). Imprenditore e industriale, lasciò una forte impronta sul paesaggio siciliano con la realizzazione della Circumetnea, la linea ferroviaria che collega i piccoli centri distribuiti sulle pendici dell'Etna.[20] È particolarmente interessante osservare come una figura come Trewhella, orientata all'innovazione nel corso della propria vita professionale, abbia scelto di richiamare la tradizione celtica attraverso una croce

[19] B. Melman, *Claiming the Nation's Past: The Invention of an Anglo-Saxon Tradition*, in *Journal of Contemporary History*, 26, 3/4 (1991), pp. 575-595: 584.

[20] C. Callegaro, R. Garozzo, E. Magrinelli, Y.A. Mazurek, *Team-Driven Documentation of Civil Structures*, in *Built Heritage in Post-Disaster Scenarios*, Abingdon 2023, pp. 397-404: 397.



Fig. 16 - Tomba di Ambasciatore Hussey Crespigny Vivian, Barone di origine cornica, 1893 d.a.q.



Fig. 17 - Tomba di Robert Trewhella, 1909 d.a.q.



Fig. 18 - Tomba dei fratelli John Thrupp Trewhella e Isabell Breatrice Trewhella, 1924 d.a.q.

scolpita con raffinatezza e complessità notevoli – scelta in seguito echeggiata dai suoi nipoti (fig. 18). L'estetica adottata rimanda alla cura della manifattura artigianale celebrata dal movimento contemporaneo di *Arts and Crafts*.

L'identità irlandese è più complessa e sfaccettata rispetto a quella cornica. Essa si estende nelle isole britanniche e oltreoceano alla diaspora statunitense, trascendendo i confini religiosi in funzione di un nascente nazionalismo volto all'indipendenza di un popolo che portava ancora freschi i ricordi della Grande Carestia, terminata appena una generazione prima dell'apparizione della prima croce celtica nel Cimitero Acattolico. Si tratta della tomba di Frances Georgina Mahon, figlia di sir Charles Mahon della contea di Clare (fig. 19). Morta nel 1871, il suo monumento – caratterizzato da un angelo collocato all'incrocio delle braccia della croce – coincide con la nascita di Roma capitale del Regno d'Italia e con la fine del dominio esclusivo dello Stato Pontificio, circostanza che consentì ai committenti di segnare le proprie tombe con croci lapidee, gesto che era stato per lo più vietato sotto la teocrazia cattolica.[21]

[21] Stanley-Price, *Il Cimitero Acattolico di Roma*, p. 56.



Fig. 19 - Tomba di Frances Georgina Mahon, 1871 d.a.q.



Fig. 20 - Tomba di Lucy Eldridge née Tracy, 1918 d.a.q.



Fig. 21 - Keogh Brothers Ltd., p. (1915). Funerale del feniano Jeremiah O'Donovan Rossa con quattro croci celtici monumentali sullo sfondo con una composizione di fiori a forme di croce celtica in mezzo alla folla. Cimitero di Glasnevin, Dublino, Irlanda (riprodotto con il permesso della National Library of Ireland, inv. Ke 162).

Nel campione di monumenti esaminati sono presenti dodici individui identificabili come irlandesi, riconoscibili anche per via dell'impiego di croci celtiche sulle tombe o della presenza di trifogli nella decorazione scultorea. Tale campione coinvolge irlandesi registrati come anglicani, ma anche irlandesi uniti in matrimonio con cattolici e con discendenti battezzati nella Chiesa cattolica, testimoniando come la scelta monumentale trascenda le divisioni religiose in nome di un'identità nazionale condivisa. Si pensi, ad esempio, a Nora Balzani (fig. 5). Il ricorso a modelli ispirati alla tradizione celtica – ad esempio di croci come quella della statunitense Lucy Eldridge nata Tracy (fig. 20) – testimonia come l'utilizzo della croce celtica fosse significativo anche nell'ambito della diaspora irlandese negli Stati Uniti dove la lotta indipendentista si diffuse e venne sostenuta con particolare ardore.[22]

Un esempio emblematico dell'utilizzo della croce celtica come simbolo del nazionalismo irlandese è documentato da una fotografia scattata nel 1915, tre anni prima della realizzazione della tomba dell'Eldridge, in occasione del funerale dell'esponente feniano Jeremiah O'Donovan Rossa, figura fondante della lotta armata in difesa dell'indipendenza irlandese (fig. 21). Nella fotografia si distingue una corona di fiori a forma di croce celtica

[22] D. Brundage, *Irish Nationalists in America: The Politics of Exile, 1798-1998*, Oxford 2016.

collocata sull'area sepolcrale del rivoluzionario, circondata da quattro croci scolpite in pietra nel cimitero dublinese di Glasnevin. L'orazione funebre di Patrick Pearse ricordò O'Donovan Rossa in tono apertamente anti-inglese, ribadendo la centralità delle tombe nella lotta nazionalista irlandese con parole successivamente incise sulla lapide del commemorato: "*...the fools, the fools, the fools! – they have left us our Fenian dead; and while Ireland holds these graves, Ireland unfree shall never be at peace*».[23]

5. *Conclusioni. Tra eterotopia e archivio vivo*

Il presente studio intende offrire un primo sguardo sistematico sulla componente medievalizzante del Cimitero Acattolico di Roma, fenomeno finora rimasto ai margini dell'indagine accademica pur costituendo una delle espressioni più significative della complessità culturale del sito. Attraverso l'analisi di un campione di cinquanta monumenti funebri databili tra il 1830 e il 1952, è emerso come il ricorso a forme neomedievali non risponda a un unico impulso stilistico, bensì a una pluralità di motivazioni – identitarie, confessionali, nazionali e personali – che si intrecciano e si sovrappongono in modi talvolta imprevedibili. Il Cimitero si rivela così non soltanto un archivio della memoria individuale, ma uno spazio in cui le tensioni tra appartenenza e sradicamento, tra tradizione e invenzione, tra centro imperiale e periferia celtica trovano espressione monumentale duratura.

Tre acquisizioni emergono con particolare chiarezza. In primo luogo, il linguaggio medievalizzante adottato dai committenti stranieri a Roma è fondamentalmente sincretico: esso attinge a repertori diversi – paleocristiano, romanico, gotico, celtico – senza pretese di rigore filologico, costruendo invece un vocabolario visivo evocativo, capace di sospendere il tempo e di riconciliare memorie lontane con il paesaggio funerario romano. In secondo luogo, le scelte monumentali rivelano un rapporto stretto, sebbene non meccanico, tra nazionalità, confessione religiosa e tipologia funeraria: la croce celtica, in particolare, si afferma come strumento attivo di affermazione identitaria per le comunità subalterne all'interno dell'universo britannico –

[23] O'Donovan Rossa Funeral Committee, «*Diarmuid Ó Donnabháin Rosa, 1831-1915: Souvenir of Public Funeral to Glasnevin Cemetery, Dublin, August 1st, 1915*» Dublin 1915, p. 33.

irlandesi, scozzesi, cornici – che nel segno medievale trovano un linguaggio capace di renderle visibili e distinte. In terzo luogo, il confronto tra la committenza britannica, statunitense, tedesca e russa evidenzia come il Cimitero Acattolico costituisca un osservatorio privilegiato per lo studio della ricezione internazionale del neomedievalismo romano, in un contesto in cui il lutto e la lontananza dalla patria amplificano la carica simbolica delle forme scelte.

Queste osservazioni aprono prospettive di ricerca che il presente saggio ha potuto soltanto evocare. Uno studio comparativo tra i *revival* medievali presenti nelle patrie di origine e le loro rielaborazioni romane permetterebbe di misurare il grado di autonomia e di trasformazione che tali forme acquisiscono nel contesto diasporico. Un'analisi approfondita delle due strutture architettoniche goticizzanti del sito – la camera mortuaria King del 1867 e la Cappella luterana del 1898 – consentirebbe di stabilire i raccordi tra la scultura funeraria e il più ampio fenomeno dell'architettura neogotica a Roma. Sarebbe inoltre fecondo indagare la funzione dello spazio cimiteriale come archivio della microstoria familiare e della macrostoria dei gruppi sociali ivi rappresentati, nonché approfondire la coesistenza tra neoclassicismo e neomedievalismo nell'esperienza del Grand Tour, fenomeno che il Cimitero Acattolico documenta con una continuità cronologica e una varietà tipologica difficilmente eguagliabili altrove.

Il Cimitero Acattolico di Roma si conferma, in conclusione, come un luogo di straordinaria densità storica e culturale: non soltanto un'eterotopia del silenzio, secondo la suggestione foucaultiana, ma un cimitero tuttora attivo – e dunque un archivio vivo – in cui le identità degli eredi del Grand Tour, tanto i defunti quanto i viventi, continuano a dialogare attraverso monumenti, simboli e suggestioni con i viandanti di oggi.

Appendice. sull'Inventario preliminare dei monumenti funebri caratterizzati da elementi neomedievali al Cimitero Acattolico di Roma (1830-1952)

Si tratta di un campione ampio ma incompleto, che consente di raccogliere dati relativi alla cronologia stimata dei monumenti funebri, al codice identificativo della tomba nella banca dati del Cimitero Acattolico di Roma, alla sua collocazione all'interno del sito, alle generalità dei defunti, alle loro

nazionalità – insieme a quelle subalterne, talvolta ipotizzate – alla tipologia del monumento e a una breve descrizione, seguiti dal codice assegnato alla tomba e dalla sua registrazione nella storica banca dati di Sebastian Rahtz.[24]

La banca dati attualmente in uso presso il Cimitero Acattolico costituisce uno strumento tuttora attivo e in costante sviluppo; nondimeno, per ragioni attinenti alla tutela della riservatezza degli attuali concessionari, non è possibile consentirne la piena consultazione pubblica. Essa è stata realizzata nell'arco di quindici anni sotto la direzione del mio predecessore, Amanda Thursfield, direttrice dal 2008 al 2022, con il determinante e prezioso contributo di Nicholas Stanley-Price. A loro si deve il lavoro di raccolta, sistematizzazione e integrazione dei dati desunti da tre registri storici, unitamente ai materiali d'archivio sopravvissuti al secondo conflitto mondiale, a fronte della pressoché totale dispersione della documentazione amministrativa anteriore al 1945.

Il Cimitero è attualmente interessato da un'importante fase di transizione digitale; in tale contesto, il patrimonio informativo disponibile presenta ancora elementi di eterogeneità, stratificazione e parziale disomogeneità. È opportuno, pertanto, segnalare come la trascrizione sia dei nomi sia dell'appartenenza confessionale ponga rilevanti problemi di ordine metodologico e interpretativo. Tali criticità derivano da due ordini di problemi: la tendenza ad italianizzare i nomi dei defunti e la pluralità delle confessioni religiose censite, la cui identificazione si articola secondo variabili complesse, tanto sul piano linguistico quanto su quello ecclesiologico e teologico. A titolo esemplificativo, la Chiesa evangelica luterana svedese rinvia a una configurazione ecclesiastica distinta da quella tedesca; analogamente articolate risultano le differenziazioni interne alle diverse Chiese ortodosse. Con particolare riferimento all'ambito protestante ed evangelico, occorre inoltre rilevare che, diversamente dalla Chiesa cattolica romana, tali tradizioni confessionali sono state storicamente caratterizzate da processi continui di ridefinizione dottrinale e confronto teologico, i quali hanno prodotto ulteriori articolazioni interne anche all'interno di comuni matrici di fede. Le Chiese anabattiste, come quella mennonita, si associano in Italia alla Chiesa valdese e a quella metodista, pur trattandosi di confessioni di fede ben distinte le une dalle altre.

I dati sono riportati in ordine cronologico, assumendo l'anno di morte come *data ante quem*. L'unica eccezione riguarda la croce celtica posta in

[24] Cfr. Rahtz, *The Protestant Cemetery Catalogue*; Id., *The Protestant Cemetery, Rome*.

memoria del chirurgo edimburghese John Bell, deceduto nel 1820 ma commemorato nel 1890 – all'apice del fenomeno medievalizzante nel Cimitero Acattolico di Roma – con l'aggiunta dell'imponente monumento, situato accanto alla lapide di John Keats nella cosiddetta Parte Antica, davanti alla Piramide di Caio Cestio.

I riferimenti geografici intendono rispettare gli assetti politici contemporanei alla data di nascita e a quella di morte di ciascun defunto, e sono pertanto privi di qualsiasi intento politico o allineamento ideologico. A titolo esemplificativo, l'Irlanda figura come parte del Regno Unito fino al 1922, mentre altre realtà coloniali, come la Giamaica, rimangono parte dell'Impero britannico ben oltre la metà del secolo scorso.

Alla luce della forte correlazione riscontrata tra la croce celtica e la committenza irlandese e scozzese, in alcuni casi sono state indicate identità subalterne ipotetiche, ricavate prevalentemente dal luogo di nascita del defunto e, più raramente, dall'origine celtica suggerita dal nome. I dati qui riportati provengono principalmente dai sopralluoghi condotti in situ e dalla consultazione della banca dati in uso presso l'amministrazione cimiteriale.[25] In alcuni casi è stata consultata anche la trascrizione epigrafica contenuta nella ricerca pionieristica dell'informatico Sebastian Rahtz, condotta dal 1984 ai primi anni del secolo corrente. Laddove l'identità subalterna non sia sostenuta dalle fonti consultate, è stato aggiunto un punto interrogativo per rendere esplicita la natura ipotetica dell'attribuzione, fondata principalmente sul luogo di nascita del defunto o sulla potenziale origine celtica del suo nome.

Si segnala infine una specifica riserva interpretativa in merito alla presunta uniformità dell'affiliazione anglicana tra i sudditi britannici. È infatti plausibile che tale indicazione sia stata adottata in più casi dai custodi cimiteriali in forma abbreviata o convenzionale, assimilando implicitamente gli anglofoni alla comunione anglicana. Distinzioni di questa natura potrebbero non essere state registrate con la dovuta precisione all'epoca, limitando allo stato attuale della documentazione la possibilità di ricostruire in modo pienamente attendibile le correlazioni tra appartenenza religiosa e scelte stilistiche dei monumenti funebri.

[25] Desidero ringraziare la giovane archeologa Sara Mitrović, allieva dell'Università di Malta, che nell'ambito del programma Erasmus+ ha collaborato ai primi sopralluoghi contribuendo a una raccolta preliminare dei dati.

Inventario preliminare dei monumenti funebri caratterizzati da elementi neomedievali al Cimitero Acattolico di Roma (1830–1952)

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
1	1830	1824	Vecchia		15	20	FINCH	Robert (Reverendo)	Anglicana	Brittanica		
2	1834	2172	I		13	4	HUNT (née HOLDSWORTH)	Henrietta	Anglicana	Brittanica		
3	1842	9999	Lapidarium				HAACH	Ludwig	X	Tedesca		
4	1845	1701	Vecchia		7	18	BOLLVILLEZ (anche BOLLVILLER)	Marya Viktorovna	Ortodossa (Chiesa Russa Ortodossa)	Russa		
5	1852	1645	Vecchia		3	4	HOWARD	Sophia	Anglicana	Statunitense		
	1852	*1645*	*Vecchia*		*3*	*4*	*HOWARD TYSON*	*Jessie*	*Anglicana*	*Statunitense*		
6	1859	2245	I		16	31	OLIPHANT	Francis Wilson	Anglicana	Brittanica		
	1859	*2245*	*I*		*16*	*31*	*OLIPHANT*	*Margaret Wilson*	*Anglicana*	*Brittanica*		
7	1866	2160	I		12	32	WOODWARD	Francis Blake (Rev.)	Anglicana	Brittanica	Irlandese	

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	27/11/1783	Londra, Regno Unito	16/09/1830	Roma	Pinnacolo	Pinnacolo monumentale su basamento; fusto con contrafforti e ogive cieche; in cima tabernacolo traforato e cuspide con numerosi pinnacoli a fascia	450 x 160 x 110	S117
	18/5/1805	Dartmouth, Devon, Regno Unito	02/04/1834	Roma	Pinnacolo	Pinnacolo con colonne a fascia su piedistallo	530 x 113 x 113	S706
	03/11/1813	Dresden, Germania	29/03/1842	Roma	Stele	Stele a profilo cuspidato con traforo trilobato, ritratto a rilievo; originariamente collocato in 1; 8; 6	N/A	N/A
	4/5/1828	Russia	27/11/1845	Roma	Stele	Stele a ghimberga con nicchia decorata a mosaico, coronata da una decorazione a trifoglio, angelo con tromba, calice, colonna	206 x 57 x 27	S318
	01/01/1823	Baltimora, Maryland, Stati Uniti	23/05/1852	Roma	Stele	Stele ad arco a sesto acuto con cinque lobi	104 x 59 x 31	S401
	27/11/1862	*Nizza, Francia*	*24/02/1863*	X	*Stele*	*Stele ad arco a sesto acuto con cinque lobi*	*104 x 59 x 31*	*S401*
	28/9/1818	Newcastle-On-Tyne, Regno Unito	20/10/1859	Roma	Stele	Stele cuspidata con decorazione trilobata e foglie rampanti, coronamento a ghimberga, lesene laterali, basamento	198 x 70 x 28	S507
	21/05/1853	X	*27/01/1864*	*Roma*	*Stele*	*Stele cuspidata con decorazione trilobata e foglie rampanti, coronamento a ghimberga, lesene laterali, basamento*	*198 x 70 x 28*	*S507*
	4/5/1801	Cavan, Irlanda, Regno Unito	04/02/1866	Roma	Sarcofago	Sarcofago polimaterico a prisma triangolare su piedistallo, croce greca con trifogli, decorazione musiva, basso rilievi e motivi trilobati, paramenti vescovili, Chrismon	234 x 96 x 112	S741

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
8	1870	2135	I		11	25	LUPTON	William (Esq.)	Anglicana	Brittanica		
9	1870	2137	I		11	28	MOZIER	Joseph	Anglicana	Statunitense		
10	1871	2468	2		14	25	MAHON	Frances Georgina (figlia di Esq.)	Anglicana	Brittanica	Irlandese	
11	1874	2105	I		9	51	CORRODI	Arnold	Evangelica Luterana	Svizzera		
12	1874	2088	I		9	27	BOYNTON (née BROOKES)	Anna	Anglicana	Statunitense		
13	1875	2410	2		11	12	WEST	Amelia Louisa	Anglicana	Brittanica	Irlandese	
14	1877	2396	2		10	19	CECIL HALL	Emily	Anglicana	Brittanica		
15	1878	9999	Lapidarium				COOPER	Channing William		Statunitense	Giapponese	
16	1880	1224	I		8	31	WURTS (née HYDE)	Emma S.	Evangelica Luterana	Statunitense		
	1880	*1224*	*I*		*8*	*31*	*WURTS*	*George Washington*	*Anglicana*	*Statunitense*		

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	12/6/1815	Leeds, Regno Unito	15/04/1870	Roma	Sarcofago	Sarcofago a forma di prisma triangolare con decorazione trilobata, sormontato da una croce semplice	50 x 63 x 193	S799
	22/8/1813	Burlington, Vermont, Stati Uniti	03/12/1870	Faido, Svizzera	Sarcofago	Sarcofago di marmo policromo con fregio ad otto colonne, croce, Chrismon	88 x 70 x 160	S796
	—	Corbally, Contea di Clare, Irlanda, Regno Unito	31/03/1871	Roma	Croce	Croce celtica monumentale con cherubino, decorazione floreale a intreccio	210 x 90 x 35	S1624
	12/1/1843	Roma	07/05/1874	Roma	Baldac-chino	Pinnacolo sorretto da quattro arcate trilobate, ornato da foglie rampanti	N/A	S899
	21/8/1814	New York, Stati Uniti	18/11/1874	Roma	Sarcofago	Sarcofago a forma di prisma triangolare con decorazione trilobata	200 x 100 x 60	S926
	30/08/1853	Contea di Wicklow, IRLANDA	24/03/1875	Roma	Stele	Stele cuspidata con edicola trilobata, lesene laterali, basso rilievo raffigurante angelo con tromba	175 x 85 x 30	S1710
	01/01/1822	X	14/02/1877	Roma	Stele	Stele a profilo cuspidato con cornice trilobata e basso rilievo raffigurante un pellicano	149 x 75 x 34	S1738
	5/11/1877	Yedo, Giappone	25/5/1878	Roma	Stele	Stele ad arco a sesto acuto, croce e decorazione a foglie rampanti, rosette	126 x 46 x 30	S1033
	17/11/1851	New York, Stati Uniti	22/04/1880	Roma	Stele, bal-dacchino, recinzione	Complesso monumentale con due stele a sesto auto con colonnette laterali, colonnato centrale con arcate trilobate con motivi floreali e stemma, recinzione con colonne coronate da fiaccole	192 x 92 x 84	S984
	26/3/1843	*Philadelphia, Stati Uniti*	*25/01/1928*	*Roma*	*Stele, baldacchino, recinzione*	*Complesso monumentale con due stele a sesto auto con colonnette laterali, colonnato centrale con arcate trilobate con motivi floreali e stemma, recinzione con colonne coronate da fiaccole*	*102 x 44 x 10*	*S983*

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
	1880	*1224*	*1*		*8*	*31*	*WURTS (née TOWERS)*	*Henrietta*	*Anglicana*	*Statunitense*		
17	1880	2114	1		10	30	LINDER	Theophile	Evangelica Luterana	Svizzera		
18	1882	2039	1		6	54	PROCTER	Jane	Anglicana	Brittanica		
19	1882	999	2		7	20	STEIN	Carl	Evangelica Luterana	Tedesca		
	1882	*999*	*2*		*7*	*20*	*STEIN*	*Ludwig*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		
	1882	*999*	*2*		*7*	*20*	*STEIN (née VON BOEHTLINGK)*	*Edwige*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		
20	1885	1229	2		5	1	RIVOIRA	Mary Dorothea	Cattolica	Italiana		
	1885	*1229*	*2*		*5*	*1*	*RIVOIRA*	*Giovanni Teresio*	*Cattolica*	*Italiana*		
	1885	*1229*	*2*		*5*	*1*	*RIVOIRA (née JOHNSON)*	*Edith Emily*	*Anglicana*	*Brittanica*		
21	1887	1473	1		11	17	HULBERT (née HARBACH)	Frances	Anglicana	Statunitense		

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	26/10/1856	*Pottsville, Pennsylvania, Stati Uniti*	*03/04/1933*	*Roma*	*Stele, baldacchino, recinzione*	*Complesso monumentale con due stele a sesto auto con colonnette laterali, colonnato centrale con arcate trilobate con motivi floreali e stemma, recinzione con colonne coronate da fiaccole*	*| 110 x 60 x 10*	*S985*
	01/01/1839	Basilea, Svizzera	28/01/1880	Roma	Baldac-chino	Baldacchino con arcata a trifoglio sorretta da colonne a fascia, fregio superiore con elementi neoclassici	290 x 105 x 198	S857
	01/01/1810	Darlington, Regno Unito	05/01/1882	Roma	Stele	Stele cuspidata reccante decorazione trilobata con trifoglio e palmetta	132 x 61 x 15	S1142
	05/10/1851	Aquisgrana, Ger-mania	13/04/1882	Roma	Stele	Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata, coronata da una croce latina, al centro un ritratto maschile in rilievo	176 x 90 x 30	S1820
	07/09/1864	*Francoforte, Germania*	*15/12/1922*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata, coronata da una croce latina, al centro un ritratto maschile in rilievo*	*176 x 90 x 30*	*S1820*
	08/03/1858	*Riga, Lettonia*	*10/04/1953*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata, coronata da una croce latina, al centro un ritratto maschile in rilievo*	*176 x 90 x 30*	*S1820*
	25/04/1885	Roma	15/10/1885	Roma	Stele	Stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica, intreccio a corda	145 x 88 x 24	S1901
	22/09/1849	*Manta Di Saluzzo, Cuneo*	03/03/19	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica, intreccio a corda*	*145 x 88 x 24*	*S1901*
	11/01/1853	*Bolton, Lanchashire, Regno Unito*	*28/04/1933*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica, intreccio a corda*	*145 x 88 x 24*	*S1901*
	01/01/1832	Worcester, Massa-chussetts, Stati Uniti	23/12/1887	Roma	Baldachino , recinzione	Complesso monumentale con ciborio quadrilobato ad arcate ogivali strombate, colonnine tortili, ghimberghe, busto centrale e cane; recinto a balaustra traforata	X	S807

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
	1887	*1473*	*1*		*11*	*17*	*HULBERT*	*Edwin James*	*Anglicana*	*Statunitense*		
22	1889	2265	2		3	16	BULL	Eleanor	Anglicana	Brittanica	Giamaicana	
23	1890	9999	Lapidarium				EPPLER (née BENDER)	Katharine	Evangelica Luterana	Tedesca		
24	1890	1065	2		4	17	BEHLES (née BENDER)	Catarina	Evangelica Luterana	Tedesca		
	1890	*1065*	*2*		*4*	*17*	*BEHLES*	*Eduard*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		
	1890	*1065*	*2*		*4*	*17*	*EPPLER*	*Alberto*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		
	1890	*1065*	*2*		*4*	*17*	*BEHLES (née EPPLER)*	*Carolina*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		
	1890	*1065*	*2*		*4*	*17*	*BEHLES*	*Edmund*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	30/04/1829	*Sault Ste-Marie, Michigan, Stati Uniti*	*25/09/1910*	*Roma*	*Baldachino , recinzione*	*Complesso monumentale con ciborio ad arcate ogivali strombate, colonnine tortili, ghimberghe, busto centrale e cane; recinto a balaustra traforata*	*X*	*S807*
	12/10/1812	Kingston, Giamaica, Regno Unito	16/11/1889	Roma	Stele	Stele ad arco a sesto acuto con cinque lobi	155 x 80 x 18	S1936
	30/01/1819	Kaiserslautern, Germania	18/03/1890	Roma	Stele	Stele ad arco inflesso, coronato da un bocciolo, arco trilobato, croce: ; originariamente collocato in Zona 2; fila 1, area 5	174 x 72 x 25	S1941
	30/01/1819	Kaiserslautern, Germania	18/03/1890	Roma	Stele	Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata coronata da una croce latina, ai lati due pinnacoli, al centro un tondo lacunoso in corrispondenza con probabile ritratto	247 x 96 x 24	S1919
	4/5/1875	*Roma*	*22/05/1904*	*Roma*	Stele	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata coronata da una croce latina, ai lati due pinnacoli, al centro un tondo lacunoso in corrispondenza con probabile ritratto*	*247 x 96 x 24*	*S1919*
	22/03|1856	*Napoli*	*25/12/1913*	*Roma*	Stele	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata coronata da una croce latina, ai lati due pinnacoli, al centro un tondo lacunoso in corrispondenza con probabile ritratto*	*247 x 96 x 24*	*S1919*
	13/10/1845	*Napoli*	*10/02/1919*	*Roma*	Stele	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata coronata da una croce latina, ai lati due pinnacoli, al centro un tondo lacunoso in corrispondenza con probabile ritratto*	*247 x 96 x 24*	*S1919*
	21/07/1841	*Heidenheim, Germania*	*23/11/1921*	*Roma*	Stele	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata coronata da una croce latina, ai lati due pinnacoli, al centro un tondo lacunoso in corrispondenza con probabile ritratto*	*247 x 96 x 24*	*S1919*

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
	1890	*1065*	*2*		*4*	*17*	*BEHLES*	*Antonia*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		
	1890	*1065*	*2*		*4*	*17*	*BEHLES*	*Giorgio Edoardo*	*Evangelica Luterana*	*Tedesca*		
25	1890	151	Antica	0	0	43	BELL	John	Anglicana	Brittanica	Scozzese	
25	1890	1638	Vecchia		12	11	REYNOLDS	Constance Mary	Anglicana	Brittanica		
	1890	*1638*	*Vecchia*		*12*	*11*	*REYNOLDS*	*Giulio*	*Anglicana*	*Brittanica*		
27	1892	2213	1		14	57	CORRODI (née RUEGGER)	Emilie	Evangelica Luterana	Svizzera		
	1892	*2213*	*1*		*14*	*57*	*CORRODI*	*Salomon*	*Evangelica Luterana*	*Svizzera*		
28	1893	1356	2		17	3	VIVIAN	Hussey Crespigny (Barone, Ambasciatore)	Anglicana	Brittanica	Cornica	
	1893	*1356*	*2*		*17*	*3*	*VIVIAN (née DUFF)*	*Louise Alice*	*Anglicana*	*Brittanica*		
29	1895	576	2		17	6	BALZANI (née SIMON)	Mary Maria Augusta	Anglicana	Brittanica	Irlandese	

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	01/04/1868	*Roma*	*12/09/1947*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata coronata da una croce latina, ai lati due pinnacoli, al centro un tondo lacunoso in corrispondenza con probabile ritratto*	*247 x 96 x 24*	*S1919*
	13/05/1871	*Roma*	*20/04/1950*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata coronata da una croce latina, ai lati due pinnacoli, al centro un tondo lacunoso in corrispondenza con probabile ritratto*	*247 x 96 x 24*	*S1919*
	12/05/1763	Edimburgo, Scozia, Regno Unito	15/04/1820	Roma	Croce	Croce celtica monumentale con decorazioni a intreccio a corda	276 x 84 x 61	S29
	20/8/1886	Roma	20/08/1890	Roma	Recinzione	Recinzione con elemento decorativo trilobato	140 x 168 x 78	S184
	26/8/1890	*Roma*	*15/09/1890*	*Roma*	*Recinzione*	*Recinzione con elemento decorativo trilobato*	*140 x 168 x 78*	*S184*
	22/4/1816	Aarburg, Svizzera	14/02/1892	Roma	Croce, piedistallo	Croce trilobata con decorazione musiva, piedistallo con colonne angolari, basamento, Chrismon	35 x 132 x 96	S654
	19/5/1810	*Zurigo, Svizzera*	*04/07/1892*	*Roma*	*Croce, piedistallo*	*Croce trilobata con decorazione musiva, piedistallo con colonne angolari, basamento, Chrismon*	*35 x 132 x 96*	*S654*
	19/06/1834	Londra, Regno Unito	21/10/1893	Roma	Croce	Croce celtica monumentale con triquetra, decorazione floreale e trifoglio, firma: Fond. Nelli. Roma	300 x 106 x 78	S1535
	30/11/1857	*Ryde, Isle of Wight, Regno Unito*	*03/04/1926*	*Monte-carlo*	*Croce*	*Croce celtica monumentale con triquetra, decorazione floreale,, firma: Fond. Nelli. Roma*	*300 x 106 x 78*	*S1535*
	03/11/1847	Cobh of Cork, Irlanda, Regno Unito	03/07/1895	Roma	Croce	Stele a tutto sesto con croce, bifora incorniciata con motivo a vite, rosette	171 x 122 x 13	S1532

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
	1895	*576*	2		*17*	*6*	*BALZANI*	*Ugo*	*Cattolica*	*Italiana*	*Irlandese*	
	1895	*576*	2		*17*	*6*	*BALZANI*	*Nora*	*Cattolica*	*Italiana*	*Irlandese*	
30	1897	1566	1		7	25	BROWNE (née WATT)	Florinda	Anglicana	Brittanica	Irlandese	
31	1897	2530	2		19	6	BAILLIE	Richard Houghton	Anglicana	Brittanica	Scozzese?	
	1897	*2530*	2		*19*	*6*	*BAILLIE*	*John Harvey Johnson*	*Anglicana*	*Brittanica*	*Scozzese?*	
32	1898	2381	2		9	24	BERESFORD (née BULL)	Sarah	Anglicana	Brittanica	Giamaicana	
33	1899	2467	2		14	21	JAMES, FOWLER SMITH	Elizabeth	Anglicana	Brittanica		
34	1899	1469	2		14	22	PIGGOTT (née BROWN)	Mary Ellen	Metodista	Brittanica		
	1899	*1469*	2		*14*	*22*	*PIGGOTT*	*Henry James (Reverendo)*	*Metodista*	*Brittanica*		
	1899	*1469*	2		*14*	*22*	*PIGGOTT*	*Mary Dearlove*	*Anglicana*	*Brittanica*		
35	1900	858	1		7	57	HASELTINE	William Stanley	Anglicana	Statunitense		
36	1905	2510	2		17	23	THOMSON	Margherita	Anglicana	Brittanica	Scozzese	
	1905	*2510*	2		*17*	*23*	*CUNINGHAME (née THOMSON)*	*Mary Craeme*	*Anglicana*	*Brittanica*	*Scozzese*	
37	1909	1881	3	2	3	1	TREWHELLA	Robert	Anglicana	Brittanica	Cornica	

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	06/11/1847	*Roma*	*28/02/1916*	*Roma*	*Croce*	*Stele a tutto sesto con croce, bifora incorniciata con motivo a vite, rosette*	*171 x 122 x 13*	*S1532*
	21/9/1883	*Oxford, Regno Unito*	*17/11/1975*	*Roma*	*Croce*	*Stele a tutto sesto con croce, bifora incorniciata con motivo a vite, rosette*	*171 x 122 x 13*	*S1532*
	01/01/1828	Londonberry, Irlanda Del Nord, Regno Unito	19/07/1897	Roma	Croce	Croce celtica con intreccio e nodi a corda	174 x 65 x 60	S1059
	25/12/1852	Regno Unito	09/04/1907	Roma	Croce	Croce celtica monumentale, decorazione a intreccio e nodi, motivi serpentini	270 x 98 x 87	S1477
	30/04/1854	*Regno Unito*	*09/04/1907*	*Morto in mare*	*Croce*	*Croce celtica monumentale, decorazione a intreccio e nodi, motivi serpentini*	*270 x 98 x 87*	*S1477*
	2/5/1801	Giamaica, Regno Unito	03/01/1898	Roma	Stele	Stele inflesso con trafori cuspidati, sommità a bocciolo, con lesene e pinnacoli laterali	240 x 75 x 20	S1755
	18/4/1824	Erdington, Warwick-shire, Regno Unito	02/03/1899	Roma	Croce	Croce celtica con intreccio e nodi a corda	197 x 70 x 2	S1620
	26/1/1840	Finedon, Northants, Regno Unito	27/09/1899	Como	Stele	Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata, Chrismon	210 x 80 x 45	S1621
	18/07/1831	*Lowesoft, Regno Unito*	*30/11/1917*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata, Chrismon*	*210 x 80 x 45*	*S1621*
	15/06/1860	*Brentford, Regno Unito*	*01/05/1946*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a sesto acuto con cornice trilobata, Chrismon*	*210 x 80 x 45*	*S1621*
	11/6/1835	Philadelphia, Stati Uniti	03/02/1900	Roma	Piedistallo	Piedistallo a prisma raffigurante arco trionfale sorretto da colonnette angolari, con Chrismon, croci, alpha e omega, corone di alloro	149 x 68 x 49	S1015
	01/01/1850	Balgowan, Perthshire, Scozia, Regno Unito	05/01/1905	Roma	Stele	Croce celtica monumentale, decorazione a intreccio e nodi	205 x 70 x 55	S1514
	01/01/1825	*Regno Unito*	*20/05/1910*	*Bagni di Lucca*	*Stele*	*Croce celtica monumentale, decorazione a intreccio e nodi*	*205 x 70 x 55*	*S1514*
	01/01/1831	Cornovaglia, Regno Unito	06/02/1909	Catania	Croce	Croce celtica finamente decorata con tetramorfi, intreccio e nodi a corda	190 x 62 x 13	S2478

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
38	1910	2352	2		8	10	SIMPSON	Mary	Anglicana	Brittanica	Giamaicana	
39	1912	1984	3	1	7	15	FARR (née BAILEY)	Hannah	Anglicana	Statunitense		
40	1913	1483	1		8	23	GALTON	Henry William	Anglicana	Brittanica		
	1913	*1483*	*1*		*8*	*23*	*GALTON*	*Mary*	*Anglicana*	*Brittanica*		
41	1913	1106	3	1	8	17	FITZMAURICE	Elizabeth Sherin	Anglicana	Brittanica	Irlandese	
	1913	*1106*	*3*	*1*	*8*	*17*	*FITZMAURICE*	*George Douglas*	*Anglicana*	*Brittanica*	*Irlandese*	
	1913	*1106*	*3*	*1*	*8*	*17*	*SCOLARI (née FITZMAURICE)*	*Mary*	*Anglicana*	*Brittanica*	*Irlandese*	
42	1914	1964	3	1	5	15	HENDERSON	Isabella Eleanora	Anglicana	Brittanica		
43	1914	1883	3	2	7	1	BONNER	Agnes	Anglicana	Brittanica	Scozzese	
	1914	*1883*	*3*	*2*	*7*	*1*	*BONNER*	*Agnes Foord*	*Anglicana*	*Brittanica*	*Scozzese*	
44	1918	1450	1		10	7	LEE (née TRACY)	Lucy Eldridge	Anglicana	Statunitense	Irlandese?	
45	1924	1098	3	2	3	5	TREWHELLA	John Thrupp	Anglicana	Brittanica	Cornica	

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	01/01/1823	Regno Unito	21/01/1910	Roma	Stele	Stele ad arco a sesto acuto con cinque lobi	150 x 75 x 16	S1788
	01/01/1841	Fairfield, Connecticut, Stati Uniti	04/11/1912	Roma	Croce	Croce celtica con intreccio e nodi a corda	190 x 57 x 15	S2041
	10/11/1842	Leamington, Regno Unito	13/11/1897	Roma	Recinzione, croce	Croce semplice, recinzione con colonnine quadrangolari e archetti ogivali tra i montanti, Crismon	152 x 65 x 15	S975
	01/01/1856	*Londra, Regno Unito*	*14/07/1913*	*Roma*	*Recinzione, croce*	*Croce semplice, recinzione con colonnine quadrangolari e archetti ogivali tra i montanti, Crismon*	*152 x 65 x 15*	*S975*
	01/01/1826	Dungarvan, Contea di Waterford, Irlanda, Regno Unito	28/08/1913	Roma	Stele	Due stele ad arco a sesto acuto con foglie rampanti, crocette celtiche, Chrismon e inserti polimaterici, pinnacoli laterali; stele rettangolare al centro	170 x 200 x 20	S2009
	16/3/1828	*Dungarvan, Contea di Waterford, Irlanda, Regno Unito*	*7/08/1915*	*Roma*	*Stele*	*Due stele ad arco a sesto acuto con foglie rampanti, crocette celtiche, Chrismon e inserti polimaterici, pinnacoli laterali; stele rettangolare al centro*	*170 x 200 x 20*	*S2009*
	12/3/1861	*Dungarvan, Contea di Waterford, Irlanda, Regno Unito*	*31/12/1945*	*Roma*	*Stele*	*Due stele ad arco a sesto acuto con foglie rampanti, crocette celtiche, Chrismon e inserti polimaterici, pinnacoli laterali; stele rettangolare al centro*	*170 x 200 x 20*	*S2009*
	2/7/1849	—	25/03/1914	Roma	Croce	Croce celtica con intreccio e nodi a corda	221 x 69 x 43	S2081
	25/1/1893	—	24/09/1914	Roma	Stele	Stele ad arco a tutto sesto, arco trionfale sormontata da una croce latina	115 x 79 x 29	S2411
	22/07/1865	*New Port Fife, Scozia, Regno Unito*	*30/111/1946*	*Londra, Regno Unito*	*Stele*	*Stele ad arco a tutto sesto, arco trionfale sormontata da una croce latina*	*115 x 79 x 29*	*S2411*
	01/01/1832	Utica, New York, Stati Uniti	07/01/1918	Roma	Croce	Croce celtica monumentale con tetramorfi, Agnus Dei, decorazione ad intreccio e nodi a corda	210 x 76 x 60	S832
	19/12/1853	Sestri Ponente, Genova, Italia	04/05/1924	Roma	Croce	Croce celtica con intreccio e nodi a corda	190 x 62 x 13	S2482 (non riporta l'iscrizione della sorella Isabel Beatrice)

Ordine cronologico	Data ante quem	Codice tomba	Zona	Riquadro	fila	Area	Cognome	Nomi (Titolo)	Religione	Nazionalità	Possibile identità Subalterna	
	1924	*1098*	*3*	*2*	*3*	*5*	*TREWHELLA*	*Isabel Beatrice*	*Anglicana*	*Brittanica*	*Cornica*	
46	1927	1335	3	2	9	10	MESHCERSKY	Sergei Nikolaevic (Principe)	Ortodossa (Chiesa Russa Ortodossa)	Russa		
47	1927	1330	3	2	3	10	ELLIS (née BRYDON)	Margaret Elizabeth	Anglicana	Brittanica	Indiana, Scozzese?	
48	1928	1016	3	2	3	13	DUDGEON	Charles John (Sir)	Anglicana	Brittanica	Cantonese, Scozzese	
	1928	*1016*	*3*	*2*	*3*	*13*	*DUDGEON (née O'SHAUGHNESSY)*	*Isabelle Anne*	*Evangelica Luterana*	*Irlandese*	*Irlandese*	
49	1937	1175	3	2	1	10	GEISSE	Bella	Protestante	Statunitense		
50	1952	950	Vecchia		1	1	VAN STERK	Ruth	Anglicana	Brittanica		
	1952	*950*	*Vecchia*		*1*	*1*	*VAN STERK*	*Louis Alexander*	*Evangelica Luterana*	*Olandese*		

	Data di nascita	Luogo di nascita	Data di morte	Luogo di morte	Tipologia di monumento	Breve descrizione	Misure in cm (secondo Rahtz)	Codice Rahtz
	16/4/1865	*Malaga, Spagna*	*24/07/1947*	*Roma*	*Croce*	*Croce celtica con intreccio e nodi a corda*	*190 x 62 x 13*	*S2482 (non riporta l'iscrizione della sorella Isabel Beatrice)*
	6/5/1860	San Pietrogrado, Russia	16/06/1927	Roma	Croce	Croce celtica, intreccio e nodi a corda, sdraiata a terra	190 x 62	S2384
	1/12/1846	Sehore, India, Regno Unito	12/02/1927	Roma	Croce	Croce celtica con intreccio e nodi a corda	199 x 56 x 13	S2487
	3/9/1855	Dumfries, Scozia, Regno Unito	23/01/1928	San Remo	Stele	Stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica, intreccio a corda, cardo e trifoglio intrecciato	148 x 69 x 13	S2490
	08/02/1860	*Dublino, Irlanda, Regno Unito*	*16/08/1940*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica, intreccio a corda, cardo e trifoglio intrecciato*	*148 x 69 x 13*	*S2490*
	10/9/1870	Lake View, New Jersey, Stati Uniti	13/01/1937	Roma	Stele	Stele cuspidata con cornice a mosaico, quadrifoglio centrale e Agnus Dei	100 x 90 x 12	S2523
	09/05/1881	Sale, Cheshire, Regno Unito	11/02/1952	Roma	Stele	Stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica, intreccio a corda	146 x 70 x 12	S442
	11/2/1881	*Harleems, Olanda*	*25/03/1956*	*Roma*	*Stele*	*Stele ad arco a tutto sesto con croce e decorazione concentrica, intreccio a corda*	*146 x 70 x 12*	*S442*

Alison Locke Perchuk

LA GABBIA FILOLOGICA. LA RICEZIONE ARCHITETTONICA DI ROMA MEDIEVALE E NEOMEDIEVALE A LOS ANGELES NEL PRIMO NOVECENTO*

Per quanto mi consta, a Los Angeles esistono pochi elementi di rilievo della *Roma neomedievale*, ovvero il ciborio, l'altare e i candelabri pasquali gemelli scolpiti nel 1906 da Ettore Poscetti per la chiesa di Santa Sabina a Roma (fig. 1). Queste opere neocosmatesche miravano a ricollegare la comunità domenicana all'inizio del tredicesimo secolo, l'epoca dell'approvazione dell'Ordine e del suo insediamento nel convento dell'Aventino. Rimossi nel 1919 durante la prima serie di lavori di ristrutturazione, volti a riportare Santa Sabina al suo aspetto paleocristiano, gli arredi di Poscetti furono venduti pochi anni dopo a Hubert Eaton, fondatore del cimitero cristiano ecumenico di Forest Lawn Memorial-Park a Glendale, un sobborgo della Città degli Angeli.[1]

Il desiderio di Eaton di ottenere quello che sarebbe stato chiamato il "Tempio di Santa Sabina" era più di un'intuizione che sarebbe stato un bel

* Desidero ringraziare: il comitato scientifico del Convegno "Roma Neomedievale tra Otto e Novecento" per avermi invitato a partecipare a Roma nel novembre 2025; Teresita Barbo Millossovich, Carlo Millossovich†, Pietro Millossovich e Piero Delbello e la sua équipe al Civico Museo della Civiltà istriana fiumana dalmata di Trieste per la loro gentile accoglienza a Trieste nel giugno 2025; Kamilla Peters (CSUCI '25) per la sua assistenza nella ricerca a Los Angeles; e Tancredi Bella per la revisione del testo in italiano. I diritti fotografici sono stati ottenuti grazie al sostegno di una 2025-26 Provost's Direct Costs Grant, California State University Channel Islands. Vorrei inoltre ricordare i padri Marcos Gonzalez e Paul Sustayta, che tutelano con diligenza e amore le pitture di Carlo Wostry nelle loro chiese a Los Angeles.

[1] A.L. Perchuk, *Da Santa Sabina a Forest Lawn e da Fiano Romano a New York: la fortuna dei cibori 'medievali' italiani in America,* in *Medioevo tra due mondi: San Nicolò a San Gemini e le alienazioni monumentali nella prima metà del Novecento,* a cura di F. Gangemi, T. Michalsky, B. Toscano, Roma 2022 (Quaderni della Biblioteca Hertziana, 10), pp. 153-173.



Fig. 1 - E. Poscetti, Temple of Santa Sabina, 1906, marmo e vetro, 914 x 373 x 373 cm. Glendale, Forest Lawn Memorial-Park, Statuary #163. Foto dell'autrice, 2016.

monumento funerario. Come ho scritto in un precedente contributo, la sua installazione a Forest Lawn faceva parte di una doppia strategia: innanzitutto promuovere Forest Lawn presso i californiani del sud come luogo sia di riposo eterno per i defunti sia di ritrovo per i vivi; e poi promuovere la California meridionale presso gli americani come l'Italia dell'Oceano Pacifico.[2] Tale marketing era una parte necessaria dell'integrazione della California negli Stati Uniti, poiché mentre la maggior parte della nazione era stata colonizzata da laici antimonarchici di origine nordeuropea e religione protestante, la California era stata colonizzata da missionari cattolici che lavoravano per conto del Regno di Spagna.[3] Di conseguenza, i miti fondamentali e gli archetipi che funzionavano in altre parti del paese – i padri pellegrini, i robusti cowboy, i

[2] A.L. Perchuk, *Roma oltreoceano: architettura classica e medievale romana a Los Angeles fra le due guerre,* in *Archivio della Società romana di storia patria*, 147, 1 (2024), pp. 61-87.

[3] Una storia esauriente, anche se alquanto datata, si trova in K. Starr, *Americans and the California Dream*, I-V, Oxford 1973-1997.



Fig. 2 - J. Byers, per Edla Muir Associates, Miles Playhouse, ca. 1926, Santa Monica. Foto per gentile concessione di Santa Monica Public Library Image Archives, <digital.smpl.org>.

pionieri coraggiosi – erano incompatibili con la storia della California come colonia spagnola e poi stato messicano.

La religione, la lingua e la storia non erano gli unici aspetti che contraddistinguevano la California meridionale rispetto al resto degli Stati Uniti. Il clima mite e il paesaggio arido punteggiato dalle oasi nel deserto e le pianure lambite dalla nebbia nelle zone costiere si differenziavano in modo notevole dalle colline verdi della Nuova Inghilterra e della costa atlantica, nonché dalle fertili pianure del Middle-West. Se la California meridionale voleva integrarsi nel mito epico dell'America e attirare un gran numero di nuovi residenti che avrebbero propagato un'identità nordeuropea e protestante, aveva bisogno di una propria mitologia regionale che potesse rivendicare il passato cattolico e l'insolito paesaggio della California attraverso una combinazione di Romanticismo, "addomesticamento" e cancellazione.

Due concetti emersero per sostenere questa operazione. Il primo è il "patrimonio fantastico spagnolo", il processo cioè attraverso il quale i coloni americani sono stati portati a immaginarsi come gli eredi del mondo romantico della "Vecchia California", radicato nel passato sia messicano che spagnolo della California stessa; come testimoniano libri, film, spettacoli teatrali e feste popolari, questo passato spagnolo immaginario si è impresso nel territorio grazie all'adozione, in tutta la regione, di uno stile neocoloniale spagnolo, noto anche come stile missionario, per chiese, edifici pubblici e abitazioni (fig. 2). È stato persino sostenuto che lo stile neocoloniale

spagnolo sia uno dei pochi stili architettonici veramente originali degli Stati Uniti (e il fondamento del modernismo della costa occidentale).[4] Portando con sé l'uva e le olive necessarie per il rito cattolico, i missionari posero le basi per la creazione di un colosso agricolo che negli anni Ottanta dell'Ottocento si era esteso agli agrumi e ad altre colture mediterranee.[5] Nella mente degli americani, dalla Spagna all'Italia il passo è breve, dato che i due paesi sono simili per clima e religione: però l'Italia è la culla riconosciuta dell'arte e della cultura occidentale. Da qui il secondo concetto: la California – già mediterranea – vista precisamente come *Our Italy*, per citare il titolo di un libro scritto per promuovere questo concetto (fig. 3).[6] Fondamentale per il funzionamento di questi miti era l'emarginazione di chiunque avesse potuto contestarli: i cittadini di origine messicana furono riclassificati come immigrati, mentre l'immigrazione dalla Spagna e dall'Italia fu drasticamente ridotta da una serie di leggi sempre più restrittive, approvate nei primi decenni del Novecento.[7]

Tra le innumerevoli costruzioni realizzate nello stile affine al revival coloniale spagnolo, quello "mediterraneo", il Tempio di Santa Sabina è uno dei pochissimi a fare esplicito riferimento alla Roma medievale. Di seguito, mi propongo di approfondire il motivo di questa carenza. Suggerirò che l'intreccio tra "Roma" e "cattolicesimo" nell'immaginario protestante abbia

[4] D. Gebhard, *The Spanish Colonial Revival in Southern California (1895-1930),* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 26 (1967), pp. 131-147; W. Deverall, *Whitewashed Adobe: Rise of Los Angeles and Remaking of Its Mexican Past,* Berkeley 2004; P.S. Kropp, *California Vieja: Culture and Memory in a Modern American Place,* Berkeley 2006; R. Kagan, *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939,* Lincoln 2019.

[5] J. Ornelas-Higdon, *The Grapes of Conquest. Race, Labor, and the Industrialization of California Wine, 1769-1920*, Lincoln 2023.

[6] C.D. Warner, *Our Italy,* New York 1892; Starr, *Americans*, I, pp. 365-414; P. Holliday, *American Arcadia: California and the Classical Tradition,* Oxford 2016.

[7] National Archives Catalogue, Record Group 11: General Records of the United States Government, Series: Enrolled Acts and Resolutions of Congress, *An Act of May 26, 1924, Public Law 68-139, 43 STAT 153, to Limit Immigration of Aliens into the United States for Other Purposes*, <https://catalog.archives.gov/id/5752154> (cons. 20 marzo 2026); M.F. Jacobson, *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race,* Cambridge (Mass.) 1999; N. Molina, *How Race is Made in America: Immigration, Citizenship, and the Historical Power of Racial Scripts*, Berkeley 2014; B. Staples, *How Italians Became 'White'*, in *The New York Times*, 12 ottobre 2019, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/12/opinion/columbus-day-italian-american-racism.html> (cons. 17 marzo 2026).



Fig. 3 - Marsh, Smith and Powell, South Pasadena Junior High School, 1928. Da *The American School Board Journal*, 78, 1 (gennaio 1929), p. 45.

limitato la portata operativa degli elementi stilistici della Roma medievale più di quanto non sia avvenuto, ad esempio, per quelli riferiti all'Italia settentrionale, e che più palese fosse il legame con Roma, più ristretta fosse tale portata. Forse altrettanto importante è l'incompatibilità tra la muratura in mattoni e i colori brillanti dei marmi, dei mosaici e degli affreschi tipici della Roma medievale con il proto-modernismo prevalentemente monocromatico, in pietra e stucco, degli stili istituzionali storicisti della California meridionale.[8] Per questi motivi, quando la Roma medievale fa la sua comparsa, è il risultato di una forte visione individuale, come quella del fondatore Hubert Eaton per Forest Lawn.

Una teoria semiotica del medievalismo considera il "medievale" come un significante aperto, in grado di essere riempito di nuovi significati sulla base del quadro referenziale stabilito dall'uso secondario.[9] Le evocazioni della Roma

[8] L'eccezione è rappresentata dalla variante lombarda dello stile mediterraneo, eseguito in mattoni, che era generalmente limitata agli edifici scolastici.

[9] U. Eco, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi,* Milano 1985, pp. 78-89; T. di Carpegna Falconieri, *Cinque altri modi di sognare il medioevo. Addenda a un testo celebre,* in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 122 (2020), pp. 407-434.

medievale ci chiedono di contemplare i limiti di questa flessibilità semantica, almeno riguardo alla Los Angeles del primo Novecento. Anche se l'acquisto del Tempio di Santa Sabina da parte di Eaton aveva senso nel contesto della sua collezione che conservava oltre 100 opere di scultura italiana, tra cui sia opere originali che repliche di pezzi famosi, la scelta di esporre un altare e un ciborio precedentemente consacrati in bella vista in un cimitero cristiano ecumenico, nonché di usarli per promuovere quest'ultimo, sembra strana, soprattutto considerando che negli anni Venti l'America, compresa la California, era profondamente anticattolica (fig. 4).[10] Potremmo vedere questa scelta come una prova della capacità di un oggetto esplicitamente religioso di subire una trasformazione ontologica in un'opera d'arte – una prova che il Tempio non riesce a superare.

L'installazione e la contestualizzazione del Tempio di Santa Sabina da parte di Eaton miravano a trasformarlo da edificio religioso a opera d'arte, acquistabile da chiunque fosse in grado di pagare la somma richiesta. A Roma, l'accuratezza quasi filologica delle sue forme neoclassiche (il ciborio *a gabbia* riproduce in gran parte quello di San Giorgio in Velabro) ne aveva legittimato la funzione, nonostante la rozzezza della sua fattura; a Forest Lawn, esse diventano la prova di un'origine autenticamente italiana vantata nelle guide turistiche e in un cartello nelle vicinanze, anche se non si è chiari riguardo all'epoca della sua realizzazione, presentata variamente come antichità, medioevo e Rinascimento. Sebbene gli archivi di Forest Lawn indichino che l'anno di fabbricazione del ciborio, dell'altare e dei candelieri fosse noto a Hubert Eaton, questi oggetti non sono mai stati pubblicamente collegati al XX secolo o alla Roma *neo*-medievale.[11]

Ma poi nel febbraio 1929 il figliastro di un'importante donatrice cattolica – così importante che nel 1925 lei e suo marito erano stati nominati cavalieri da Papa Pio XI – morì in un omicidio-suicidio degno dei tabloid, collegato a uno scandalo politico. Anche se il suo funerale si tenne in una chiesa cattolica e fu presieduto dal vescovo di Los Angeles, non fu interrato nel Calvary

[10] *Forest Lawn Art Guide and Interpretations* (Glendale 1931); *Forest Lawn Art Guide and Interpretations* (Glendale 1936); *Art Guide of Forest Lawn with Interpretations* (Glendale 1941).

[11] *Forest Lawn* [1931], pp. 36 («Renaissance»), 197 («antiquity»); *Forest Lawn* [1936], pp. 13 («early Renaissance»), 74 («antiquity»); *Art Guide*, pp. 70-71 («early Renaissance»), 100 («antiquity»); L. Kath, *Forest Lawn. The First 100 Years,* Glendale 2006, p. 52 («early Romanesque»); Glendale, Forest Lawn Memorial-Park, *Archives*, File #409.



Fig. 4 - Pubblicità del Forest Lawn Memorial-Park, in *The Los Angeles Times*, 26 dicembre 1928, p. 5. URL: <http://latimes.newspapers.com/image/157155762> (cons. 22 marzo 2026).

Cemetery, il venerabile cimitero cattolico dove più tardi sarebbero stati sepelliti suo padre e la sua matrigna, ma invece a Forest Lawn, dentro l'altare una volta consacrato del Tempio di Santa Sabina, un *membrum disjectum* della Roma neomedievale che funzionava come sineddoche materiale per la Roma cattolica.[12]

[12] Starr, *Americans*, III, pp. 125-128; Perchuk, *Da Santa Sabina* cit.; cfr. *Carrie Estelle Betzold Doheny*, in *Find-a-Grave.com*, <https://www.findagrave.com/memorial/10122/carrie_estelle-doheny> (cons. 16 marzo 2026); *Edward Laurence Doheny Sr.*, in *Find-a-Grave.com*, <https://www.findagrave.com/memorial/5245/edward_laurence-doheny> (cons. 16 marzo 2026). Non è chiaro perché Edward L. Doheny Jr. si trovi a Forest Lawn: in altre occasioni ho ipotizzato che potesse avere avuto una relazione omosessuale con l'uomo anch'egli deceduto nella strage, e/o che fosse stato lui l'assassino e che quindi si fosse suicidato, ma è anche possibile che sua madre fosse protestante e che, nonostante fosse stato cresciuto dal padre e dalla matrigna almeno dall'età di sette anni, non fosse mai stato cresimato nella Chiesa cattolica. Il fatto che le spoglie di sua madre (e di una sorella morta in tenera età) siano state successivamente trasferite a Forest Lawn, in prossimità del Tempio, potrebbe indicare quest'ultima ipotesi. Anche se la scelta del Tempio fosse stata un compromesso confessionale, il punto più ampio rimane valido.

Il Tempio di Santa Sabina apre inoltre la strada a un'ulteriore serie di categorie: i tipi di medievalismo artistico e architettonico. Il primo è quello che chiamo "medievalismo strutturale", ovvero oggetti ed edifici creati con materiali o strumenti, concetti o metodi che si avvicinano a quelli medievali; tale allineamento può rimanere interno alla logica dell'oggetto stesso o manifestarsi anche attraverso segni visibili. Si pensi, ad esempio, alla Cattedrale Nazionale di Washington DC (George Frederick Bodley, Henry Vaughan, Philip Hubert Frohman, 1907-1990), costruita con muri portanti, volte in pietra e archi rampanti, il tutto in pietra squadrata su un'anima in muratura.[13] Il secondo è il "medievalismo referenziale", in cui vengono utilizzati elementi riconoscibilmente medievali, compresi quelli che possono rimandare a momenti specifici nel tempo o nello spazio, ma l'intento non è quello di rendere leggibile una singola fonte o un insieme di fonti. L'effetto complessivo della chiesa cattolica di St. Monica (A.C. Martin, 1925), nell'eponimo sobborgo costiero, è distintamente romanico italiano, ma a mia conoscenza non replica alcun monumento specifico, né nel suo complesso né solo in parte (fig. 5). La terza categoria, quella che mi interessa in questo contesto, è il "medievalismo citazionale" o "filologico", in cui fonti specifiche sono sia leggibili che destinate ad *essere* leggibili. L'esperienza del Tempio di Santa Sabina suggerisce un possibile limite alla flessibilità significativa quando si parla della Roma medievale, o almeno dell'architettura ecclesiastica e della microarchitettura dell'*Urbs*. Mi concentrerò ora sull'architettura ecclesiastica per approfondire questo dilemma in modo più preciso.

Il mio esempio è la chiesa cattolica di St. Andrew a Pasadena (Ross Montgomery, 1927), il cui esterno chiaramente replica due delle chiese più famose di Roma, Santa Sabina e Santa Maria in Cosmedin (fig. 6).[14] Il rettore della chiesa aveva studiato a Roma negli anni Ottanta dell'Ottocento

[13] L'acciaio da costruzione ha sostituito il legno nelle capriate del tetto, e sono state inserite ulteriori strutture in acciaio nell'ambito dei lavori di riparazione effettuati a seguito del terremoto del 2011. Cfr. *Gothic Architecture 101*, in *Washington National Cathedral*, <https://cathedral.org/discover/art-architecture/gothic-architecture-101/> (cons. 17 marzo 2026); M. Hunt, *The Decades-Long Journey to Restore the National Cathedral,* in *Smithsonian Magazine,* 15 luglio 2020, <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/decades-long-journey-restore-national-cathedral-180975307/> (cons. 17 marzo 2026).

[14] J. Hourihan, *The History of St. Andrew's Parish*, Tappan 1986; C.W. Ludwig, *Jewels in Our Crown: Churches of Los Angeles,* Los Angeles 2003, pp. 128-133; T. Fritz, D. Crane, *Tower of Pasadena: The Art and Architecture of St. Andrew's Church,* Pasadena 2011.



Fig. 5 - A.C. Martin, St. Monica Catholic Church, 1925, Santa Monica. Foto dell'autrice, 2016.



Fig. 6 - R. Montgomery, St. Andrew Catholic Church, 1927, Pasadena. Foto dell'autrice, 2022.

e, quando arrivò il momento di costruire la sua chiesa, cercò di «portare qualcosa dell'antica Roma nella sua amata California»,[15] apparentemente persino inviando a Roma l'architetto incaricato della costruzione. Santa Sabina e Santa Maria in Cosmedin avevano affascinato il giovane seminarista, ma entrambe le chiese erano cambiate dai tempi in cui era stato a Roma. L'esterno di Santa Maria fu trasformato nel 1896-1899 da G.B. Giovenale, ed è a questa versione ripristinata in stile romanico, e non alla versione barocca nella memoria di McCarthy, che si riferisce l'esterno di St. Andrew (fig. 7). Un portico laterale che inizialmente dava sul battistero imita l'entrata pubblica al nartece di Santa Sabina.

L'interno ci racconta una storia leggermente diversa (fig. 8). Se chiudiamo gli occhi davanti ai brillanti colori hollywoodiani della finitura in *scagliola* delle colonne di cemento e ai dipinti scintillanti eseguiti dall'artista triestino Carlo Wostry nei tardi anni Venti e nei primi anni Trenta,[16] possiamo vedere

[15] Hourihan, *The History*, p. 54.

[16] Le fonti principali sono: T. Barbo Millossovich, *Il pittore triestino Carlo Wostry,* tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Trieste, a.a. 1975-1975; W. Abrami, L.



Fig. 7 - Santa Maria in Cosmedin, Roma. Esterno dopo gli interventi di G.B. Giovenale, ca. 1896-1899. Ed.ni Alinari P.N.L. 6126, ca. 1900. Foto: Archivi Alinari, Firenze.



Fig. 8 - St. Andrew Catholic Church, interno, con i dipinti di C. Wostry, 1929-1935. Foto dell'autrice, 2022.



Fig. 9 - Santa Sabina, Roma. Interno come appariva dopo l'aggiunta del ciborio, dell'altare, e dei candelieri ma prima dei restauri da parte di A. Muñoz. Ed.ni Brogi 18165, ca. 1915-1918. Foto: Archivi Alinari, Firenze.

le linee semplici di Santa Sabina che spostano l'attenzione verso l'abside, dove i pilastrini di marmo retti su un dado di marmo richiamano all'abside non ristorata della basilica aventina (fig. 9). Ciò nonostante, le finestre a grata di St. Andrew sono debitrici delle finestre riaperte da Antonio Muñoz durante i restauri del 1918-1919 – gli stessi che portarono alla rimozione del Tempio di Santa Sabina dall'abside della chiesa – sebbene con forme più semplici che assomigliano a quelle adoperate nei restauri a Santa Maria in Cosmedin. Eppure, nell'abside rinasce la creazione di Poscetti, una riproduzione coloratissima, ma comunque fedele, della *Roma neomedievale* già a Forest Lawn.

Resciniti, *Carlo Wostry, da San Giusto a San Francisco,* Trieste 2000; P. Delbello, *Wostry, fra sacro e profano, 1865-1943,* Trieste 2019. Sulla sua opera a St. Andrew, T. Barbo Millossovich, *A Pasadena,* ivi, pp. 171-185.

Nel loro uso dei colori fortemente saturati disposti in maniera geometrica su uno sfondo dorato, i dipinti sono un omaggio alla tradizione musiva romana, rielaborata in un linguaggio visivo Art Nouveau; essi assomigliano fortemente ai dipinti loro contemporanei nel Quartiere Coppedè di Roma (Gino Coppedè, 1919-1927).[17] La limitazione dei dipinti sulle pareti laterali ai pennacchi segue l'organizzazione di Santa Sabina, anche se il loro soggetto, la Via Crucis, iniziò a diffondersi negli interni delle chiese solo a partire dal Seicento e l'aspetto e gli abiti delle figure sono debitori più di una visione teatrale o cinematografica della storia biblica che di qualsiasi opera d'arte medievale. Wostry ha inoltre ampliato la sequenza per riempire tutti i pennacchi, il cui numero supera di dieci le quattordici scene canoniche; le aggiunte comprendono elementi della Passione, episodi successivi alla Resurrezione e due pannelli simbolici.[18]

Sia la struttura sia alcuni elementi iconografici della composizione absidale, firmata in basso a destra CAROLUS WOSTRY / TERGESTINUS / FACEBAT • A•D • MXMXXX, mostrano un dialogo con alcune delle chiese medievali di Roma (figg. 10, 11). Nella conca, in gran parte nascosta alla vista dal ciborio, è raffigurata la chiamata di Andrea da parte di Gesù, quando egli abbandona le reti per diventare un "pescatore di uomini" (Mt 4,18, Mc 1,16-18). Incorniciata da due palme gemelle, questa scena presenta visivamente Andrea che si unisce agli altri undici apostoli che si collocano a destra e a sinistra, ma poiché secondo il Vangelo di san Giovanni, Andrea fu il primo a seguire Gesù (Gv 1,40-42), essa raffigura metaforicamente l'istituzione del discepolato e quindi della Chiesa stessa. Il busto di Dio Padre, collocato nella semicupola decorata con una conchiglia absidale che sim-

[17] G. Leardi, U. Longo, *Medioevo Coppedè,* Roma c.d.s.

[18] La sequenza completa è la seguente: i numeri romani indicano le scene canoniche, mentre i numeri arabi quelle aggiunte. Parete sinistra (sud), a partire dall'abside: 1. L'ingresso di Gesù a Gerusalemme; 2. L'Ultima Cena; 3. Gesù appoggia il capo a terra e piange; 4. Gesù viene flagellato; 5. L'incoronazione di spine. I. Gesù viene condannato a morte; II. Gesù porta la croce; III. Gesù cade per la prima volta; IV. Gesù incontra sua madre; V. Simone di Cirene aiuta Gesù a portare la croce; VI. Veronica asciuga il volto di Gesù; VII. Gesù cade per la seconda volta. Parete destra (nord), a partire dall'ingresso: VIII. Gesù incontra le donne di Gerusalemme; IX. Gesù cade per la terza volta; X. Gesù viene spogliato delle sue vesti; XI. Gesù viene inchiodato alla croce; XII. Gesù muore; XIII. Gesù viene deposto dalla croce; XIV. Gesù viene deposto nel sepolcro. 6. "Quo Vadis?"; 7. Missione agli Apostoli; 8. Ascensione di Cristo; 9. Dio Padre, Cristo Re, Maria come Regina del cielo; 10. Il pavone, la barca e la palma. Si noti che la chiesa è orientata verso occidente.



Fig. 10 - St. Andrew Catholic Church, interno, che mostra i dipinti di C. Wostry nell'abside e sull'arco trionfale, 1930. Foto dell'autrice, 2022.



Fig. 11 - St. Andrew Catholic Church, interno, dettaglio dei dipinti nell'abside, in particolare la *Chiamata di sant'Andrea* di C. Wostry, 1930. Foto dell'autrice, 2022.

boleggia la volta celeste, benedice sia quest'incontro che l'altare e la chiesa nel suo insieme, con un trio di angeli adoranti ai lati. I santi in piedi ieratici, le palme gemelle (anche se private della fenice) e l'acqua che scorre lungo l'abside (anche se qui si tratta del mare di Galilea e non del fiume Giordano) sono comuni a molte absidi medievali di Roma, ad es. nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano e in quelle che derivano da quest'ultima. Il busto celeste affiancato da angeli partecipa a una tradizione iconografica diversa, che risulta evidente nelle absidi di San Giovanni in Laterano e nell'oratorio di San Venanzio al Laterano, nel battistero del medesimo.

L'arco trionfale rimanda ad altre fonti romane. La sua suddivisione in quattro registri imita la struttura dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore, sebbene la sequenza cristologica della basilica dell'Esquilino sia stata qui sostituita da cinque scene narrative tratte dalla vita di sant'Andrea. Attingendo ai Vangeli e alla sua vita come raccontata nella *Legenda Aurea*, la sequenza comprende nel secondo registro, procedendo da sinistra a destra, il momento in cui diventa discepolo di Giovanni Battista (Gv 1,35-40), la sua presenza alle nozze di Cana (Gv 2,1-11, sebbene senza nominare specificamente i discepoli) e la sua attività battesimale (implicita in Gv 1,35), seguite nel terzo registro dall'accettazione della croce del martirio e dalla traslazione delle sue reliquie a Costantinopoli.[19] Vale la pena sottolineare che un miracolo eucaristico – la trasformazione dell'acqua in vino a Cana – occupa il posto d'onore sopra l'altare. Il registro più basso presenta due angeli che venerano l'immagine di Dio nella conca absidale, mentre il frontone è ricoperto dalla vite vivente, che spunta da un medaglione a forma di croce fogliata scolpita, circondandolo. Se è vero che si tratta di un aggiornamento delle vivaci volute di acanto delle absidi del Battistero Lateranense e di San Clemente, un motivo anche documentato da Joseph Wilpert sulla controfacciata di Santa Maria Maggiore (per citare solo alcuni esempi della Roma medievale),[20] il motivo stesso trova peraltro la sua controparte più immediata nella Roma neomedievale, ovvero sulla facciata di Santa Maria Liberatrice (Mario Ceradini, 1906-1908) a Testaccio (fig. 12).[21]

[19] J. de Voragine, *The Golden Legend, or Lives of the Saints,* I-VII, a cura di F.S. Ellis, London 1900, II, pp. 42-46.

[20] M. Andaloro, *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi,* I. *Suburbio, Vaticano, rione Monti,* Viterbo 2006, p. 274, fig. 8.

[21] T. Caliò, *Santa Maria Liberatrice,* in *Roma. Santuari d'Italia,* a cura di S. Boesch Gajano, T. Caliò, F. Scorza Barcellona, L. Speciale, Roma 2012, pp. 347-349; F.



Fig. 12 - M. Ceradini, Santa Maria Liberatrice, 1906-1908, Testaccio, dettaglio del coevo mosaico sulla facciata. Foto: Fabrizio Sciarretta, 2024.

Abbiamo quindi una chiesa cattolica costruita a Los Angeles negli anni Venti, che trasforma in uno spettacolo hollywoodiano l'architettura religiosa paleocristiana e medievale di Roma, con dei tocchi aggiuntivi di Roma neomedievale. Le scelte sia artistica sia architettonica fatte da McCarthy, Montgomery e Wostry si allineano in modo netto sia con lo scopo che con la confessione di St. Andrew. Ma abbiamo già visto come la componente specificamente cattolica era stata quasi eliminata dal Tempio di Santa Sabina, e una breve occhiata ad altri tre adattamenti dell'architettura e della decorazione

Sciarretta, *Santa Maria Liberatrice a Testaccio: mosaici tra antico e moderno,* in *ArtePiù,* 25 giugno 2024, <https://artepiu.info/santa-maria-liberatrice-testaccio-mosaici/> (cons. 21 marzo 2026).



Fig. 13 - Johnson, Kaufmann and Coate, St. Paul's Episcopal Cathedral, 1924, Los Angeles (demolito nel 1980), interno, dettaglio ingrandito dell'abside, che mostra la croce e i viticci. Foto: LA Examiner Collection, USC Archives, 1958.

ecclesiastica suggerisce di non dare per scontato che un tale allineamento sia inevitabile.

Nella mia ricerca di riferimenti filologici alla Roma medievale in spazi non cattolici in Los Angeles, l'unico che ho identificato finora è la decorazione della conca dell'abside della cattedrale episcopale (di confessione protestante) di St. Paul (Johnson, Kaufmann and Coate, 1924), consacrata nel 1924 e demolita nel 1980 (fig. 13). I dipinti, che furono rimossi prima del 1970 senza che fossero ben documentati, spogliarono i celebri mosaici di San Clemente del *corpus* e di tutte le creature viventi, conservando la croce e i viticci raffigurati, e qui cito un articolo coevo alla consacrazione della chiesa, in «cerulean blue and Romanesque gold».[22] Questo non vuol dire che tali riferimenti abbondino negli spazi cattolici, perché anche qui i referenti spesso si rivolgono altrove: al Messico coloniale, per esempio, o a un generico romanico mediterraneo.

Al contrario, troviamo esempi di medievalismo filologico che riutilizzano l'architettura ecclesiastica cattolica proveniente da altre parti d'Italia per scopi non cattolici. Per capire questo fenomeno dobbiamo tornare brevemente agli anni Quaranta dell'Ottocento, quando negli Stati Uniti apparve una prima ondata di architettura neoromanica. Come abilmente descritto da

[22] *Clergymen from Three States Gather at New St. Paul's in Los Angeles*, in *Los Angeles Evening Express,* 12 nov. 1924, p. 19.

Kathleen Curran in *The Romanesque Revival: Religion, Politics, and Transnational Exchange* (2003), due filoni di questo revival svuotarono di fatto il significante "romanico" dei significati "cattolico" e "ecclesiastico". Il primo era l'adozione, prima in Europa del nord poi negli Stati Uniti, dell'architettura romanica da parte delle confessioni aliturgiche (c.d. "Chiesa bassa") protestanti come stile adeguatamente romantico; ma, in contrapposizione alle chiese neogotiche delle confessioni cattolica e anglicana, quest'architettura era semplice, luminosa, consentiva a tutti di vedere e sentire il predicatore, e, utilizzando mattoni o pietra squadrata piuttosto che pietra, era anche economica. Il secondo era l'interesse dei riformatori dell'istruzione statunitensi per il sistema prussiano della *Bildung,* un concetto di formazione nazionale che comprendeva l'istruzione, la religione e la cultura. Questi riformatori visitarono scuole e altri edifici nel regno luterano, dove predominava uno stile neoromanico semplificato.[23]

Questa concezione americana del romanico come simbolo dei valori nazionali di semplicità, economia, rusticità e chiarezza fece sì che durante il tardo Ottocento e il primo Novecento gran parte dell'architettura ecclesiastica, civile, scolastica e infrastrutturale fosse modellata stilisticamente sugli edifici "Lombard" della Germania meridionale e dell'Italia settentrionale, con absidi, campanili e tutto il resto. Nella California del sud, questa percezione americana si intrecciava con la pretesa della regione di essere *Our Italy*, dando vita a creazioni quali una chiesa episcopale ispirata a San Pietro presso Tuscania a un campus universitario che ripropone Sant'Ambrogio a Milano. E forse è anche rilevante il fatto che in entrambi i casi gli architetti non abbiano cercato di replicare lo stile all'interno degli edifici, optando invece per la funzionalità moderna o per una mescolanza di altri medievalismi filologici e referenziali.[24]

C'è così tanto da dire sulla Los Angeles medievale che attualmente sto scrivendo un libro sull'argomento. Ma nonostante tutta la volontà di sperimentare le fonti, di citare e trasformare, sembra che ci fosse un limite alla flessibilità semiotica dell'Italia medievale nella Città degli Angeli, e quel limite era la Roma medievale.

[23] K. Curran, *The Romanesque Revival: Religion, Politics, and Transnational Exchange*, University Park 2003.

[24] Perchuk, *Roma oltreoceano*, pp. 80-83.

Tommaso Caliò

ROMA ONDE FRANCESCO È ROMANO. L'IMPATTO DEL VII CENTENARIO FRANCESCANO SULLA CAPITALE

1. *«Francesco sorregge il Laterano e salva così Roma»*

Le celebrazioni del VII Centenario della morte di Francesco d'Assisi nel 1926[1] trovarono nella città di Roma un'accoglienza tiepida. Salvo rare eccezioni, l'evento rimase confinato ai luoghi di culto che custodivano la memoria del passaggio del santo nella città eterna. Certamente pesavano le fatiche dell'anno giubilare indetto da Pio XI l'anno precedente, le cui celebrazioni avevano riscosso un successo considerato da tutti straordinario;[2]

[1] Sul centenario francescano del 1926 cfr. F. Torchiani, *4 ottobre 1926. San Francesco, il regime e il centenario*, in *San Francesco d'Italia. Santità e identità nazionale*, a cura di T. Caliò, R. Rusconi, Roma 2011 (Sacro/santo, 17), pp. 67-99; T. Caliò, «Il ritorno di San Francesco»: il culto francescano nell'*Italia fascista*, ivi, pp. 45-65; Id., *San Francesco nella letteratura per l'infanzia*, in *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, a cura di M. Benedetti, T. Subini, Roma 2019, pp. 295-309; F. Torchiani, *Un santo per la «nuova Italia». Arnaldo Fortini e il VII centenario francescano*, in *Arnaldo Fortini e la città di Assisi*. Atti dell'incontro di studio (Assisi, 9-10 luglio 20121), Spoleto 2022, pp. 73-93; Id., *Il settimo centenario francescano: aspetti della ricezione internazionale*, in *Pensare Francesco. Storia, memoria e uso politico*, a cura di V. De Cesaris, D. Menozzi, A. Possieri, A. Roccucci, Bologna 2026, pp. 167-184; A. Ronci, *Il settimo centenario francescano ad Assisi, in Italia e nel mondo (1926-1927)*, in *Francesco d'Assisi nella storia d'Italia. Anniversari, identità nazionale e santità*, a cura di A. Possieri, num. mon. di *Rivista di storia del cristianesimo*, 1 (2025), pp. 61-85; R. Moro, *Il fascismo, i santi e il mito dell'Italia cattolica*, in *Pensare Francesco*, pp. 343-356; T. Caliò, *Centenari – VII della morte (1926)*, in *Francesco d'Assisi. Enciclopedia Francescana*, II, a cura di A. Bartoli Langeli, S. Boesch Gajano, L. Canfora, I. Heullant-Donat, A. Melloni, A. Vauchez, G. Zarri, Roma 2025, pp. 219-222.

[2] Cfr. G.M. Vian, *Gli anni santi di Pio XI*, in *La storia dei Giubilei*, IV, *1800-2000*, a cura di F. Margiotta Broglio, Prato 2000, pp. 117-133.

ma a far splendere per una volta di mera luce riflessa la città del papa furono soprattutto gli sforzi messi in campo dalle famiglie francescane e da Arnaldo Fortini, sindaco e poi podestà di Assisi, al fine di concentrare nella patria di Francesco le principali iniziative centenarie e gli ingenti fondi pubblici a esse destinate.[3] Ridotta, dunque, a semplice tappa intermedia di un pellegrinaggio che aveva la città umbra come meta finale, Roma si comportò di conseguenza, replicando, con minor fasto, luci e ombre della gestione nazionale delle celebrazioni. La frammentazione delle cerimonie romane, infatti, va anche interpretata come una conseguenza, su scala più modesta, delle rivalità che avevano contrapposto gli ordini francescani, soprattutto Conventuali e Minori, nella gestione del Centenario e che avevano creato una netta polarizzazione delle iniziative, divise tra i due luoghi simbolo del culto assisano: da una parte il Sacro Convento, la cui cripta con i resti mortali di Francesco, riscoperti nel 1818, veniva ora spogliata del rivestimento esterno, «espressione del più gelido neo-classicismo»,[4] con l'obiettivo di infondere al luogo un maggiore calore spirituale e un aspetto più in sintonia con l'architettura che lo conteneva[5] e con la *restauratio urbis* intrapresa da Fortini;[6] dall'altra la chiesa minoritica di Santa Maria degli Angeli che era stata già teatro nel 1916 delle celebrazioni del settimo centenario del Perdono di Assisi.[7] È possibile seguire passo passo i contrasti tra le famiglie francescane attraverso le due riviste sorte per promuovere i festeggiamenti della ricorrenza del Transito del santo umbro: *San Francesco d'Assisi*, sotto la solida e intransigente guida del conventuale Michele Faloci Pulignani, e *Frate Francesco*,

[3] Una scelta non del tutto scontata se ancora nel 1921, in occasione del settimo centenario di fondazione del Terz'Ordine francescano, Assisi era ritenuta troppo piccola e inospitale per accogliere le celebrazioni che ebbero piuttosto Roma come scenario principale (cfr. A. Possieri, *La costruzione della memoria pubblica e gli anniversari francescani*, in *Pensare Francesco*, pp. 163-164).

[4] C.G., *Arte*, in *Le vie d'Italia*, XXXII, 3 (1926), p. 319. Analogamente la *Guida d'Italia del Touring Club Italiano* di Luigi Vittorio Bertarelli scriveva nel 1922 a proposito della cripta: «Fatta la scoperta, si creò questa cripta, a croce greca, di freddo stile neo-classico e ordine dorico» (*Italia centrale*, II, *Firenze-Siena-Perugia-Assisi*, Milano 1922, p. 347).

[5] Cfr. E. Irace, *La riscoperta dei corpi di Francesco e di Chiara*, in *Pensare Francesco*, pp. 37-51.

[6] Cfr. G. Capitelli, *Arte e restauri nell'Italia francescana del centenario (1926)*, in *San Francesco d'Italia*, pp. 143-161; E. Genovesi, *Assisi 1926. La* Nova Civitas *ai tempi de podestà Arnaldo Fortini*, Assisi 2019.

[7] Cfr. Possieri, *La costruzione della memoria*, pp. 154-162.

diretta nominalmente dal biografo del santo e cittadino onorario di Assisi Johannes Jørgensen,[8] ma di fatto opera del suo intraprendente redattore capo, il frate Vittorino Facchinetti[9] dei Minori *simpliciter dicti*. Questi ultimi dimostrarono maggiore intraprendenza, abilità nel tessere rapporti con le autorità politiche e capacità di attivare forme di propaganda attraverso un uso diversificato dei mezzi di comunicazione di massa.

Così come avvenne su scala nazionale, anche nella Capitale furono i frati minori a mostrare una presenza più dinamica sul territorio, sfruttando l'ubicazione dei loro principali luoghi di culto: la chiesa di San Francesco a Ripa, nel rione popolare di Trastevere, l'unica che poteva ambire a divenire una tappa per il milione e mezzo di pellegrini che si spostarono quell'anno in Assisi, attratti dalla cappella sorta sui presunti luoghi santificati dalla presenza del santo e dei suoi compagni durante i suoi soggiorni romani;[10] e la chiesa dell'Ara Coeli, priva di memorie di Francesco ma che poteva vantare una posizione privilegiata accanto al Campidoglio, e accreditarsi sul colle capitolino come il luogo d'incontro tra le gerarchie ecclesiastiche e le autorità cittadine allora rappresentate dal primo governatore di Roma Filippo Cremonesi. Ne è un chiaro esempio la celebrazione dell'inaugurazione romana dell'anno centenario che si tenne nell'agosto del 1926: la fitta teoria di luminarie e lampadari elettrici che ricopriva senza soluzione di continuità la chiesa francescana e gli adiacenti palazzi simbolo del potere politico romano fu letta dell'oratore Augusto Busacchi dei Canonici Lateranensi,[11]

[8] F. Santucci, *Johannes Jørgensen Assisi e la Società internazionale di Studi francescani*, in *Giovanni Jørgensen e il francescanesimo*. Atti del XXXV Convegno Internazionale in occasione del cinquantesimo anniversario della morte (1956-2006) (Assisi, 11-13 ottobre 2007), Assisi 2008, pp. 427-453: 437.

[9] Sulla figura di Facchinetti cfr. Caliò, «Il ritorno di San Francesco», pp. 59-62; S. Airoldi, *Gli inizi dell'apostolato via etere: le radioprediche di Vittorino Facchinetti (1926-1936)*, in *Società e storia*, 34, 132 (2011), pp. 301-330; G. Tosco, *Al crocevia fra Chiesa, fascismo e colonialismo. Il Congresso eucaristico di Tripoli (1937)*, in *Archivio italiano per la storia della pietà*, 30 (2017), pp. 283-314; T. Caliò, *Padre Facchinetti, il cardinale Salotti e il patronato francescano sull'Italia. Due protagonisti a confronto*, in *Pensare Francesco*, pp. 185-202.

[10] Cfr. C. Udina, *Dallo xenodochio benedettino al convento francescano*, in *La fabbrica del convento. Memorie storiche, trasformazioni. Recupero del complesso di San Francesco a Ripa in Trastevere*, Roma 2011, pp. 21-53.

[11] Augusto Busacchi dodici anni più tardi sarà arrestato e rischierà di essere inviato al confino per aver condannato durante un'omelia la politica razziale del Regime. Cfr. P. Guglielmi, *Don Augusto Busacchi (6/6/1882-13/7/1943)*, in *Canonici Regolari Lateranensi.*

come la prefigurazione di una auspicata conciliazione tra la Chiesa e lo Stato nel nome di Francesco, il quale ottenne, «affratellando nella vecchia gloriosa Chiesa del popolo di Roma, sul Campidoglio, tutti i poteri armonizzati».[12]

Emerge come terzo polo delle celebrazioni la basilica di San Giovanni in Laterano, alla quale Pio XI aveva conferito un ruolo centrale nell'enciclica di indizione del centenario *Rite expiatis*, scenario dell'incontro tra il Poverello e il papa: al centro delle sue riflessioni vi era la «visione miracolosa» di Innocenzo III, «in cui gli si presentò Francesco in atto di sostenere con le sue spalle il tempio cadente del Laterano».[13] Il racconto del sogno, riportato dalla *Legenda Trium Sociorum* per introdurre l'incontro a Roma tra Francesco e il pontefice per l'approvazione della regola *non bullata*,[14] diventa, nelle parole del deputato clerico-fascista Egilberto Martire, l'episodio fondativo del legame indissolubile di Francesco con il papa e con la città:

> Francesco e Roma, due grandezze che si attraggono: Iddio le chiama per vie lontane e le avvince indissolubilmente l'una all'altra per la comune salvezza e per la comune potenza.
> La storia, la leggenda, l'arte hanno fissato nella luce d'un sogno l'immagine di questo destino: Francesco povero ed umile che sorregge il Laterano cadente; e il Laterano ricco e superbo, che, *alle cose mortali andò di sopra*, è Roma cattolica e imperiale, Chiesa e Pontificato. Nel gioco di questo contrasto che si eleva per virtù umana e divina in unità suprema – la povertà, la ricchezza, l'umiltà e la forza, la rinuncia e il dominio – è il vincolo di Francesco e di Roma, per la più alta conquista: Francesco sorregge il Laterano e salva così Roma; Roma sorregge esalta salva Francesco.[15]

Provincia italiana. Notizie, 48 (2003), pp. 11-15; N.S. Onofri, *Ebrei e fascismo a Bologna*, Crespellano (BO) 1989, pp. 183-184.

[12] *L'Anno francescano solennemente inaugurato all'Ara Coeli*, in *Corriere d'Italia*, 3 agosto 1926, p. 4 e *L'austera celebrazione francescana a San Giovanni in Laterano*, in *Corriere d'Italia*, 10 maggio 1927, p. 4.

[13] *Lettera enciclica* Rite expiatis *del Sommo Pontefice Pio XI*, in <https://www.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19260430_rite-expiatis.html>.

[14] Per una sintesi cfr. A. Marini, *Francesco d'Assisi, il mercante del regno*, Roma 2015, pp. 78-83; sul topos del sogno nell'agiografia medievale cfr. A. Vauchez, *Il sogno di Innocenzo III. Riflessioni su un tema iconografico e agiografico*, in *Studi romani*, 52 (2004), pp. 3-17.

[15] E. Martire, *S. Francesco e Roma*, in *L'Italia francescana nel Settimo Centenario della morte di S. Francesco*, S. Maria degli Angeli (PG), 1926, p. 316.

Il Laterano fu il teatro dell'unica celebrazione liturgica che ebbe una dimensione cittadina, celebrata l'8 maggio del 1927 dal vicario generale di Roma Basilio Pompili.[16] Analogamente, il segno più visibile che le celebrazioni del centenario lasciarono sul territorio cittadino fu il gruppo scultoreo in bronzo realizzato nella piazza antistante la basilica di San Giovanni. Promossa da un apposito comitato presieduto da mons. Carlo Cremonesi, fratello del governatore, e dal conte Domenico Silvestri, appassionato francescanista, la realizzazione dell'opera fu affidata allo scultore marchigiano Giuseppe Tonnini che ritrasse Francesco insieme ai suoi primi compagni «con le braccia protese nella prima e commossa visione di quel luogo sacro, ove da Innocenzo III ebbe primo sigillo la sua religione».[17] Il pittore Corrado Mezzana riassunse efficacemente sulle pagine di *Arte cristiana* il portato simbolico affidato al monumento, che aveva l'ambizione di fissare «il momento in cui l'umbro misticismo dell'idea francescana si fa romano, cattolico, universale e nel sigillo pontificio trova non già un ostacolo ma il più valido aiuto al suo progredire».[18] Il Comitato aveva raggiunto il suo scopo grazie a una campagna di raccolta fondi che permisero anche la realizzazione di un bassorilievo in marmo che riproduceva il sogno di Innocenzo III, da apporre nella Basilica Lateranense. Nell'appello si leggeva inoltre l'intenzione «di fondare in Roma una Cattedra francescana con annessavi una Biblioteca serafica» in modo che «gli studiosi tutti potranno indagare le manifestazioni del pensiero francescano, difendere e mantenere nella vera sua luce il Santo di questa nostra Italia, l'ardente rieducatore dei popoli nel nome di Cristo».[19]

[16] *La grande celebrazione francescana a San Giovanni in Laterano*, in *Corriere d'Italia*, 6 maggio 1927, p. 4. Roma era già stato teatro della chiusura ufficiale del Centenario nella Basilica Vaticana il 30 ottobre 1927, che Pio XI aveva voluto coincidesse con la festa di Cristo Re e la consacrazione di mons. Hayasaka, primo vescovo giapponese alla sede di Nagasaki (*Cronaca francescana*, in *Frate Francesco*, IV, 6 [1926], p. 433).

[17] Cit. in L. Huetter, *S. Francesco all'aria aperta*, in *Roma. Rivista di studi e di vita romana*, V, 4 (1927), pp. 174-175. Sul monumento romano cfr. J.S. Grioni, *Il monumento romano a San Francesco d'Assisi: pregevole opera di Giuseppe Tonnini*, in *Lazio ieri e oggi*, 479 (2004), p. 291. Il bozzetto era stato approvato nell'autunno del 1925 (cfr. *Cronaca francescana*, in *Frate Francesco*, II, 5 [1925], p. 363).

[18] C. Mezzana, *Il monumento a San Francesco dinanzi al Laterano*, in *Arte cristiana*, 7-8 (1927), pp. 221-223. Cfr. *L'arte del francobollo. Corrado Mezzana*, a cura dell'Amministrazione delle Poste e Telecomunicazioni, e R. Ruscio, *Mezzana, Corrado*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, Roma 2010, pp. 73-75.

[19] Cit. in *Cronaca francescana*, in *Frate Francesco*, III, 2 (1926), p. 151.

In una città che cresceva in modo esponenziale snaturandosi, il monumento del Laterano era un piccolo ma significativo segno di orgoglio per una generazione di cattolici cresciuta con il mito del medioevo cristiano e che aveva scelto il fascismo e l'uomo della Provvidenza per le prospettive che ai loro occhi offriva di un ritorno a una Italia nuovamente cattolica. L'opera segnava anche una inversione di rotta rispetto a decenni di politiche monumentali da parte dello Stato liberale: «Questo monumento del Laterano ci fa scordare, per un giorno almeno la comica bruttura di tante statue che il secolo nostro ha innalzato a Roma»[20] scrive Martire in polemica con l'esplosione della "monumentomania" post risorgimentale.[21] Ancora più esplicito il francescano Pellegrino Paoli che, insistendo sul significato storico dell'erezione del gruppo statuario francescano per la città di Roma, ricordava una data di trentotto anni prima, il 9 giugno 1889: «in questa Roma cattolica, sede del Pontefice Sommo, si erigeva a *Campo di fiori* un monumento ad un frate apostata, Giordano Bruno»;[22] nel momento presente l'inaugurazione del nuovo monumento «tra un delirio di popolo, plaudenti le Autorità, Roma cattolica» era un atto di riparazione che faceva emergere sulla storica piazza del Laterano la Roma più vera, che non si rivolta contro la Chiesa, bensì, seguendo l'esempio del santo, si fa obbediente al proprio pontefice. Inoltre, riprendendo consueti schemi di analisi del confronto tra Francesco e gli eretici suoi contemporanei – «Venendo a Roma, ai piedi del Pontefice, non ha battuto le vie oblique dei "Poveri di Lione" e di Pietro Valdo, viene puro, semplice, viene romano, cioè cattolico»[23] – Paoli intendeva porre il Poverello a baluardo della fede cattolica contro la pericolosa propaganda protestante e la proliferazione di edifici sacri acattolici contro i quali combatteva l'Opera di Preservazione della Fede, che proprio in quegli anni lanciava una mobilitazione straordinaria.[24]

[20] t.t. [E. Martire], *Il monumento a San Francesco inaugurato nella Piazza del Laterano. Dal Laterano*, in *Corriere d'Italia*, 28 maggio 1927, p. 4.

[21] Cfr. L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma 1996.

[22] P. Paoli, *Il monumento romano a S. Francesco*, in *Corriere d'Italia*, 26 maggio 1927, p. 3. Sul monumento a Giordano Bruno cfr. Berggren, Sjöstedt, *L'ombra dei grandi*, pp. 161-178 e M. Bucciantini, *Campo di fiori. Storia di un monumento maledetto*, Torino 2023.

[23] Paoli, *Il monumento romano*.

[24] Cfr. M. Paiano, *Contro «l'invadente eresia protestante»: l'Opera della Preservazione della Fede in Roma (1899-1930)*, in *Chiesa cattolica e minoranze in Italia nella prima metà del Novecento. Il caso veneto a confronto*, a cura di R. Perin, Roma 2011 pp. 79-84.

Se nei resoconti del tempo il gruppo statuario del Laterano veniva accostato ad altre opere analoghe realizzate in varie città in Italia,[25] in Europa e nelle terre di Missione,[26] al fine di esaltare la dimensione globale del culto francescano, a livello locale va posto in continuità con altre iniziative nate all'interno dei medesimi ambienti conciliatoristi romani, volte a ri-sacralizzare il territorio urbano. Sotto la regia dello stesso Martire, politici, intellettuali e membri dell'aristocrazia romana si aggregarono in diverse associazioni: il «Comitato Romana Gens», ad esempio, il cui obiettivo era quello di «diffondere l'operoso amore della romanità per la coltura e per il decoro della storia e dell'arte cittadina, con particolare riguardo alla tradizione religiosa» o l'associazione «Fides Romana», il cui simbolo era composto dall'aquila e dalla croce a ribadire l'aspirazione a un caratterizzazione confessionale dello Stato fascista.[27] Questi gruppi si ponevano in continuità con i comitati che solo tredici anni prima avevano organizzato le celebrazioni del centenario costantiniano[28] con il quale le gerarchie ecclesiastiche romane avevano cercato di fornire una risposta popolare al successo ottenuto dal sindaco di Roma Ernesto Nathan nel 1911 per il cinquantenario del Regno. Se quel giubileo laico, come ebbe a dire lo stesso Nathan nel noto discorso pronunciato a Porta Pia il 20 settembre del 1910, doveva esaltare la rinascita di Roma dopo gli anni della decadenza sotto il dominio del papa,[29] il giubileo di Pio X avrebbe dovuto nelle intenzioni dei promotori preparare

[25] Il più significativo fu la statua dell'Assisiate dello scultore Domenico Trentacoste, collocata in Piazza Risorgimento a Milano (*Il monumento a San Francesco a Milano*, in *Frate Francesco*, 4 [1927], pp. 416-420) su cui Capitelli, *Arte e restauri nell'Italia francescana*, pp. 150-152.

[26] Lo stesso Tonnini realizzò una statua in bronzo del santo nella cittadina argentina di Salta (ivi, p. 150).

[27] Cfr. D. Sorrentino, *La Conciliazione e il «Fascismo cattolico». I tempi e la figura di Egilberto Martire*, Brescia 1980, pp. 70-71; A. Riccardi, *Roma "città sacra"? Dalla Conciliazione all'operazione Sturzo*, Milano 1979, pp. 71-72.

[28] Su cui cfr. S. De Nardis, *1913. L'Italia e il XVI centenario dell'editto di Milano*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano 313-2013*, a cura di A. Melloni, III, Roma 2013, pp. 447-460; F. Tacchi, *Il XVI Centenario Costantiniano del 1913. Cronaca e significati di un evento*, in *Archivio italiano per la storia della pietà*, XXVII (2014), pp. 243-280.

[29] Il discorso è riportato in E. Nathan, *Roma papale e Roma italiana*, Roma 1910.

nel nome della croce costantiniana la restaurazione cattolica dell'Italia.[30] La costruzione della nuova basilica della Santa Croce, in via Guido Reni, rappresentò il segno architettonico di una commemorazione che guardava con nostalgia all'alleanza perduta tra trono e impero, e anche una sorta di rivincita nei confronti di chi all'indomani della conquista di Roma si era affrettato a eliminare l'emblema cristiano dai luoghi simbolo della città: dal Colosseo, infatti, la grande croce e i pannelli della *Via Crucis*, voluti dal predicatore Leonardo di Porto Maurizio alla metà del XVII secolo, erano stati rimossi nel 1874; nel 1882 è la volta della croce del Campidoglio, sostituita da una statua della dea Roma. Non erano mancate le reazioni dell'opinione pubblica cattolica, ben interpretate dalla invettiva di Mariano Armellini contro lo Stato liberale accusato di «scristianeggiare Roma nostra», abbattendo il segno di Cristo «dal vertice de' suoi monumenti»:

> Lo togliesti già dall'arena del vecchio anfiteatro, dove sorgeva qual segno vendicatore dell'umanità oltraggiata, e redentore dell'umanità colpevole; or lo togli dal Campidoglio, dove splendeva segno e simbolo della nuova civiltà, e trionfatore della antica barbarie.[31]

A quelle polemiche si ricollegavano le fortunate campagne condotte dal *Corriere d'Italia*, il quotidiano conciliatorista diretto da Martire, punto di riferimento del filo-fascismo cattolico della Capitale,[32] per il ripristino delle croci, che furono ricollocate sul Campidoglio nel 1924 e all'interno dell'Arena Flavia nel 1926. L'operazione incontrò il favore del regime e dello stesso Duce, che «annuì alla proposta fattagli da *Fides Romana*».[33]

[30] Cfr. T. Caliò, *Roma 1913. Spazi contesi e riconquista cattolica nell'anno costantiniano*, in *L'Impero costantiniano e i luoghi sacri*, a cura di T. Canella, Bologna 2016, pp. 621-635.

[31] M. Armellini, *La croce tolta dal Campidoglio*, in *Il Corrispondente del clero*, 2, n. 22 (1882), pp. 258-260; n. 23 (1882), pp. 271-272. Cfr. C. Gallini, *Il ritorno delle croci*, Roma 2009, pp. 83-85; D. Palumbo, *Storie di una identità contesa: il Colosseo, da Tertulliano a Mussolini*, in *Colosseo*, a cura di R. Rea, S. Romano, R. Santangeli Valenzani, Milano 2017, pp. 44-65; T. Caliò, F. Menelao, A. Serra, *Le Croci di Roma. Luoghi, riti e momenti di un culto millenario*, in *Gino Giannetti. Il. Monumento per il Giubileo*, Roma 2026, pp. 63-64.

[32] Cfr. M. Forno, *La stampa cattolica alla prova del fascismo*, in *Contemporanea*, 4 (2003), pp. 628-629.

[33] E. Martire, *Intorno alle memorie religiose al Colosseo*, in *Atti del I° Congresso Nazionale di Studi Romani*, vol. I, Roma 1929, p. 604.

La campagna per il ripristino delle croci e l'erezione del monumento francescano furono parte di una medesima operazione ideologica, volta a coinvolgere l'emblema della Passione di Cristo e la figura del Santo di Assisi nel processo di avvicinamento tra Chiesa e Regime. Entrambi i simboli, per la loro capacità di superare le barriere culturali, si prestavano a diventare un punto d'incontro tra l'immaginario cattolico e quello fascista. La croce, infatti, non solo richiamava il culto dei caduti della Grande Guerra, un sentimento incentivato dal fascismo che vi aveva saldato il culto dei propri militanti morti,[34] ma rinviava anche all'idea provvidenziale del Duce che, come un novello Costantino, avrebbe ricostituito l'alleanza tra il trono e l'altare.[35] Analogamente, il processo di nazionalizzazione della figura di Francesco d'Assisi[36] – santo che aveva riscosso le simpatie di Mussolini fin dagli anni giovanili delle più aspre polemiche anticlericali[37] – la rese un efficacissimo catalizzatore delle istanze conciliatoriste, trasformando le feste centenarie della morte del santo nell'evento anticipatore del Concordato del 1929.

2. *Trastevere francescano*

Le altre iniziative del Centenario rimasero circoscritte, come si è detto, all'interno dei confini territoriali delle singole chiese francescane, con un fra-

[34] A coronamento di questa strategia, proprio nel 1926, Mussolini inaugurò nei giardini del Campidoglio l'Ara dei martiri fascisti, che divenne il luogo di commemorazione annuale dei militanti caduti e di Giovanni Berta (sui martiri fascisti rinvio a S. Martin, *Il martire. Storia di Giovanni Berta*, Roma-Bari 2024 e R. Suzzi Valli, *Il culto dei martiri fascisti*, in *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a cura di O. Janz, L. Klinkhammer, Roma 2008, pp. 101-117.

[35] Cfr. A. Guasco, *Il "Nuovo Costantino" fascista. Immagini e utilizzi dell'imperatore tra Chiesa cattolica e regime*, in *Costantino I. Enciclopedia costantiniana*, pp. 469-480.

[36] Cfr. S. Migliore, *Mistica povertà. Riscritture francescane tra '800 e '900*, Roma 2001, pp. 211-236; D. Menozzi, *Cattolicesimo, patria e nazione tra le due guerre mondiali*, in *San Francesco d'Italia*, pp. 19-43; Caliò, «Il ritorno di San Francesco»; Id., *Il più italiano dei santi, il più santo degli italiani. La nazionalizzazione di san Francesco tra le due guerre*, in *Cattolicesimo, Nazione e Nazionalismo*, a cura di D. Menozzi, Pisa 2015, pp. 87-109 (ora in Id., *Il potere delle devozioni. Pietà popolare e uso politico dei culti in età contemporanea*, Roma 2022, pp. 139-187); P. Messa, *Il culto di s. Francesco nella storia italiana*, in *San Francesco d'Assisi*, dir. C. Ossola, Roma 2019, pp. 171-205; F. Accrocca, *Francesco, il più italiano dei santi!*, in *Francesco, il più italiano dei santi. La nazione tra identità e pluralismo interreligioso e culturale*, Assisi 2012, pp. 11-43.

[37] Cfr. T. Caliò, *Fascismo*, in *Francesco d'Assisi. Enciclopedia Francescana*, II, pp. 423-425.

zionamento di cui era difficile dare costantemente conto anche per i periodici più attenti e coinvolti come il *Corriere d'Italia*. Si deve proprio al quotidiano romano il tentativo più organico di calare nel tessuto cittadino lo spirito di Assisi attraverso la valorizzazione dei luoghi santificati dal passaggio terreno di Francesco e dei suoi primi compagni, alimentando un sentimento nostalgico per il medioevo francescano corroborato da ampi articoli sulla storia del primo francescanesimo a Roma. Peraltro, le celebrazioni ben si sposavano con il progetto di rivalutazione delle dimore romane dei santi che da alcuni anni impegnava lo stesso Martire insieme a Carlo Galassi Peluzzi in qualità di curatore di una collana per i tipi della casa editrice Roma da affiancare a quella, certamente più fortunata, de *Le chiese di Roma illustrate*.[38] Nel colophon della collana, così come si legge nel primo volume dedicato a Ignazio di Loyola, è evidente lo sforzo di trasformare le dimore dei santi in veri e propri santuari:

> La nostra casa editrice che si è proposta di svolgere man mano un vasto programma culturale che sia conoscenza e glorificazione della romanità, inizia ora la pubblicazione di una collana di monografie agiografiche che questa romanità faccia veder rifulgere nei Santi. I Santi al pari e meglio di tutti i Grandi, hanno inteso il fascino di Roma. [...] Alla parte agiografica – che avrà particolare riguardo per le memorie agiografiche del Santo – farà seguito una seconda parte che tratterà con testo e illustrazioni delle Camere ove il Santo ha dimorato in Roma. Queste camere, che il popolo romano chiama col nome generico di *Cappellette*, sono veri santuari, mete di pellegrinaggi, nel tempo stesso che piccoli musei ricchi di pregevolissime opere d'arte.[39]

Il previsto volume dedicato alle dimore romane di Francesco, che avrebbe dovuto curare lo stesso Martire, in realtà non vide mai la luce; tuttavia, il deputato clerico-fascista e i suoi collaboratori non perdevano occasione per promuovere l'idea di una Roma medievale che passava soprattutto attraverso una rivalutazione in "stile francescano" del rione Trastevere. Quest'area,

[38] Si tratta della collana "La romanità dei Santi" che coinvolse personaggi come Filippo Crispolti, Pietro Tacchi Venturi, Innocenzo Taurisano, Placido Lugano ma che vide al suo attivo pochi volumi (sul coinvolgimento di Crispolti, che non porterà mai a termine la sua monografia su Camillo De Lellis, cfr. M Baragli, *Filippo Crispolti. Un profilo politico fra cattolicesimo e nazione (1857-1942)*. Brescia 2018, p. 319).

[39] P. Tacchi Venturi, *La casa di Sant'Ignazio di Loyola*, Roma 1924, quarta di copertina.

infatti, poteva evocare più di altre il fascino di un medioevo cristiano, per le architetture medievali che custodiva e soprattutto perché, inglobate all'interno della chiesa di San Francesco a Ripa, si trovavano le celle dei locali dell'ospedale benedettino di San Biagio, che, secondo la tradizione, avevano ospitato il Poverello di Assisi durante i suoi soggiorni romani.[40] Vi erano poi motivazioni che attingevano agli stereotipi con i quali soprattutto a partire dalle fine del Settecento erano stati descritti i trasteverini: un popolo fiero, seppure d'indole violenta e dal coltello facile, discendente diretto degli abitanti dell'antica Roma, ovvero con tratti che bene si sposavano con il mito della nuova romanità fascista.[41] Dal canto suo la propaganda ecclesiastica li aveva descritti come un prototipo del popolo fedele al papa e strenuo difensore delle sue prerogative,[42] secondo uno schema retorico che *mutatis mutandis* ritroviamo in un articolo del *Corriere d'Italia* dedicato ai festeggiamenti del 4 ottobre 1926 per il *dies natalis* del santo:

> Trastevere, nobile e generoso quartiere che ha slanci di fede ed entusiasmo che ci ricordano quel vecchio popolo di Roma che seguiva a turbe Filippo Neri e Leonardo di Porto Maurizio e che alla sopraffazione e alla violenza opponeva anche in tempi tristissimi il suo coraggio e la sua fede, si appresta a celebrare degnissimamente la fausta data. In tutte le vie si preparano luminarie, in tutte le chiese manifestazioni solenni [...]. Il Quartiere torna a raccogliersi spiritualmente intorno a San Francesco e l'umile chiesa e la piccola caratteristica piazza sono oggi il cuore e il centro della vita tra-

[40] Cfr. M. Righetti Tosti-Croce, *Gli esordi dell'architettura francescana a Roma*, in *Architettura e urbanistica degli ordini mendicanti*, in *Storia della città*, 9 (1978), pp. 28-32; G. Barone, *I francescani a Roma*, ivi, pp. 33-35; M.T. Bonadonna Russo, *S. Francesco a Roma: incontri e itinerari*, in *Strenna dei romanisti* (1983), pp. 415-430 e R. Michetti, *Ordini religiosi, culti e spazi sacri a Roma fra medioevo e prima età moderna*, in *Lo spazio del santuario. Un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, F. Scorza Barcellona, Roma 2008, pp. 212-216.

[41] Cfr. E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari 2010 (I ed. 2007), pp. 43-54.

[42] Si pensi ad esempio ai componimenti poetici antifrancesi di fine Settecento, su cui *Il Misogallo romano*, a cura di M. Formica, L. Lorenzetti, Roma 1999; sugli stereotipi settecenteschi legati al popolo di Trastevere cfr. M. Cattaneo, *La sponda sbagliata del Tevere. Mito e realtà di un'identità popolare tra antico regime e rivoluzione*, Napoli 2004, pp. 53-75 Sulla propaganda populista della seconda metà dell'Ottocento cfr. T. Caliò, *Corpi santi e santuari nella Roma della Restaurazione*, in *Monaci, ebrei, santi. Studi per Sofia Boesch Gajano*, a cura di A. Volpato, Roma 2008, pp. 334-346.

> steverina. Francesco è stato l'interprete più fedele dell'anima del popolo nostro e il suo ritorno non può che elevare e sublimare l'anima italiana.[43]

Stando alle cronache del tempo, i trasteverini seppero dare un colore popolare alla festa, animando il pellegrinaggio alle celle del santo, decorando le strade con bandiere e archi trionfali inneggianti «San Francesco», «L'Araldo di Gesù» «Il padre dei poveri», facendo risuonare per le vie del quartiere le marce e gli inni patriottici delle bande musicali.[44] Un clima molto diverso da quanto avveniva lo stesso giorno all'Ara Coeli nel più austero colle capitolino, in cui dopo la recita dei vespri era possibile ascoltare un panegirico di padre Agostino Gemelli e concludere la serata con il canto del *Te Deum*.[45]

La proposta di ergere Trastevere a rione francescano passava anche per la riscoperta della nobile matrona romana Jacopa dei Settesoli – o, più correttamente, dei Settesogli – che le fonti tramandano come amica personale di Francesco e patrocinatrice della presenza francescana nell'Urbe.[46] Moglie di Graziano Frangipane, il nome di Jacopa, sconosciuto alle prime vite di Francesco, compare nelle fonti a partire dalla *Compilatio Assisiensis*, in cui si racconta che il santo, sapendo che la morte era prossima, la fece venire alla Porziuncola per portargli una tunica per la sepoltura e un *mortariolum*, un dolce che la matrona romana gli aveva spesso preparato. Secondo una tradizione tarda fu Jacopa a restaurare il locale presso la chiesa di San Biagio, sulle cui rovine fu eretta per interessamento del duca Pandolfo di Anguillara la chiesetta medievale di San Francesco a Ripa.

[43] *IV Ottobre*, in *Corriere d'Italia*, 2 ottobre 1926, p. 4.

[44] *Le celebrazioni romane del "Transito"*, in *Corriere d'Italia*, 5 ottobre 1926, p. 4.

[45] *Festeggiamenti francescani all'Aracoeli*, in *Corriere d'Italia*, 26 settembre 1926, p. 4 e *Le celebrazioni romane del "Transito"*, in *Corriere d'Italia*, 5 ottobre 1926, p. 4.

[46] Su cui cfr. gli studi recenti di A. Marini, *Settesoli Jacopa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 92, Roma 2018, pp. 334-337; N. Bianchi, *Una donna di nome Iacoba. Iacopa dei Settesogli e Francesco d'Assisi nella testimonianza di Tommaso da Celano*, in *Francesco nella storia: testi e contesti. Francesco d'Assisi, la Verna, il Gargano*, a cura di I. Aulisa, N. Bianchi, Bari 2025, pp. 43-72; studi coevi al centenario sono il saggio L. Oliger, *S. Francesco a Roma nella Provincia Romana*, in *L'Italia francescana nel settimo centenario della morte di S. Francesco. 1226-1926*, S. Maria degli Angeli 1927, pp. 65-112 e il volume dedicato alla patrizia romana di É. d'Alençon, *Frate Jacopa. La nobildonna romana amica di san Francesco*, S. Maria degli Angeli 2008 (ed. or. *Frère Jacqueline. Recherches historiques sur Jacqueline de Settesoli, l'amie de saint François*, Paris-Rome 1927).

La figura di "frate Jacopa" fu promossa da un apposito «Comitato provvisorio per le onoranze a Jacopa de' Settesoli nel VII Centenario del Transito» presieduto dal frate minore Giuseppe Ercole:[47]

Raimondo Francesco Michetti, collaboratore del *Corriere d'Italia* che fino al 1926 aveva ricoperto l'incarico di presidente diocesano della Gioventù Cattolica Italiana, in un breve saggio erudito dedicato alla matrona romana non nascondeva un certo rammarico per la trasformazione barocca della chiesetta medievale che lei aveva promosso:

> Purtroppo l'umile chiesina sembrò ai devoti del sec. XVII vecchia e povera e nel 1682-1683 s'iniziò, inesorabile, l'opera di trasformazione. Sparì dopo oltre quattrocento anni il vecchio *conventino* di Jacopa de' Settesoli e di Pandolfo d'Anguillara, nel quale avevano abitato molti dei più gloriosi compagni di Francesco, e la nuova chiesa e il nuovo convento sorsero fra l'entusiasmo dei buoni trasteverini che credevano di rendere un degno omaggio alla memoria del Santo d'Assisi.[48]

Ovviamente i trasteverini si sbagliavano nel pensare che quella trasformazione seicentesca della propria chiesa portasse lustro al nome di Francesco, perché non coglievano che la vocazione profonda del proprio rione fosse quella di tornare all'essenzialità del suo medioevo, ancora presente eppure sempre più nascosto non solo dalla Roma barocca, ma ora anche dalla Roma umbertina e fascista che lo stava irrimediabilmente offuscando.

Sul *Corriere d'Italia* venivano lodati qua e là alcuni interventi di restauro di edifici medievali, come nell'articolo del "romanista" trasteverino Luigi Huetter *Trastevere si rinnova...*, ma che non sarebbero bastati a trasformate Trastevere in una isola francescana come era nei desideri del giornale: «Se Dio vuole, dunque, al medioevo trasteverino ci si comincia, bene o male, a pensare. Ce ne sarebbe parecchie di case duecentesche o trecentesche da rimettere in gamba [...]».[49]

[47] Il cronista, *Note romane. I nomi delle nuove strade*, in *Corriere d'Italia*, 30 aprile 1927, p. 4.

[48] R.F. Michetti, *Il Collegio Missionario dei Minori nella casa romana del Poverello*, in *Corriere d'Italia*, 11 febbraio 1927, p. 4.

[49] L. Huetter, *Trastevere si rinnova...*, in *Corriere d'Italia*, 11 febbraio 1927, p. 4.

Huetter non risparmiava poi critiche ai nuovi palazzi che sorgevano intorno al nucleo storico di Trastevere, che stavano irrimediabilmente cambiando il volto del territorio:

> Fatti una ragione e falla fare ai tuoi architetti. Ci sei rimasto quasi tu solo a rappresentare Roma, e adesso ti pigliano i grilli?
> Ah non ci faresti una bella figura a travestirti. Un po' d'amor proprio ce l'hai anche tu. E anche questi tuoi palazzi nuovi di zecca, sotto le cento grullerie di cui son costellati han l'aria di borbottare, ciascuno per proprio conto.[50]

La direzione del quotidiano si era anche prefissata l'obiettivo di sistemare la zona intorno alla chiesa francescana con lo scopo di migliorarne la viabilità come leggiamo in un redazionale del giugno del 1926, in cui si lanciava anche l'idea di dedicare la strada che costeggia il convento a Jacopa dei Settesoli, come effettivamente avvenne di lì a poco:

> Un altro rilievo di una certa importanza: presso l'antica chiesa di San Francesco a Ripa – ove si conserva la più insigne memoria della permanenza in Roma di San Francesco – si deve attuare da molto tempo un piano di sistematizzazione delle diverse viuzze. Si dovrebbe aprire un dignitoso accesso alla piazza ai pedoni ed ai veicoli che provengono dal Testaccio, agevolare il traffico tra il Trastevere e il Testaccio e dare alla zona una definitiva sistemazione. Questo in previsione del pellegrinaggio alla chiesa per ricordare Francesco, ma anche Madonna Jacopa dei Settesoli che le donne romane intendono onorare con un ricordo nella casa dove ella guidò il patriarca dei Minori. [...]
> A proposito: quale nome si potrebbe dare alla via che corre lateralmente al Convento dalla parte, per intenderci, del fiume? Noi non troviamo nome più adatto di quello di Jacopa dei Settesoli, patrizia romana. Ma su questo argomento torneremo.[51]

La richiesta si inseriva all'interno di una costante attenzione alla toponomastica cittadina da parte del *Corriere d'Italia*. In particolare, erano prese di mira quelle vie vicino al Vaticano che erano state dedicate ai "martiri del

[50] *Ibid*.
[51] *Note romane. Per un via "Jacopa dei Settesoli"*, in *Corriere d'Italia*, 25 giugno 1926, p. 4.

pensiero", spesso vittime di processi inquisitoriali; secondo il padre somasco Giulio Boggi Bosi era giunto il momento, soprattutto ora che era stata sciolta la massoneria, di rivedere l'odonomastica della città:

> uno sfregio intenzionalmente fatto ai danni dei cattolici tutti dell'Urbe e del Vaticano in particolare. Infatti, dove sono le vie intitolate ai pensatori? A Monteverde! E perché mai si tollera che varie strade del Trionfale portino il nome di vari cosiddetti «martiri del pensiero», mentre detto quartiere ha – come s'è detto – il vanto di ricordare con le proprie vie il nome di antiche battaglie e di celebri ammiragli?[52]

Il 30 aprile il quotidiano finalmente affermava che il governatore di Roma aveva accettato su richiesta della Commissione per la Toponomastica Stradale di dedicare a Jacopa dei Settesoli «il tratto di via Porta Portese compreso tra Piazza S. Francesco a Ripa e la Via Gerolamo Induno» sul presunto luogo che avrebbe ospitato Francesco e alcuni dei suoi compagni.[53]

In occasione delle trasformazioni che interessarono la zona intorno alla chiesa si era costituita, forse alla fine del 1925 o nei primi mesi dell'anno successivo, la cooperativa edilizia «Jacopa de' Settesoli», come apprendiamo da un articolo di Raimondo Francesco Michetti dell'11 febbraio del 1927. Costituita da alcuni anonimi «amici di San Francesco» e presieduta da mons. Arduino Terzi, provinciale della Provincia romana dell'Ordine dei Minori,[54] fu incaricata di realizzare un seminario per i futuri francescani

[52] L'articolo continuava con alcuni suggerimenti che andavano nella direzione di una esaltazione degli eroi delle crociate contro i turchi infedeli: intitolare via Giordano Bruno al "martire" di Famagosta Marcantonio Bragadin; via Girolamo Savonarola all'ammiraglio Pietro Loredan, vincitore nella battaglia contro i turchi a Gallipoli; via Pietro Giannone all'eroe di Lepanto Andrea Provana, via Tommaso Campanella al genovese Guglielmo Embriaco conquistatore di Gerusalemme. E concludeva: «Perché mai, mutati i tempi, si vogliono mantenere alle nostre belle vie dei nomi che non dicono nulla e nulla possono dire ad un popolo fedele che ha vinto le insidie della negazione?» (*Note romane. Nomi gloriosi alle vie di Roma*, in *Corriere d'Italia*, 26 maggio 1926, p. 4).

[53] Il cronista, *Note romane. I nomi delle nuove strade*, in *Corriere d'Italia*, 30 aprile 1927, p. 4.

[54] Conosciamo il nome del presidente, il ministro provinciale della Provincia Romana dei Minori Arduino Terzi, e la sede che si trovava in piazza San Francesco a Ripa 88, ovvero all'interno del complesso della chiesa (cfr. Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione V*, Lavori pubblici/Ispettorato edilizio/anno 1927/2184171927).

destinati alle missioni in Oriente, dopo che il Consiglio dei Ministri concesse per l'opera 470.000 lire e alcuni immobili di proprietà dello Stato:

> La Cooperativa che si intitola alla "patrona" romana e francescana Jacopa de' Settesoli è stata costituta con gravissimi sacrifici da un gruppo di audaci e generosi figli di San Francesco d'Assisi per restituire alla tradizione missionaria l'angolo suggestivo del vecchio Trastevere che il Padre santificò con la sua presenza e con il suo apostolato. La deliberazione del Consiglio dei Ministri non costituisce soltanto un atto di omaggio alla gloriosa milizia francescana che da sette secoli veglia, simbolo dell'umanità credente, presso i Luoghi Santi, ma vuol anche esprimere l'amore devoto del popolo italiano verso il grande figlio che le virtù della stirpe sublimò in una concezione altissima dell'umana esistenza.
>
> Non senza ragione i francescani che hanno assunto l'onere di offrire una casa ai giovani destinati a servire la Chiesa e la Patria fra i popoli infedeli, hanno voluto nascondere i loro nomi sotto quello di frate Jacopa: essi, dopo sette secoli, imitano la patrizia romana che nei primi lustri del 1200 offrì al Santo e ai suoi primi compagni un «ricovero» nell'Urbe, un piccolo oratorio e alcune stanze, locali tutti che facevano parte del vecchio ospizio benedettino di *S. Biagio de hospitate*, sulle rovine del quale è sorta la Chiesa di S. Francesco a Ripa.[55]

I tentativi di trasformare Trastevere in uno scrigno di misticismo francescano si scontrarono inevitabilmente con i processi di espansione urbanistica e demografica della Capitale. Lo sviluppo della Roma fascista, guidato dalle severe demolizioni e dai diradamenti edilizi volti a isolare le preesistenze archeologiche o a fare spazio alle imponenti architetture di Regime, mal si sposavano con il desiderio di ricreare una piccola Assisi nel cuore di Roma. Analogamente risultarono effimeri i tentativi di far attecchire nel cuore dei trasteverini il culto della beata Jacopa. L'operazione di "romanizzare" Francesco di fatto non riuscì e questa stagione si concluse con la chiusura dell'anno francescano.[56]

[55] MICHETTI, *Il Collegio Missionario dei Minori*.

[56] La proclamazione nel 1939 di Francesco e Caterina a patroni d'Italia di fatto non ebbe alcun impatto sulla città, se si esclude la realizzazione nel 1942 ad opera di Tullio Rossi della chiesa neoromanica dedicata ai due santi sulla Circonvallazione Gianicolense, nei pressi della stazione Trastevere (M. ALEMANNO, *Le chiese di Roma moderna*, II, *Quartiere Prati, delle Vittorie, Trionfale, Primavalle, Aurelio, Portuense, Gianicolense*, Roma 2006, pp. 123-126).

Marina Bernardi

LES «TEMPLES MAJESTUEUX DE LA ROME CHRETIENNE» ET L'IDEE D'UN MOYEN ÂGE ROMAIN PENDANT LE *VENTENNIO* FASCISTE

1. *Rome comme terrain de questionnement*

Des récents colloques sur les médiévalismes contemporains, émergent deux pistes pour de nouveaux questionnements historiographiques: la forme de l'idée du Moyen Âge dans les régimes totalitaires, et la fortune critique de la Rome médiévale.[1] À la croisée de ces questionnements: l'idée d'une Rome médiévale pendant l'ère fasciste. En effet, quelle place peut occuper ce millénaire de l'histoire capitoline pour un régime dont la rhétorique s'organise autour de l'idée phagocytaire de l'Antiquité classique? Cette interrogation ouvre de nombreux terrains d'investigation, de la forme du discours aux célébrations populaires en passant par la fabrique de la ville. Ces terrains sont déjà pavés de recherches lumineuses pour le reste de l'Italie: des *piccole patrie* aux célébrations franciscaines en passant par le *condottierismo*, les grands hommes ou le devenir des études historiques.[2] La question romaine et

[1] Notre présent colloque, mais aussi celui organisé par la John Cabot University en 2025: *Using The Past for Present: Medieval Narratives in Modern Political and Religious Discourse*, International Conference, Rome, 28-29 mars 2025, ou celui organisé par le Deutsches Historisches Institut in Rom en 2021, compte-rendu: M. Bernardi, The *Middle Ages and Fascist Italy: Beyond "Romanità"*, in: H-Soz-Kult, 17.09.2021, <https://www.hsozkult.de/index.php/conferencereport/id/fdkn-127623?recno=11&language=en&q=Bernardi&sort=newestPublished&fq=&total=50>.

[2] S. Cavazza, *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna 2003; T. Caliò, R. Rusconi, *San Francesco d'Italia. Santità e identità nazionale,* Roma 2011. D. Iacono, *Condottieri in camicia nera: L'uso dei capitani di ventura nell'immaginario fascista,* in *Medievalismi italiani (secoli XIX-XXI)*, a cura di T. di Carpegna Falconieri, R.

en particulier celle de l'espace urbain médiéval, reste encore à explorer. Cette lacune s'explique en partie par le statut même de Rome dans l'historiographie de la péninsule et par la «nature archéologique» de son sol, selon la formule d'Italo Insolera.[3] Rome apparaît comme une exception à bien des égards; non seulement pour la richesse unique de son patrimoine antique, mais aussi pour la place minoritaire qu'occupe le Moyen Âge dans les récits et les représentations.[4]

L'idée d'un Moyen Âge «mineur» à Rome est partagée par une grande partie du monde intellectuel contemporain du *Ventennio*, y compris par des personnalités qui ont montré un grand intérêt pour l'histoire et le patrimoine médiéval dans d'autres villes de la péninsule. C'est le cas de l'architecte Gustavo Giovannoni qui, un an avant la marche sur Rome, écrit sur le brouillon d'une lettre à Carlo Calisse, alors président de la Società Romana di Storia Patria:

> Ogni studio ed ogni cura manca pei monumenti i quali pure rappresentano testimonianze rispettabili e durevoli (o almeno dovrebbero esserlo) della Storia. Perchè mai il campo quasi esclusivo delle ricerche sui documenti storici è il Medio Evo, cioè proprio il periodo che in Roma ha un interesse che direi indiretto, in quanto ha la funzione di mantenere la continuità tra le epoche veramente grandi nella storia e nell'arte?[5]

S'il raye cette dernière phrase, pour adopter une formulation plus consensuelle,[6] il laisse échapper l'expression d'une *forma mentis* des milieux intellectuels qui précède l'ère fasciste et qui lui survit: à Rome, le Moyen Âge est

Facchini, Roma 2018, pp. 53-66; J. Nelis, *Cola di Rienzo et Mussolini. Bilan historique et analyse comparative,* in *La Fortune de Cola di Rienzo. Du tribun médiéval à la légende moderne*, a cura di C. Imbert, Paris 2023, pp. 165-179. F. Oppedisano. P. Salvatori, *Delimitare la nazione. Confini e uso politico del passato tra Otto e Novecento,* Roma 2026.

[3] I. Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo,* nuova ed. con P. Berdini, Torino 2011.

[4] A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma da Carlo Magno a Mussolini,* Roma-Bari 2000.

[5] Centro Studi per la Storia dell'Architettura, *Archivio Giovannoni,* Corrispondenze. Lettera di Gustavo Giovannoni a Carlo Calisse del 18/07/1921. Sur Giovannoni, voir entre autres, G. Bonaccorso, F. Moschini, *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Roma 2019.

[6] «certo altissimo ma che non può certo paragonarsi per importanza con l'Antichità classica e col Rinascimento?», Lettera di Gustavo Giovannoni a Carlo Calisse del 18/07/1921.

peu digne d'intérêt. Dans les années 1950, on trouve encore dans les rééditions de la *Rome médiévale* de Léon Homo, la phrase suivante: «L'histoire urbaine de Rome, dans l'antiquité, se termine après la chute de l'Empire d'Occident en 476 apr. J.-C [...] Pour huit siècles, jusqu'au pontificat de Sixte Quint, qui inaugurera à cet égard une période de renaissance, l'histoire de l'urbanisme romain est close».[7] Entre l'histoire de la papauté et celle des grandes familles, les problèmes de la réalité matérielle de la Rome médiévale est presque absent des études du premier XXème siècle. C'est précisément pour la capitale que la période médiévale suscite peu d'engouement alors même qu'elle est le terreau, pour d'autres espaces de la péninsule, d'une saison de revendications identitaires, de généalogies prestigieuses et d'orgueil campaniliste.[8] En ce sens, le régime de Mussolini n'invente pas la marginalisation du Moyen Âge romain. Marginalité ne veut pas dire absence, et l'évocation du Moyen Âge est loin d'être absente des discours et des projets urbanistiques du régime. La ville médiévale existe dans les interstices du *fascismo di pietra* décortiqué par Emilio Gentile.[9] Elle est nécessaire à la synthèse universaliste fasciste appliquée sur la ville: à cette «syntaxe» urbaine mise en avant par Aristotle Kallis, où les témoignages antiques et médiévaux renforcent la puissance sémantique de la ville nouvelle.[10] La Rome médiévale est citée en 1925 dans le discours d'établissement du Governatorato, où Benito Mussolini souhaite la nouvelle Rome à côté de la Rome antique et de la Rome médiévale, en dégageant «les temples majestueux de la Rome chrétienne».[11] Elle est figurée en 1940 dans le relief sculpté par Publio Morbiducci pour le *Palazzo degli Uffici* de l'EUR, *La storia di Roma attraverso le opere edilizie*, où Santa Maria in Cosmedin et trois tours semblables à celles du Rione Monti représentent l'art des constructeurs du Moyen Âge (fig. 1). Les églises, mais aussi les tours et les maisons médiévales apparaissent comme autant de temples du passé, dans les images et discours officiels comme dans le paysage urbain, intensément transformé pendant les vingt ans du régime.

[7] L. Homo, *Rome médiévale, 476-1420,* Paris 1950, p. 3.

[8] J. Boutier, S. Landi, J-C. Wacquet, *Le temps des Italies: XII-XIXème siècle,* Paris 2023.

[9] E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, Roma-Bari 2007. Voir aussi P. Nicoloso, *Architettura per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Udine 2012.

[10] A. Kallis, *The Third Rome, 1922-1943, The Making of the Fascist Capital*, Basingstoke 2014.

[11] B. Mussolini, *La nuova Roma (31 dicembre 1925),* in *Opera omnia di Benito Mussolini*, a cura di E. Susmel, D. Susmel, Firenze 1957, p. 48.



Fig. 1 - P. Morbiducci, *La storia di Roma attraverso le opere edilizie,* détail, travertin, Palazzo degli Uffici, Roma EUR, 1939-1940 (photographie de l'autrice).

2. *La place du Moyen Âge dans la fabrique de la ville fasciste*

Pour tenter de faire la Troisième Rome, le régime a utilisé le patrimoine ancien, mais l'a aussi, dans de nombreux cas, détruit. Dans sa synthèse pionnière et engagée, Antonio Cederna avait souligné l'ampleur des démolitions réalisées pendant le *Ventennio*, en les considérant caractéristiques d'un aveuglement face au patrimoine. Pour Cederna ces démolitions sont la preuve, non pas d'une révolution théorique, mais au contraire d'une culture urbanistique «arriérée».[12] Cette vision du projet fasciste comme une force de pure destruction a depuis été remise en question et et nuancée. Spiro Kostof a notamment analysé les démolitions du régime non pas comme

[12] A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari 1979.

un acte de négation mais comme un vecteur de création de la ville, servant un projet plus syncrétique que nihiliste.[13] Ces débats historiographiques ne tranchent pas la question de l'utilisation du bâti médiéval dans la fabrique de la ville. Les édifices médiévaux sont-ils des victimes privilégiées du «piccone risanatore» ou sont-ils, au contraire, une composante du discours urbain du régimes.[14]

Grâce à une approche quantitative, nous pouvons tenter de dépasser la seule analyse de discours. En dressant un corpus des monuments détruits à Rome de 1870 à 1950, nous pouvons constater que les monuments médiévaux représentent 20% des destructions, contre 56% pour les monuments de l'époque moderne, 21% pour l'époque contemporaine et seulement 3% pour les monuments antiques.[15] Pour la période du Governatorato ces chiffres ne varient que très peu: 19% des démolitions réalisées pendant cette période touchent les monuments médiévaux, 55% les monuments de l'époque moderne, 24% de l'époque contemporaine et 2% concernent les monuments antiques. Il n'y a donc pas de surreprésentation des édifices médiévaux dans les destructions opérées dans la capitale. Le patrimoine de l'époque moderne reste le plus vulnérable dans les transformations urbaines et les édifices antiques considérés comme monumentaux font l'objet d'une stratégie volontariste de préservation.[16]

[13] S. Kostof, *His Majesty the Pick: The Aesthetics of Demolition,* in *Streets: Critical Perspectives on Public Space*, a cura di C. Zeynep, D. Favro, R. Ingersoll, Berkeley 1994, pp. 1-10. Voir aussi E. Cecchi, *Psicologia delle demolizioni*, in *Capitolium*, XII (1937), pp. 31-38. R. Pavia, *Le paure dell'urbanistica*, Roma 2005. R. Griffin, *Modernism and Fascism,* Basingstoke 2008. V. Deschambre, *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition,* Rennes 2008.

[14] Sur l'imagerie et la symbolique de la pioche: D. Manacorda, D. Tamassia, *Il piccone del regime*, Roma 1985. P. Baxa, *Roads and Ruins: the Symbolic Landscape of Fascist Rome,* Toronto 2010. P. Salvatori, *La nascita di un'icona politica: il piccone del Duce*, in *Quaderni di Storia*, LXXVI (2012), pp. 277-287.

[15] Nous avons constitué un corpus de 3274 Monuments recensés sur le sol de Rome entre 1870 et 1950 (parmi lesquels 565 édifices médiévaux) à partir de la base de données participative *info.roma*, et des données recueillies en archives. Parmi ces monuments, nous avons comptabilisé 294 démolitions totales. Ces chiffres concernent les édifices considérés comme monumentaux dans les sources et par les contributeurs du recensement. Ils n'incluent pas le matériel archéologique et les contextes fragmentaires. Pour retrouver les données et leur localisation: <https://info.roma.it/>.

[16] Nous avons recensé, parmi les monuments existant à Rome entre 1870 et 1950: 18% de monuments antiques, 18% de monuments médiévaux, 40% de monuments modernes

La chronologie des destructions montre sans surprise que les décennies de mise en application des plans régulateurs de 1883 et 1931 sont les plus néfastes pour les monuments de toutes les époques. En revanche, la première décennie de l'ère fasciste révèle un pic de démolitions spécifique au patrimoine médiéval. Alors que les années Trente comptent plus d'interventions invasives dans le centre historique, cette donnée constitue un contre-exemple. En effet, le tissu médiéval est altéré.[17] Le tissu médiéval est en effet altéré par diverses interventions commencées avant la rédaction du plan de 1931: par les fouilles et la transformation de la zone de Largo Argentina (initiées en 1926), les fouilles des *fori* impériaux dès 1930, mais surtout par les éventrements sur les pentes du Capitole et la première section intra-urbaine de Via del Mare inaugurée en 1930.[18] Ces transformations du centre historique dans les années 1920 s'inscrivent dans des zones à forte concentration de bâti médiéval: 20% des monuments médiévaux détruits entre 1870 et 1950 disparaissent entre 1920 et 1930 (fig. 2).

Les dégagements de la colline capitoline et du Forum Boarium, mis en exécution sous le Governatorato s'inscrivent dans la continuité des projets de l'ère libérale, avortés par le premier conflit mondial.[19] Malgré la difficulté à trouver une « vision urbanistique définie »[20] du régime avant la fin des années 1920, on voit déjà poindre dans l'exécution de ces projets, une

(XVI-XVIIIème siècles) et 24% de monuments contemporains. Dans la statistique, l'échantillon des monuments contemporains constitue un flux et non un stock fini; il est donc moins pertinent de l'analyser.

[17] A. Kallis, *Architecture and Dictatorship: The Dialectics of Destruction and Creation*, in *Journal of Urban History*, L (2024), pp. 452-458.

[18] Archivio LUCE, A00025258, «Mussolini inaugura il nuovo tratto di Via del Mare ai piedi del Campidoglio, 28/10/1930 (già via Tor de Specchi, ora Via del Teatro di Marcello)». Pour la question de la disparition du Capitole médiéval: R. Motta, *Conservazione, demolizione, ricostruzione di strutture medioevali lungo la Via del Mare e Piazza Bocca della Verità*, in *Gli anni del Governatorato*, a cura di L. Cardilli, Roma 1995, pp. 61-68. C. Parisi Presicce, F. Zagari, A. Canzano, *Dall'archeologia dell'architettura all'archeologia della città: il progetto di ricerca sul Campidoglio medievale*, in *Bullettino della Commissione Archeologica comunale*, CXX (2019), pp. 127-134.

[19] Sur la continuité des projets urbanistiques et architecturaux des années 1920 avec la période libérale et le tournant des années 1930, voir P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008. Id., *Marcello Piacentini. Architettura e potere*, Udine 2018.

[20] A. Kallis, *The «Third Rome» of Fascism: Demolitions and the Search for a New Urban Syntax*, in *The Journal of Modern History*, LXXXIV (2012), pp. 40-79: 43.

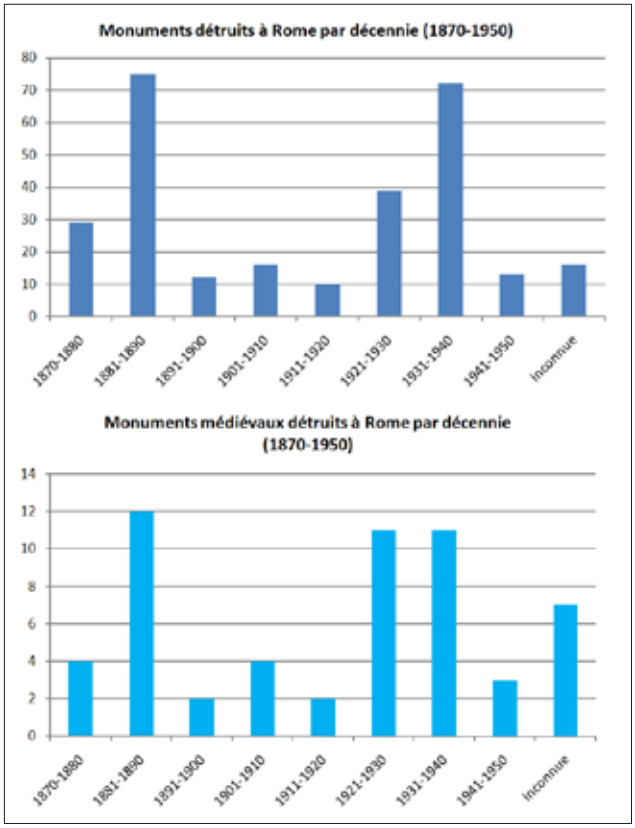


Fig. 2 - Les destructions monumentales par décennie à Rome (diagrammes de l'autrice).

attention toute particulière à la recomposition scénographique de l'espace, ce que Kallis nomme: «regime unequivocal creative agency».[21] Dans les zones importantes pour la représentation du régime, le patrimoine historique est remanié comme le décor d'un théâtre urbain.[22] Avant l'achèvement de Via dell'Impero ou la démolition de la Spina di Borgo, le percement de Via del Mare constitue un exemple de reconstitution monumentale destinée à produire une impression sur les spectateurs. Dès 1926, les démolitions sur les pentes du Capitole commencent avec l'isolement du Théâtre de Marcellus et finissent

[21] *Ibid*., p. 45.

[22] Baxa, *Roads and Ruins.* C. Beese, R-M. Dobler, *L'urbanistica a Roma durante il ventennio fascista*, Roma 2018.

par atteindre place Montanara puis place Bocca della Verità.[23] Sur le tracé, peu d'édifices sont épargnés; parmi eux quatre bâtiments médiévaux: l'église de S. Nicola in Carcere (qui présente également des éléments de bâti antique visibles), la Casa dei Crescenzi, la Casa dei Pierleoni, et le Palazzetto Pierleoni, démoli et reconstruit en 1936. Pour les trois derniers édifices, ce n'est pas tant leur typologie architecturale sinon leur position et leur capacité à servir de points de repère (*landmarks*) dans la scénographie urbaine qui déterminent leur conservation.[24] La Casa dei Pierleoni fait pendant à l'église de S. Nicola, et le Palazzetto Pierleoni est démonté et reconstruit en face de la Casa dei Crescenzi.[25] Les édifices médiévaux confèrent également aura et légitimité au projet urbanistique.[26] La valeur d'ancienneté des habitations, facilement perceptible par le plus grand nombre, sert la «nouvelle syntaxe urbaine» fasciste, afin de «flouter la frontière des différentes catégories d'auteurs et d'imposer des nouveaux modèles de lisibilité spatiotemporelle».[27]

[23] T. Brasioli, *Una parziale restituzione per l'area di piazza Montanara*, in *Studi Romani*, XLVIII (2000), pp. 415-419. P. Ciancio Rossetto*, Lavori di sistemazione del Teatro di Marcello*, in *Gli anni del Governatorato,* pp. 69-76.

[24] Pour la théorisation du concept de *landmarks*: K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge 1960.

[25] S. Bellanca, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2003. F. Salsano, *Il rinnovamento urbano nella Roma fascista: gli sventramenti nell'area del Campidoglio, di piazza Venezia e dei fori imperiali*, in *Reconstruire Rome,* a cura di C. Davoine, C. Troadec, Roma 2024, pp. 227-255.

[26] La valeur d'ancienneté, «Alterswert», et la valeur historique, «Historischer Wert», sont deux des principales valeurs qui conditionnent la consécration d'un monument selon Aloïs Riegl: A. Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. D. Wieczorek, Paris 1984. Voir aussi F. Choay, *L'Allégorie du Patrimoine,* Paris 1992, p. 129: «Parmi les valeurs de remémoration, il [Riegl] a, en outre, décrit et aussitôt inscrit une valeur nouvelle qu'il voit émerger dans la deuxième moitié du XIXème siècle et qu'il nomme 'ancienneté'. Celle-ci tient à l'âge du monument et aux marques que le temps ne cesse de lui imprimer: ainsi se trouve rappelée à la mémoire, par un sentiment 'vaguement esthétique', la transitivité des créations humaines dont le terme est l'inéluctable dégradation qui demeure néanmoins notre seule certitude. À la différence de la valeur historique qui renvoie à un savoir, l'appel de la valeur d'ancienneté est immédiatement perceptible par chacun. Elle peut donc s'adresser à la sensibilité d'e tous, être valable pour tous sans exception».

[27] Kallis, *The «Third Rome» of Fascism*, p. 45: «by framing selected monuments of the past with new buildings and reordering their surrounding space into a new spatial and symbolic arrangement, thereby deliberately blurring categories of authorship and imposing new patterns of spatiotemporal legibility...».



Fig. 3 - Largo di Torre Argentina: la Torre del Papito avant son dégagement, tirage gélatino-argentique, 1928, Museo di Roma, Archivio Fotografico, AF26949.

3. *Moyen Âge, scénarisation, spectacle et célébrations*

À partir de 1926, les fouilles de Largo di Torre Argentina révèlent un site pluristratifié. Les temples républicains sont dégagés des contextes postérieurs et fragmentaires antiques comme médiévaux.[28] Dans les travaux de réaménagement des abords du site, la Torre del Papito est isolée des habitations qui l'avaient englobée (fig. 3). À cette dernière, Antonio Muñoz accole un portique médiéval recomposé à partir d'éléments issus d'une maison adjacente démolie.[29] Il forme alors une structure monumentale de fantaisie, un assemblage néomédiéval de plusieurs contextes d'époques diverses, destiné

[28] L'histoire et l'archéologie du site sont largement étudiées. Voir notamment, R. Santangeli Valenzani, *Città di ieri e di oggi, Archeologia di Ieri e di oggi*, in *Materiali e Strutture*, XIII (2018), pp. 9-25.

[29] A.M. Cusanno, *Le proprietà urbane e la torre dei Boccamazza presso l'Area Sacra di Largo Argentina*, in *Bollettino d'arte*, LXXIII (1992), pp. 69-83.



Fig. 4 - Largo di Torre Argentina: portique «médiéval» de la maison des Petrucci recomposé par Antonio Muñoz à côté de la Torre del Papito, tirage gélatino-argentique, 1933, Museo di Roma, Archivio Fotografico, AF26916.

à donner l'image d'une structure habitative aristocratique (fig. 4). À Largo Argentina, on trouve un résumé de l'attitude du régime envers le patrimoine médiéval de Rome: les contextes monumentaux sont isolés au détriment de la continuité urbaine et des contextes fragmentaires, seuls les sites archéologiques antiques sont dignes de muséalisation et enfin, les monuments peuvent être utilisés, recomposés et esthétisés pour servir la rhétorique de la ville nouvelle. Nous pouvons dire que les deux premières solutions ne sont pas propres au *Ventennio*, car elles trouvent leurs racines dans une conception de la conservation patrimoniale construite autour de l'idée du monument depuis le début du XIXème siècle.[30] La dernière, si elle n'est pas inédite,

[30] Françoise Choay théorise le régime de consécration du monument historique des années 1820 jusqu'aux années 1960: F. Choay, *Le Patrimoine en questions,* Paris 2009. Sur les



Fig. 5 - La Tour des Milices illuminée et surmontée du drapeau tricolore pour la visite d'Hitler à Rome, tirage gélatino-argentique, 1938, Museo di Roma, Archivio Fotografico, AF6955.

acquière une nouvelle dimension grâce à la force de scénarisation développée sous le Governatorato.[31]

Le journal LUCE du 27 mars 1935 reporte l'anniversaire des Faisceaux de combat célébré 4 jours auparavant.[32] Le premier plan montre les chemises noires défilant sur la via dell'Impero, sur fond de Colisée mais aussi devant la Tour des Conti où flotte le drapeau tricolore. Les archives photographiques du Museo di Roma conservent les clichés de la visite d'Hitler dans la capitale,

régimes de patrimonialité, voir aussi M. Gravari-Barbas, S. Jacquot, *Patrimondialisations. La fabrique touristique globale du patrimoine*, Rennes 2024.

[31] Kallis, *The «Third Rome» of Fascism*, p. 45.

[32] Archivio Luce, «Celebrazione dell'anniversario dei Fasci di combattimento», Giornale Luce B0651 del 27/03/1935.

le 7 mai 1938. Parmi les images des préparatifs, se trouve une prise de vue nocturne de la Tour des Milices illuminée et surmontée du drapeau tricolore (fig. 5). Les tours médiévales du centre historique sont associées au cérémonial de régime, comme parties prenantes d'un décor urbain propice au déploiement du spectacle fasciste. Parmi les documents produits par le Secrétariat Général du Governatore Gian Giacomo Borghese, les instructions données au Bureau des cérémonies (*Ufficio del cerimoniale*) nous permettent de retracer la préparation de toutes les festivités pour la dernière année du régime. Le 25 octobre 1942, les directives sont données pour l'anniversaire de la marche sur Rome:

> La Direzione della XII Ripartizione (Provveditorato) farà issare la Bandiera Nazionale sulla Torre Capitolina, la Bandiera di Roma sul balcone del Palazzo Senatorio, le Bandiere Nazionali e di Roma all'Esedra arborea del Foro dell'Impero Fascista, ed all'esedra di Termini, le Bandiere Nazionali sulle Torri delle Milizie e dei Conti e sulle aste fisse di Via Nazionale.[33]

On retrouve les drapeaux hissés sur ces six mêmes monuments pour toutes les célébrations de l'année, de l'anniversaire des souverains aux commémorations des grandes dates du parti fasciste. Les tours médiévales sont certainement choisies pour leur position dans la ville et leur visibilité dans le paysage urbain, mais on ne peut exclure qu'elles soient aussi mises en avant en tant que symboles d'un Moyen Âge guerrier et aristocratique. Cette tendance se retrouve dans les intérêts historiographiques du moment: en 1942, l'Istituto degli Studi Romani commence la publication de la série *Les grandi famiglie romane*, l'année suivante paraît la *Roma turrita* d'Emma Amadei.[34]

Il y a donc une place pour le Moyen Âge dans les reconfigurations urbaines et dans la politique du spectacle mis en place dans la capitale[35]. La gestion du bâti médiéval pendant le Governatorato mérite une enquête

[33] Archivio Storico Capitolino, *Segretariato Generale*, Carteggio 1923-1948, busta 795, fasc. 3, Ordini di servizi vari, «Ordine di servizio per la ricorrenza del ventesimo annuale della marcia su Roma, XXVIII Ottobre MCMXLII, Anno XX».

[34] C. Cecchelli, *I Crescenzi, i Savelli, i Cenci*, Roma 1942. E. Amadei, *Roma turrita*, Roma 1943.

[35] S. Falasca-Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo,* Soveria Mannelli 2003.

plus approfondie; à la fois sur le terrain de l'histoire des idées, pour explorer les valeurs symboliques et culturelles dont ces édifices se trouvent investis, mais aussi sur le terrain de l'histoire administrative, afin de reconstruire le mode d'action des opérateurs du patrimoine sur un objet spécifique. Certains d'entre-eux, au contact de Rome, ont cédé à ce que Daniele Manacorda appelle « *l'infatuazione romanistica* », un infléchissement de leur précédent intérêt pour le Moyen Âge vers l'Antiquité romaine[36]. Cependant, la longévité des carrières de ces acteurs, pour la plupart intégralement formés avant la marche sur Rome, invite à explorer la mise en application de conceptions et de pratiques de l'objet médiéval, héritées de l'ère libérale. Enfin, les «temples majestueux de la Rome chrétienne» se déclinent en plusieurs typologies, des églises aux tours en passant par les maisons. Ces différentes typologies conservées dans la ville peuvent servir de point d'ancrage à une réflexion sur l'idée d'un Moyen Âge romain pendant le *Ventennio* fasciste.

[36] D. Manacorda, *Paesaggi di Roma medievale*, Roma 2021.

INDICE

Introduzione 7

Roma neomedievale tra Otto e Novecento. Programma del Convegno internazionale di studi, Roma, 5-7 novembre 2025 21

Monica Minati, *I Massimo e il medievalismo dei Nazareni* 27

Mariella Nuzzo, *Il medioevo dipinto di Virginio Monti ed Eugenio Cisterna, dalla riproduzione all'invenzione* 51

Guido Zucconi, *Camillo Boito e l'architettura dei Cosmati* 85

Annarita Martini, *Il contributo delle scuole delle "Arti liberali" presso l'Ospizio Apostolico di San Michele alla Roma neomedievale e neorinascimentale* 101

Salvatore Ritrovato, *Stagioni romane fra le quinte medievali de* La vita di Cola di Rienzo *di Gabriele D'Annunzio* 113

Tullia iori, *Cemento neomedievale: le strutture di Pier Luigi Nervi* 127

Carla Benocci, *I giardini neomedievali a Roma nell'Ottocento e nel Novecento tra sacro e profano* 145

Yvonne A. Mazurek, *L'eterno medioevo. Riflessioni su alcuni monumenti del XIX e XX secolo presso il cimitero acattolico di Roma* 169

Alison Locke Perchuk, *La gabbia filologica. La ricezione architettonica di Roma medievale e neomedievale a Los Angeles nel primo Novecento* 207

Tommaso Caliò, *Roma onde Francesco è romano. L'impatto del VII centenario francescano sulla capitale* 225

Marina Bernardi, *Les «temples majestueux de la Rome chrétienne» et l'idee d'un Moyen âge romain pendant le* Ventennio *fasciste* 241

Finito di stampare
nel mese di Settembre dell'anno 2026
presso la Tipografia Giammarioli snc
Via Enrico Fermi 8/10 - 00044 Frascati (Roma)

€ 28,00

9 788831 445597

DGBIC
DIREZIONE GENERALE
BIBLIOTECHE E ISTITUTI CULTURAL

Il volume è stato realizzato grazie al contributo
della Direzione generale Biblioteche e istituti culturali