

★

## IL CICERONE

★

## IL SACCO DI ROMA

IL GIARDINO  
SCOMPARSO

VISTO che a Roma tutto va alla rovescia, che si distrugge e ricostruisce nel centro, si lottizzano i parchi in spregio alla legge, si progettano sventramenti per alleggerire il traffico e si fa di tutto per sabotare il nuovo piano regolatore; visto che l'amministrazione si rifiuta di adottare una qualsiasi politica urbanistica intesa alla difesa dei valori ambientali e alla salvaguardia dell'interesse della collettività, non resta che continuare nella cronaca della distruzione di Roma, nella speranza che il triste e ormai interminabile inventario sia utile in avvenire a chi vorrà descrivere la decadenza di questa povera città.

Un altro parco è stato liquidato, proprio entro la cerchia delle mura aureliane. Si tratta del parco della villa Dusmet, tra via Sardegna e via Campania, parco fino a pochi anni fa assai folto di alberi, lecci, platani, ippocastani, cedri del Libano. Un giorno del 1953 i proprietari, desiderosi di un più redditizio impiego dell'area, cominciano ad abbatterne alcuni. Nel gennaio del 1954 il Prefetto ingiunge di sospendere la strage, e in febbraio, con fonogramma, l'ingiunzione viene confermata. Il 15 marzo 1954 la Commissione provinciale include l'intera villa Dusmet nell'elenco delle bellezze naturali da tutelare, e il 29 novembre un decreto del Ministero della Pubblica Istruzione dichiara che «l'immobile ha notevole interesse pubblico per la sua non comune bellezza e perché con la sua folta vegetazione arborea costituisce un'attraente zona di verde entro la città». Il vincolo di tutela e di conservazione appare però ai proprietari, come di consueto, un provvedimento rivoluzionario, eversivo del principio della proprietà privata, del loro sacro diritto di disporre comunque del suolo di Roma; e tra il 1954 e il 1955 ricorrono al Consiglio di Stato sostenendo (sarebbe istruttivo sapere con quali pretesti) l'illegittimità del vincolo della Pubblica Istruzione. Il passo, come di consueto, fa una grande impressione sulla Soprintendenza ai Monumenti, che da allora non si fa più viva. Intanto, in barba a ingiunzioni prefettizie e a vincoli ministeriali, l'abbattimento delle alberature è stato completato, con una cura particolare, tanto che oggi non è dato scorgere nemmeno un ceppo, nemmeno una radice affiorante, come se mai lì ci fosse stata la più piccola pianticella. Si fanno vivi invece i frontisti di Corso d'Italia, che godevano la bella vista del parco al di là delle mura di Belisario: nel luglio 1957 intervengono presso il Consiglio di Stato per sostenere le ragioni della Pubblica Istruzione e infonderle coraggio contro i proprietari distruttori. Passano i mesi, e il Consiglio di Stato non si pronuncia né sul ricorso dei proprietari né sull'intervento dei frontisti. Oggi, nello spazzo deserto dove sorgeva il parco Dusmet, è stato finalmente piantato un cartello: «Proprietà G. Dusmet. Lavori in economia. Com'era da aspettarsi, le autorità della Pubblica Istruzione si sono lasciate mettere sotto, nessuno sa a che patto; ancora una volta l'interesse dei privati ha vinto. Con la distruzione del parco di villa Dusmet scompare l'ultimo avanzo della Villa Ludovisi».

La distruzione di Villa Dusmet rientra nella vasta opera di degradazione dei parchi e giardini di Roma, dai Lungotevere alla via Nomentana, da Villa Strohl-Fern a Villa Malta, da Villa Chigi a Villa Leopardi, da via di S. Costanza a Villa Lancellotti, da Villa Balestra all'ex-villa Maraini, eccetera.

Il caso di villa Dusmet è particolare, perché siamo in «zona bianca», cioè in quella zona centrale della città che il piano regolatore del '31 ha lasciato priva di qualunque indicazione. Da anni è stata proposta la conversione delle zone bianche in zone di rispetto, da anni le autorità si rifiutano al gran passo: e al Consiglio di Stato zona bianca significa soltanto zona priva di vincoli, dove si può fare quello che si vuole. Così è successo per una villa in via Abruzzi, accanto a Villa Dusmet, distrutta insieme al suo giardino, così succede un po' dappertutto nel centro. Nonostante le ripetute dichiarazioni ufficiali in difesa del centro e delle zone verdi, nessuna misura concreta viene presa, anzi gli stessi assessori liberali si fanno un vanto di cedere Monte Mario all'Immobiliare e Villa Chigi ai lottizzatori.

ANTONIO CEDERNA



Giovanni de' Vecchi: «Presentazione di Maria al Tempio». (Collezione privata).

## LA VALIGIA DELLE INDIE

DI GIUSEPPE RAIMONDI

PITTURA  
E CONTRORIFORMA

CHE COSA è la specie di disagio (non solo un disagio di ordine estetico) che noi sentiamo, prima come impazienza, come bisogno di voltare gli occhi, poi come impaccio morale, e quasi un impedimento fisico, davanti alle opere di una certa pittura? La pittura italiana, voglio dire, la pittura di fonte romana intorno alla metà del Cinquecento. Romana, ma anche bolognese, e marchigiana. Che erano paesi, tutti, dentro lo Stato della Chiesa. Allora bisogna darne colpa a qualcosa, e cioè a una regola pratica, politica di codesto Stato? In parte, sì. Poiché quel tale disagio, quell'impaccio, quell'impedimento sono, è vero, da riferirsi a una ragione, a una destinazione, che hanno indubbiamente presieduto all'origine, alla creazione di quelle opere, le quali sono ragione e destinazione, così all'ingrosso, di un ordine, di un'esigenza religiosa.

A parte che vi furono prescrizioni, diremmo governative, promosse o dettate o codificate dalla Chiesa di Roma che si rivolgevano, richiamavano al rispetto della legge religiosa di Roma, artisti e pittori. Per citare un esempio, oltre il Cardinale Federico Borromeo: il «Discorso intorno alle immagini sacre e profane», del Cardinale Paleotti. E questi erano catechismi, norme e codici di precisa indicazione. Ma la piega, la indicazione, la fama di codesto «nuovo corso» artistico, come sempre succede, doveva essersi diffuso presto negli Stati, fra i sudditi della Chiesa. E lo zelo, anche nei pittori, quando si tratta di compiacere a chi sta in alto, può essere sollecito, anche negli artisti. Ne seppero qualcosa i tedeschi in Germania, in regime nazionalista. Gli italiani, con più imbroglione, in Italia con quello fascista. Erano gli anni dopo il Concilio di Trento. Mentre il «richiamo all'ordine» risuonava prontamente negli animi conformisti e rispettosamente della tradizione, come si suol dire, suscitava problemi e gettava il seme di crisi, più profonde, nella coscienza di uomini, apriva prospettive che si riflettevano sulle opere loro, tanto più pervase di un'ansia, di una ricerca di equilibrio formale, di una nuova «idea» di bellezza, quanto più la mente era di insolita altezza.

Il nome di Michelangelo è riassuntivo di tutta una vicenda, di una storia umana e poetica, esemplificata in tale senso. I dubbi, e le realtà tangibili raggiunte nel lavoro, di Michelangelo, non sono separabili da un tormento morale, da una elaborazione di sentimenti e di pensieri che giungerà fino a Pascal, che restrinse tormento e pensiero dentro lo spazio immenso del cuore umano. Ma Michelangelo era pittore, e scultore. L'ordine delle sue ricerche era quindi più particolare di quello che scavava e rivolgeva nella carne della coscienza religiosa. Basta guardare, anche adesso, a distanza di quattro secoli, con occhio sereno il significato

d'arte e di sentimento di taluni suoi disegni. Quelli per le Crocifissioni. Altro che Concilio di Trento! Altro che la teologia dei prelati di Roma. Sono corpi umani, vestiti solo di una guaina, di uno scafandro di dolore. Il dolore viene da tutto il male e da tutto il bene, che l'uomo ha provato. Uno di essi, appeso in un lungo sonno, in cui l'animo conosce la verità di quel male e di quel bene, sta un poco in alto, a braccia aperte. Gli altri, gli stanno dappresso. Sono nudi, e forse hanno freddo. Oppure uno, ha sulle spalle un mantelluccio, che gli scopre le gambe, i piedi nudi. Si tiene le mani sulle orecchie. Oppure ha messo le mani sotto le ascelle. Quello in alto, piega il capo: è una stanchezza mortale. Ha le gambe gonfie.

Intorno ai corpi, al limite della carne, il pittore ha tracciato, ha lasciato dei segni con la matita. E' una tela di ragnò, una peluria, una lanugine di segni. E' come quando la forma si rassoda, dentro lo stampo, e pare che tremi. Questo è Michelangelo. Lavorando egli invocava Dio, si umiliava nella preghiera, confessava la sua miseria. Ma la sua arte: qui, è la sua pittura, ricade sulla nostra coscienza. Ne abbiamo la mente piena. Gli uomini la porteranno con sé, non la Chiesa né i Cardinali. Il Decreto approvato a Trento, dal Concilio, è del dicembre 1563, dove è trattato, dove è il dispositivo che riguarda le immagini di culto. Poiché la pittura, per quel tempo, non aveva quasi altra destinazione. Culto: meditazione nella preghiera, umiliazione, asceti mistica. L'assolvimento del voto, lo scarico del peccato, si raggiunge nella preghiera, che è un ufficio quotidiano. In tale adempimento, il peccatore si specchia in un'immagine, in una figura del culto. In quelle linee, in quei colori, di cui non si prova neppure di spiegare la ragione: ragione intellettuale, autonoma, divisa quindi da ogni ragione pratica di religioso pensiero, egli accompagna distattamente, oppure con altra attenzione e sprone, il filo della sua riflessione. Perché dovrebbe vedere in quella altra cosa, altro pretesto, che un incentivo alla trama continua della sua pia applicazione?

L'immagine è al muro, nella stanza del fedele. Appesa, fra le immagini di persone care, di famigliari. O presso il diploma, del tempo degli studi. Lì, a un passo, c'è il letto, che è il luogo più geloso, più misterioso della vicenda di sangue, di sogni, di vita della famiglia. L'uomo, una o due volte il giorno, quand'è solo, sosta e si immerge in quell'immagine: tela, legno, carta. Ad essa, in segreto, e quasi senza parole, racconta i pensieri, le speranze, i bisogni, le imprese violente e ingiuste del suo cuore. Oppure va a cercarla in chiesa, dove è più grande, più autorevole, più bella. Le figure vi sono atteggiare in azioni, il colore splende, quando una spirale di sole, infilata fra quel buio, vi si posa. L'incenso vapora, si spande di cappella in cappella, fino alle panche che sono nell'ombra. E l'odore di cera bruciata. Strisciano le scar-

pe, in quel buio, con affabile remissione. Tutti sono umili. Solo il sagrestano cammina più forte, inciampa in un gradino, tira la cordicella d'una tenda. Tutto il sole è sull'altare, sull'immagine sacra, sul quadro che di solito non si vede intero. Il fedele, il penitente, alzando gli occhi, pensa per un momento: «Come è bella la pittura dei santi». Non importa troppo, per lui, che sia Michelangelo o Scipione Pulzone. Serve alla preghiera, al trasporto spirituale.

E fu il tempo dei canoni, dei codici, delle encicliche sull'arte della figura. Incominciava da allora la cosiddetta «arte sacra», o arte di culto, di devozione, nei quali termini, senza il minimo sospetto di errore, la Chiesa ha continuato a considerare tutta l'arte, con la presunzione metafisica del suo impero spirituale sull'uomo. Il bellissimo libro di Federico Zeri: «Pittura e Controriforma», è tutto impegnato nello studio e nell'illustrazione del problema dei rapporti fra arte e Chiesa, nel tempo limitato, ma squisitamente tipico che va dalla metà alla fine del Cinquecento, e si estende anche nel secolo seguente. Il libro ha un sottotitolo: *L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Senza tempo: cioè senza i caratteri di uno stile, di una fantasia che la legghi a un tempo determinato nella storia civile, culturale, sociale di una nazione. Un'arte, a suo modo, astratta, o avulsa da ogni stimolo del sentimento poetico, dell'immaginazione poetica, per non essere che lo strumento, l'utile mezzo di avvicinare e trattenere la mente dell'uomo nei paraggi, nei territori della Fede. Immagine sacra, per quanto possibile spogliata, ripulita da ogni residuo dell'umore, dell'impazienza, dell'invenzione irrazionale che il cuore può raggiungere all'uomo cristiano in veste di artista, di creatore di figure. Come esercizio di costrizione, di umiliazione fantastica, applicazione dei frutti di una cultura prudente, timorata e interessata, la pittura della Controriforma meritò come emblema le parole sacramentali: «una regolata mescolanza».

In quanto a Pulzone da Gaeta, la sua probità, la sua maestria, il mestiere di «regolatore», cioè manipolatore di caratteri stilistici diversi, antichi e del suo tempo; di datore, di artefice di «figure», tocca il segno perfino in talune pitture di ritratto. L'Alessandro Farnese Cardinale: siede in poltrona reggendo un foglio, mentre con l'altra mano stringe il fazzoletto di ricordo raffaelliano. La veste bianca, come zinco; la mantellina rossa di un raso «sintetico», tanto è «vera più del vero»; e il volto di vecchio, di cera dipinta, completo di ogni accessorio: occhi, barba di lana, sopracciglia di pelo, rughe e solchi di una verità proverbiale, esemplare. Ma la Crocifissione di S. Maria in Vallicella, a Roma, è pure, nonostante la esorbitante carica cattolica, un bel quadro. La «mescolanza» pietistica, stavolta, ha procurato una opera, un lavoro di potenza rappresentativa, come in una medievale Sacra Scena, giocata in

una piazza romana, contro un cielo notturno nero, dove risaltano, con la mimica, lo scarlato, il viola, il rosa delle vesti, illuminati da una luce di processione. Episodio di una storia efferata. Sempre ineccepibile, questo pittore, di «regolata mescolanza» in ogni elaborato di devozione, di culto religioso. Tuttavia, come nella cosiddetta Lucrezia Cenci, non è un naturalismo, che non poteva, ma una sorta di osservazione degli affettivi rapporti della realtà vivente che può ancora adunare gli elementi di una poesia ricordata, e trapassata dentro la forma. Si ha il senso di talenti, in taluni di codesti artisti della sfera controriformista romana, che costringono un temperamento violento, rapido alle intuizioni e accensioni dell'idea pittorica. Subito piegati dalla regola. Come il Giuseppe Valeriano, la cui persona esce chiara e definita dallo studio dello Zeri. Lo Zeri ha riesumato di costui, in una chiesa della campagna romana, una Ascensione, per confrontare la quale egli usa non invano il nome di William Blake, giustificando, per ambedue, il tentativo «visionario» di «traduzione del linguaggio michelangiolesco». Altri esempi della capacità plastica e figurativa del Valeriano (una materializzazione della realtà immaginata, cementata, indubbiamente, da un ostinato «purismo» di fondamento religioso), sono alla chiesa del Gesù. Il concetto di visionarietà pittorica, o plastica, di codesto gesuita-pittore, è il tramite per una possibile spiegazione, per una illuminazione critica, del cocente «misticismo formale» del Greco, passato, dalla fornace ideologica della controriforma romana, alla felicità, al paradiso-in-terra della esaltata stagione di Toledo. Fra gli altri personaggi del tempo «senza tempo» dell'arte romana, impazzita e assordata dentro il clima afoso della Controriforma, un pittore passa fuggacemente sulla scena: delicato, sensibile, e tocco in qualche modo di quella «pazzia» lirica che accendeva e portava le immagini del Greco: Giovanni de' Vecchi, di Borgo San Sepolcro. Le sue opere sono difficili da trovare. Quel suo fuoco di poesia pittorica è apparso d'improvviso, acceso dalla più accorata crisi intellettuale d'arte del Cinquecento. Quasi un tentativo di collocarsi nelle forme della pura pittura. Spentosi, non ne rimase, nei dipinti di questo patetico de' Vecchi, che una luce fredda, luminosa e cangiante, come di un accordo di madreperle. Ma dovremo ritornare, esemplificando, sulla vicenda di codesto secolo di arte, che non è passato senza lasciare in aria accenti, nel suo penoso travaglio, di una quasi tragica, dolorosa eco.

GIUSEPPE RAIMONDI

★

I VANDALI IN FRANCIA. — «Dénouer les vandes méne (parfois) en prison». Con questo titolo il settimanale francese *Arts*, che ha iniziato una campagna contro gli speculatori di aree fabbricabili e i distruttori di siti storici in Francia, riporta la notizia della condanna di Benedetti e Cancogni nella causa contro l'«Immobiliare»: «Denunciare l'attività dei vandali non è sempre privo di pericoli. Due giornalisti italiani ne stanno facendo la sperimentazione. Il Tribunale li ha condannati ad otto mesi di prigione e a 70.000 lire di ammenda per avere «osato» nel loro giornale *L'Espresso* delle affermazioni «insufficienti». Queste affermazioni erano perfettamente esatte... Se i tribunali incoraggiano i vandali, ci stiamo preparando un bell'avvenire!».

## GALLERIE

DALLA PESTE  
A NAPOLEONE

INCASSTRATA tra i «capolavori» del museo Gugenheim (Galleria di Valletta) e la rassegna un po' zoppicante degli Espressionisti tedeschi (Palazzo delle Esposizioni) la mostra dell'argenteria inglese, organizzata dal British Council per un giro delle capitali europee, ha fornito al pubblico romano un soggetto di curiosità piuttosto inconsueto. L'interesse degli inglesi per l'arte applicata (applicata alla storia domestica dell'Inghilterra) e per i materiali d'arredamento, fa parte di un culto che esplode nell'Ottocento, e al quale non sono estranee le reazioni provocate dalla rivoluzione industriale, quella che ispira al tempo stesso l'opera di Carlo Marx e la rinascita della bottega artigiana vagheggiata da William Morris. Tale interesse è all'origine della grandiosa esposizione di «Arts Treasures» del 1857 (commemorazione nel «Burlington Magazine», fascicolo di novembre) e di quei mostri museografici che sono il Victoria and Albert Museum di Londra e il Royal Pavilion di Brighton. Lo spirito informatore di questi giganteschi ossari è che un pezzo di ferramenta, una batteria di rami da cucina, un mobile o un servizio di stoviglie, possono riuscire più suggestivi per il passato di un capolavoro di arte pura.

Perciò i capolavori nelle vetrine di Palazzo Venezia sono rari, e il resto risponde assai poco all'idea di una manifattura di lusso quale è per definizione l'argenteria. Il pezzo forte, sul quale si apre la mostra, è il boccale di birra, firmato con una stella entro un cuore, decorato con l'accompagnamento dei morti al tempo della peste e dell'incendio di Londra; esso fu ordinato per Sir Edmund Berry Godfrey, il giudice istruttore del putsch papista, assassinato nel 1678. Dunque un cimelio storico, non un'opera d'arte. Gli argentieri del '600 fanno del tutto per tenersi al corrente delle mode continentali (Olanda e Francia soprattutto) ma non possono dimenticarsi di lavorare per una società di abitudini gagliarde e un po' rudi. Le sottocoppe dal fondo decorato con motivi araldici e gli enormi boccali da birra fabbricati all'epoca della Restaurazione, sono dei veri e propri monumenti alle divinità della tavola. Se durante il periodo della guerra civile e dell'«hausterity» puritana gli inglesi si sono impoveriti, se hanno dovuto mettere la sordina alla fantasia degli artisti, non hanno perduto l'appetito... La fine della «grande paura» viene festeggiata con una vigorosa dichiarazione di buonumore che non manca di comicità. L'eleganza si rifugia in qualche manufatto di scarsa importanza, come i portacandele da notte con forbici e smocolatoi, degli ultimi anni del Seicento.

Il Settecento è più artista (nel senso dei Goncourt) e ben presto «funzionale». Alle forme pesanti dell'epoca precedente esso risponde con una stupenda varietà di motivi che riprendono tutte le file del preziosismo rococò, orientalizzante, neoclassico, pompeiano. Il suo capolavoro sarà la saliera in forma di granchio, creata da Nicholas Sprimont nel 1742 per il Principe di Galles, degna di figurare in un repertorio di «capricci» manieristici o tra i ghiribizzi delle orficerie granducali della Toscana. Ma forse i prodotti più belli dell'epoca non sono le invenzioni sofisticate dove questa fantasia scoppia in tutti i sensi; sono gli oggetti di uso quotidiano: caffettiere, scatole per il the, zuppiere, coppe, la cioccolattiera di Payne col manico di legno nero montato sul fianco, la teiera dal becco sfaccettato, di Paul de Lamerie, il bollitoio esagonale a cupolino architettonico... La cisterna da vino del Duca di Rutland, registrata in un inventario del Settecento col nome di «Tower Bowl» (coppa a forma di torre), è un omaggio leonino allo spirito conviviale della vecchia nobiltà. Il centro da tavola di Thomas Powell, con gli otto cestini lanciati nello spazio su canne a serpentina, oscilla come i «mobiles» di Calder.

Aperta su una nota grave, con la coppa «votiva» dedicata ai morti della peste del 1655, la mostra si chiude sulle creazioni massicce, fredde e un po' funebri dello stile «Reggenza» (stile Impero per l'Europa), l'epoca di Benedetto Piastucci — l'autore della medaglia celebrativa per la Santa Alleanza e della sterlina — e del Dante illustrato di Flaxman.

ALFREDO MEZIO