

La Roma di Prencipe.
Scenari del silenzio ai margini della città, tra villa Borghese,
via Cassia e il ritrovato *hortus conclusus* di villa Lancellotti

In tutta la produzione di Prencipe, anche in quella successiva alla stagione simbolista, l'elemento soggettivo riveste un peso determinante: analizzando il suo percorso, appare chiaro come fino alla fine l'artista senta la pittura come il luogo in cui poter materializzare «emozioni fuori d'ambiente»¹, dove i motivi raffigurati non sono mai semplici pretesti pittorici ma immagini in cui cristallizzare le forti impressioni visive ed emotive ricevute nell'infanzia, trasportando luoghi esatti in una dimensione senza tempo di intensa carica simbolica. È interessante rilevare come in molti dei suoi scritti autobiografici l'artista insista lungamente sul vissuto dell'infanzia, trascorsa all'interno delle case penali dove il padre era direttore, e sulla sua formazione artistica, liquidando il resto degli accadimenti come una sorta di appendice. Nel testo redatto nel 1907 per lo storico dell'arte Federico Hermanin, Prencipe ricorda le «lunghe e lunghe ore contemplative dalle feritoie del cammino di ronda sui cortili assolati chiusi da alte muraglie gialle e su questa malinconica visione dominava a contrasto un cielo intenso, meridionale, solcato da enormi nuvole bianche », «segnali di campana, chiudersi di cancelli e soprattutto un gran silenzio, un silenzio represso, dominato, afono»². Emergono bene, da queste righe, le ragioni condizionanti che lo porteranno, da artista, a inseguire ossessivamente alcuni motivi o alcune precise condizioni ambientali, a dare quindi la massima importanza alla scelta del soggetto. In primo luogo, il tema del muro, della chiusura, dello sbarramento: «In tutti i miei quadri passati v'è un muro che fa "motivo"; una qualunque muraglia vuota di finestra di villa o di convento ha per me un fascino indicibile; io ho quasi aperto gli occhi su le mura di un carcere e nella mia sensibilità sono rimaste in maniera ineluttabile»³. Scegliere quindi il silenzio, abolire la presenza umana, con cui il rapporto sarà sempre problematico: «è stato quasi sempre con un sentimento di vera e propria debolezza che mi sono trovato dinanzi ai miei simili; in me ho sempre vissuto in un senso di sgomento, come di disperso»⁴. Privilegiare i forti contrasti tra luce e oscurità, che sembrano bloccare il reale in una sfera di atemporalità. Fermare le ombre, allungarle, esaltarle cromaticamente, per veicolare sensazioni di mistero e di stupore. Selezionare dei luoghi chiusi, dei rifugi che possano essere dei luoghi esclusivi per il fantasticare solitario. «Ama il frequente ritiro della cella, non ti brigare per nulla dei fatti altrui», annota significativamente Prencipe, elencando una serie di norme di San Tommaso D'Aquino in una edizione dei *Fioretti di San Francesco* del 1893. Oppure nel paesaggio chiudere lo spazio, interrompere la progressione della prospettiva, ridurre il campo di osservazione a pochi emblemi. È un procedimento tipico del simbolismo, e questo spiega perché, dal 1905 al 1910 e oltre, Prencipe si sintonizzi naturalmente con certi indirizzi artistici e letterari piuttosto che con altri. E poi la finestra, via di fuga per estraniarsi in una dimensione contemplativa, luogo di estatici rapimenti, per «entrare in uno spazio di tempo senza controllo che è fuori di noi stessi e che ci dà le sensazioni più belle, le più indistruttibili»⁵.

Tra il muro che chiude e la finestra aperta sull'infinito, il rapporto controverso con la realtà naturale. Scrive il poeta Fausto Maria Martini: «Umberto Prencipe ha la sensazione del chiuso, del chiostro. Anche se sogna di dipingere l'infinito ha bisogno di limitarlo con una siepe, di finirlo, se possibile dire così, di soffocarlo»⁶, e Federico Hermanin individua «come un sentimento d'insoddisfatta nostalgia nei suoi quadri; un suo desiderarsi fuori dai vincoli delle mura, via, fuori nella grande libertà per liberarsi dall'irrequieto e tormentato sentimento dell'essere legato dalla vita, e svanire nell'infinito»⁷. Evidente il richiamo concettuale alla «siepe, che da tanta parte de l'ultimo orizzonte il guardo esclude» di Leopardi, figura che Prencipe doveva sentire particolarmente nelle sue corde, se nel 1907, durante un breve soggiorno a Recanati, dedica una piccola tavola alla *Collina dell'infinito* (collezione privata). Dopo il 1910, quando una ritrovata serenità nella sua vita lo incoraggerà a slegarsi dalla visione simbolista, l'artista riuscirà finalmente ad abbracciare il campo lungo, a perdersi oltre il limite dello spazio chiuso, sempre però animato da un sentimento di profonda empatia con il dato naturale, sempre alla ricerca di segrete corrispondenze.

Negli anni Venti-Trenta, mentre imposta i paesaggi su una sodezza costruttiva che, se si accorda perfettamente con gli andamenti del paesaggismo novecentista, strizza l'occhio anche a Cézanne e

prima ancora a Corot, una rinnovata riflessione sul pensiero del filosofo Angelo Conti non può fare a meno di spingerlo contemporaneamente, in molte opere, verso derive neoromantiche, portandolo alla creazione di dipinti in cui, con lo sguardo puntato verso Gigante e Fontanesi, la rinuncia alla forma definita gli sembra la migliore via per realizzare la fusione del suo spirito con l'anima universale, con l'essenza mistica della natura, alla ricerca di quella sensazione di oblio pacificatore vaticinata da Conti. Ma l'inseguimento del frammento, dell'*hortus conclusus* interverrà costantemente, come a correggere, a controbilanciare gli slanci, le aperture, come a voler dimostrare che l'infinito si può vivere anche nella misura recintata di un giardino.

Non solo: il ritornare dell'artista ossessivamente sulle stesse località si configurerà esso stesso come una ricerca del giardino chiuso in cui poter trovare riparo ristoratore.

In questa attenta selezione del motivo per interiore corrispondenza, quale è allora il ruolo giocato dagli spazi della città eterna nella vicenda artistica di Prencipe?

A Roma l'artista, napoletano di nascita, approda nel 1895 quando il padre, trasferito a dirigere il carcere di Castiadas, in Sardegna, decide di recarvisi da solo lasciando momentaneamente la famiglia, che fino a quell'anno lo aveva seguito nei frequenti trasferimenti (Capraia, Reggio Calabria, Campobasso, Volterra, Pozzuoli, Lucca, Nisida). Prencipe si trova dunque a vivere con la madre e la sorella in via dell'Umiltà 79; frequenta l'Istituto tecnico Leonardo da Vinci ma, dopo una crisi depressiva, nel 1897 si iscrive all'Accademia di belle arti. Roma si configura quindi immediatamente come la città della formazione artistica, condotta tra i corsi di Dario Querci, Giuseppe Cellini e Filippo Prospero all'Accademia, lo studio del pittore russo Claudio Stepanoff vicino a via Veneto, i gessi di villa Medici, le «corse per le gallerie di Roma»⁸, e i suoi primi atelier, in via del Babuino, via Cassia, e via Margutta; è lo scenario del suo battesimo nell'ambiente artistico che conta (nel 1899, presentato da Adolfo Apolloni e Filiberto Petiti, entra a far parte dell'Associazione artistica internazionale), del suo esordio, nel 1904, agli Amatori e Cultori, è il palcoscenico del suo primo grande successo: *Clausura*, innovativo esempio di paesaggio-stato d'animo simbolista, esposto nel 1905 alla mostra degli Amatori e Cultori conquista ampiamente le attenzioni di critica e pubblico ed è acquistato dalla Galleria nazionale d'arte moderna.

L'approdo nel mondo dell'arte è vissuto con grande libertà («compresi che qualcosa di ben diverso s'iniziava nella mia vita»⁹, «a me parve che tutto questo sapeva di vento e di vela»¹⁰), ma Roma, nei suoi scritti, gli appare soffocante come una prigioniera. Nella capitale avvengono però alcune illuminazioni fondamentali, determinanti per il suo futuro di artista: «per la vista di un cipresso cinto di rose a Villa Strohl-Fern decisi che la mia via era il solo paesaggio»¹¹. Prencipe ha appena lasciato l'Accademia per continuare la formazione da solo. Un albero solitario, un suggestivo effetto cromatico, dato dalle rose selvatiche sullo sfondo delle fronde verdi, sono quanto basta per decidere una strada che non avrà deviazioni di rotta. A Roma l'artista sceglie da subito una serie limitata di siti, su cui tornerà con immutata fedeltà anche in futuro: villa Borghese, la via Flaminia, la via Cassia. Anche quando, negli anni Quaranta e Cinquanta, ritrarrà il quartiere Trieste e il paradiso di villa Lancellotti, la topografia dei luoghi romani di Prencipe – spazi di realtà naturale aperti ai margini dell'abitato o miracolosamente contenuti dentro la città – sarà, salvo poche eccezioni, sempre praticamente ridotta a un imbuto ritagliato nella Roma nord, tra la Cassia e la Nomentana. La valle dell'Acquatrasversa sulla via Cassia, frequentata già dal 1897 e dove Prencipe nel 1901 prende uno studio per dipingere, rappresenta il luogo del «camminare osservando»¹², dell'affinamento dei sensi pittorici: «fu tutto un periodo di purezza, ero perennemente in ascolto»¹³. L'artista ci si reca giornalmente a piedi, camminando per circa un'ora, da via dell'Umiltà, percorrendo via del Corso e la Flaminia fino a Ponte Molle: «la Flaminia appena dopo Porta del Popolo era pittorica fuori ogni dire. [...] lungo il cammino mi sforzavo di tenere desto il senso d'osservazione su tutto ciò che incontravo, sul colore, le ombre dei muri, le tonalità varie della luce»¹⁴. L'atelier, più che luogo di produzione artistica, è il centro del suo fantasticare e contemplare: «giunto sul posto, un po' la stanchezza, un po' il fascino che il luogo mi destava, rimanevo inerte; ma ciò che mi nutriva [...] era il senso d'esser solo a godere quel mondo di luce e quella pace»¹⁵. Fondamentale nutrimento dello spirito, la vista colta dalle finestre: un «piccolo panorama che fu tutto un mondo per la mia anima. Giù per la costa di Macchia Madama si stendevano le ombre invernali azzurrognole e fredde fra il rosso violaceo delle querce, un cielo denso di luce sfumava verso San Pietro lontano [...] libertà sconfinata al mio sogno»¹⁶.

Del peregrinare sulla via Cassia rimangono qualche foglio e piccole tavole dove appare chiaro, da ciò che colpisce il suo sguardo, il senso di questo primo periodo di preparazione, condotto nella linea di una pittura di impressione di matrice costiana: le ombre sui muri lungo la via, un ponte sbrecciato, avvolto dalla vegetazione, l'uscio chiuso dello studio, la finestra aperta sulla gran luce.

Pochi motivi scelti per affinità emotiva, colti con una focale estremamente ridotta, concentrata: il passo verso la visione simbolista sarà breve. Di fatto, dal punto di vista artistico, non lo interessano né i soggetti pittoreschi, che pure sono presenti nei suoi ricordi («le tipiche osterie romane di campagna [...], carri e cavalli fermi in attesa, greggi di pecore aggruppati»¹⁷) né la veduta ad ampio respiro. Né, successivamente, sarà interessato a ritrarre la «sintesi delle linee amplissime» della campagna romana (non farà mai parte del gruppo dei XXV), né tantomeno le scene di folklore ambientate nelle vie della città, quella "Roma sparita" che, Roesler Franz in testa, ancora aveva, nei primi dieci anni del secolo, i suoi convinti fautori.

Villa Borghese, acquistata dal Re d'Italia e donata alla città di Roma nel 1901, era tra le poche aree verdi di vaste dimensioni sfuggite alle devastanti lottizzazioni di Roma capitale. Con il suo vasto parco carico di memorie storiche, era immediatamente divenuta per gli artisti romani un sito di ispirazione privilegiato e di rare suggestioni, oltretutto a pochi passi da via Flaminia, via del Babuino, via Margutta, dove si concentravano la maggior parte degli atelier. Principe vi si reca sin da subito, come dimostrano un timido disegno del 1897 e un piccolo olio del 1898 raffigurante il Tempio di Esculapio, secondo studio dal vero da lui realizzato¹⁸. E, nel parco dei Daini, l'antico parco delle prospettive del principe Borghese, allora «in piena, romantica solitudine»¹⁹, dipinge il suo primo quadro di impegno, *Ore solenni*, con il quale esordisce nel 1904 alla mostra degli Amatori e Cultori. L'erma solitaria contro il giallo muro settecentesco, nel momento in cui il sole crea il più acuto contrasto di luce e ombra, facendo apparire più netti i colori, si presenta come un'apparizione rivelatrice, una possibilità per cogliere un momento di magica sospensione temporale dal contingente. Sicuramente una strada da proseguire, raffinando ed essenzializzando ulteriormente il linguaggio pittorico, come dimostrerà subito dopo con *Clausura*. L'opera, che raffigura il muro di cinta del convento di San Girolamo presso Narni, viene dipinta a Roma, nello studio di palazzo Barucci in via Margutta, affittato nel 1903. Dopo il provvidenziale incontro con il paesaggio umbro, lo studio romano rappresenta il rifugio della memoria, il luogo dove poter riaccarezzare una ricchezza svanita: «Nelmio intimo non potevo rassegnarmi al ritorno a Roma, come programma di vita, dopo aver nuovamente goduto del paesaggio invernale, della bufera, del bel sole, degli ulivi [...]. Feci nell'estate dei piccoli studi e poi dovetti tornare a Roma; qui, con il rimpianto di tutta quell'aria libera che avevo assorbito, dipinsi per mesi e mesi il quadro *Clausura*, e lo dipinsi come un rifugio, come si scrivono lettere ad un bene perduto...»²⁰. Il successo dell'opera lo disorienta, crea sensazioni di disagio: «v'era sempre una piccola folla dinanzi ed io seduto lì a poca distanza sudavo freddo dall'angoscia [...] cominciarono gli inviti per i salotti romani, pranzi negli alberghi di lusso»²¹, ma la Roma mondana non è il suo mondo, la fuga diventa necessaria, e sempre la capitale sarà la cornice di una nuova scelta decisiva per gli sviluppi della sua produzione: «Una mattina di primavera me ne andai nei Musei Vaticani e da un'alta finestra aperta dell'Appartamento Borgia veniva giù il vento profumato di fieno delle Colline di Monte Mario; cercai di veder meglio e sulla loggia aperta rimasi chissà quanto in contemplazione d'una scena che per me non era un cortile papale, ma tutto un mondo fantastico che a poco a poco prese possesso di ogni mia fibra: le ombre di nuvole si precipitavano per le pareti del cortile della Pigna, ne attraversavano fuggenti il prato verde a scacchiera, risalivano alla parete di fondo, altre seguivano senza fine. Dove mai fui rapito altre volte così? Volterra e le sue crete, i tragici cortili di reclusori e la piazza del Duomo di Orvieto che da poco avevo visitato. Questo ricordo ultimo mi vinse [...] e nella prima metà di marzo ero già in Orvieto in una solitudine spettrale»²². Un luogo ben preciso, profondamente connotato può divenire quindi, in una determinata condizione ambientale, l'agente primo della visione, la molla dell'estraniamento, può segnare l'ingresso in una dimensione spazio temporale diversa: «fu un attimo, ero come disperso, portato fuori dal tempo»²³. Nell'isolamento orvietano, complici anche pregnanti stimoli letterari²⁴, l'artista saprà mettere a buon frutto la sua sensibilità trasfigurante, in opere che possono ben collocarsi tra le più valide realizzazioni del simbolismo internazionale. Durante il periodo trascorso nella "città del silenzio" Principe non interrompe comunque le comunicazioni con l'*entourage* artistico-culturale

della capitale, dove ha allacciato solidi rapporti di amicizia e dove continua ad esporre con regolarità. E all'inizio del 1910 è di nuovo a Roma, coinvolto da Federico Hermanin nella vasta macchina celebrativa dell'Esposizione universale del 1911. L'occasione è propizia per maturare una diversa modalità di visione dei monumenti romani, dei frammenti di storia antica che sino a quel momento aveva lasciato da parte. Attraverso un'ottica ravvicinata, fotografica, e punti di vista inediti, in incisioni come *Il bastione, Bastione di San Giovanni, Il convegno* a dominare è la fascinazione simbolista verso l'anima dei secoli che i segni della storia racchiudono, mentre per il dipinto *Villa Corsini* (1912, da un bozzetto del 1910) l'artista utilizza la stessa inquadratura messa a punto nell'incisione *Il castello della nostalgia* (1909), con l'edificio inondato di luce che, come un'apparizione, si materializza tra due scure quinte di alberi dai rami innaturalmente sfrangiati, protesi come artigli. Dopo il 1911 la capitale scompare per lunghi anni dall'immaginario elettivo di Prencipe, che, ormai riconciliatosi con la realtà naturale, sarà tutto proiettato a distillare preziose suggestioni dal paesaggio umbro e toscano. Poi, nel 1926 l'artista con la moglie e le due figlie Giovanna e Maria torna a vivere a Roma, in via Adige 66, accettando la proposta dell'ingegnere Giuseppe Latmiral, uno dei suoi principali collezionisti sin dal 1922, di scontare l'affitto con un quadro a trimestre. Orvieto non viene però abbandonata, tutt'altro: fino al 1942 Prencipe continua a recarsi con regolarità nella cittadina umbra per dipingere; lì seguita ad avere il suo studio, una cella nel convento, non ufficiato, di Sant'Anna, con vista verso la valle della Badia dei Santi Severo e Martirio. Per tutti gli anni Venti e Trenta la "città del silenzio" e la sua campagna saranno ancora il suo rifugio solitario, l'eremo in cui, in un perfetto rapporto di consustanzialità con l'ambiente circostante, potrà ritrovare veramente se stesso: «solo in rare occasioni il potere della mia vera forza m'è apparso nella sua integrità, al cospetto dei fenomeni della natura»²⁵.

Rispetto all'imponente numero di dipinti di soggetto orvietano, è infatti interessante rilevare come pochissime siano le opere dedicate in questo periodo alla città eterna, segno che Prencipe riservi alla capitale un altro ruolo: Roma è la città dei contatti, delle pubbliche relazioni, e, dal 1936, della docenza all'Accademia di belle arti, ma non è la musa ispiratrice. I dipinti romani, per lo più studi di ridotte dimensioni, salvo poche eccezioni si ostinano a ignorare l'elemento cittadino, con il suo corredo chiassoso, per privilegiare pochi eden di natura risparmiati dalle smanie costruttive della capitale. E, nuovamente, Prencipe torna nei luoghi della giovinezza, all'inseguimento nostalgico delle stesse emozioni che avevano segnato la sua identità di artista: la valle dell'Acqua Traversa, la via Cassia, Ponte Molle, oppure segue il percorso del Tevere verso Castel Giubileo, Villa Glori, realizzando opere dal linguaggio sintetico e sottilmente trasfigurante che, pur confermando i caratteri più tipici della sua pittura del periodo, appaiono spesso segnate dalle attenzioni per il prezioso tonalismo della scuola romana. Diversamente Prencipe si comporta con il Bianco e Nero, mezzo più adatto a cogliere gli aspetti umbratili o drammatici del contesto urbano che non le finezze cromatiche del paesaggio naturale e, di conseguenza, migliore per fissare aspetti della città in linea col suo mondo interiore. Si vedano, ad esempio, le incisioni *La caserma degli svizzeri* (1933) e *Notturmo romano* (1941), in cui l'addensarsi dei neri consente di ottenere effetti di forte impatto emotivo, mentre il segno pulito e analitico rivela la consonanza con gli indirizzi razionalisti e novecentisti della grafica di quegli anni; o, anche, il disegno acquerellato *Arco di San Callisto*, del 1939, e alcuni disegni conservati all'Istituto centrale per la grafica (*Cortile di casa romana*, 1932; *Cortile in via del Babuino*, 1935; *Piazza in Piscinula*, 1935; *Portale sulla via Cassia*, 1935; *Via Ripetta*, *Vecchi tetti nella spina di borgo*, 1938; *Cortile del collegio di San Giuseppe a Piazza di Spagna*, 1935²⁶) dove, privilegiando gli aspetti più antimonumentali e anonimi del centro storico (i cortili, i palazzi fatiscanti, i tetti delle case sorte una sull'altra, le strade deserte e disadorne), l'artista presenta una Roma inedita, ricca di intense, suggestive zone d'ombra.

Un capitolo a sé, negli anni romani, è rappresentato dai pannelli decorativi di dimensioni spesso impegnative, a partire dal 1926 realizzati su commissione per diversi protagonisti del mondo industriale romano, come Cesare Peroni, celebre produttore di birra, l'ingegnere Giuseppe Latmiral, appassionato collezionista di Prencipe, o l'ingegnere Alessandro Carrassi del Villar²⁷. Facendosi interprete di un gusto neosettecentesco ancora incredibilmente in auge presso la borghesia capitolina, l'artista attinge a piene mani dal repertorio d'epoca, alternando capricci e marine a brani di campagna con pini marittimi e acquedotti in rovina.

Paesaggi, dove, pur all'interno di un genere mai trattato di sua sponte, quello della veduta dell'agro romano lungo l'Appia, con i motivi tipici tanto amati dai pittori di Sette e Ottocento, Precipice riesce a imprimere una nota personale nelle prospettive leggermente stranianti, nei cieli luminosi, carichi di nuvole in movimento, nella pennellata piatta e sintetica.

Poi, dopo il 1942, l'artista si slega definitivamente dalla "città del silenzio". Abbandona lo studio orvietano, le malinconiche emozioni dell'orto di Sant'Anna, e, salvo la sua partecipazione al Premio Orvieto, che creerà occasione per alcuni dipinti, nella cittadina umbra non dipingerà più. La morte della figlia Maria nel 1944, il dramma della guerra, il tempo che passa, i molti amici scomparsi, la nuova, rovente scena artistica con tutto il suo corollario di polemiche e dibattiti, provocano un senso di smarrimento, di crisi, ben espresso nella lettera scritta nel maggio 1946 all'amico artista Ilario Ciaurro, insieme al quale aveva intensamente vissuto i momenti magici del periodo orvietano: «desideravo tanto vederti perché da anni ed anni non vedo più gli amici del tempo passato. Questo [...] puoi ben immaginare quale valore ha per me essendoci creato nella mia vita uno stacco netto fra tutto un mondo ed un altro che ho dovuto necessariamente accettare.

Se non c'era Giovanna me ne sarei andato in un convento a fare il converso; non v'è una assoluta ragione di produrre e maggiormente una cosa tanto inverosimile quale è la pittura. Per questa ragione desideravo incontrarti non per suscitare memorie e sdilinquiamenti ma per stabilire un dolore tra la mia vita di un tempo e quella di adesso. Pensa che non ho più neanche la celletta di Sant'Anna e l'orto sottostante; tutto è crollato e se ne è andato in un mondo che ormai è chiuso»²⁸. Precipice ha ridotto l'attività espositiva, e anche la produzione langue, alla ricerca del motivo giusto: torna a dipingere nell'amata villa Borghese, ritrae più volte il gruppo di edifici visti dalla finestra della sua abitazione in via Adige, realizza nostalgiche nature morte; poi, a pochi passi da casa, l'incontro provvidenziale con il giardino di villa Lancellotti, a quel tempo delimitato da via Taro, via Salaria, via Lariana, via di Villa Savoia (oggi via di Villa Ada), destinato a dare una nuova svolta alla sua pittura nel segno di una ritrovata giovinezza, come scrive l'artista sempre a Ciaurro, nel 1949: «sino a questo luglio sono stato agile e sveglio come se avessi 30 anni; anzi tutta una produzione fatta in questo villino ancora a maggio è talmente progredita ed è talmente un'altra cosa di quello che facevo prima che tutti si stupiscono»²⁹. A partire dal 1946 e fino al termine della sua attività la frequentazione del parco, sia della parte destra, quella con il casino rustico, di proprietà del principe Pietro Lancellotti, sia della parte sinistra, appena acquistata dalla Cassa nazionale del Notariato e, fino all'inizio degli anni Cinquanta, ancora risparmiata dall'urbanizzazione, diventerà continua, e si concretizzerà in un numero veramente incalcolabile di opere. Irriducibile a venire a compromessi con le mode artistiche e con il ritmo ostile della vita cittadina, convinto nel perseguire il suo romantico desiderio della natura per interiore empatia, Precipice scoprirà in quell'angolo di verde a stento contenuto tra gli edifici del quartiere Trieste e costantemente minacciato dalla febbre edilizia di Roma capitale, il suo micromondo incantato, il suo ultimo rifugio. In un perimetro decisamente limitato, ritrova concentrati tutti i motivi che avevano caratterizzato la sua identità di artista: un vero e proprio *hortus conclusus* cinto da alte mura, i cipressi solitari, il bosco misterioso, un antico casino dall'aria abbandonata, un silenzio profondo, irreali: una fonte di ispirazione inesauribile. A ridosso, la Salaria con il suo traffico intenso, i palazzi in costruzione, ma, nonostante tutto, la distanza mentale da Roma è immensa, Precipice non poteva trovare ambiente più adatto a fermare il tempo. Chiuso nel suo ritrovato universo poetico, di nuovo solo di fronte alla natura, l'artista può ancora inseguire un rapporto di intima consonanza con l'ambiente. La concentrazione è su pochi soggetti e comporta modifiche nel punto di vista, ma, soprattutto, variazioni di natura meteorologica: gli stessi motivi sono ritratti in mutevoli condizioni atmosferiche, come dimostrano i titoli delle opere, adesso più che mai centrati sulle diverse condizioni di luce, di ora, di stagione. L'artista dà vita a vere e proprie serie, dove il motivo scelto, trattato in momenti diversi, diventa sostanza lirica del trascorrere del tempo. Si veda ad esempio la sequenza di dipinti che nel 1947-1948 Precipice riserva al casotto di legno del giardiniere, quella dedicata, negli stessi anni, alla porta chiusa in uno dei muri divisorii all'interno della villa, che gli dà modo di fissare, nel gioco tra le ombre misteriose del bosco e la luce che penetra dalle fronde degli alberi, un momento di incantata sospensione temporale. Oppure quella che, tra il 1949 e il 1951, ha come soggetto i palazzi di via Lariana: malinconica immagine della città che avanza, gli edifici compaiono come in un'apparizione in fondo al prato della villa, prossimo

ad essere occupato da nuove costruzioni. La sua è ancora una pittura per masse, porta con sé eredità ottocentesche. Rivela però adesso una maniera più libera, più disinvolta: Principe si è ormai avviato verso una maturità e una consapevolezza professionale che gli permettono di sentirsi del tutto spontaneo e libero da costruzioni formali. Il tessuto cromatico tende quindi ad alleggerirsi in una sinfonia di colori sfumati e cangianti nell'atmosfera morbida, dove la luce, quasi sempre crepuscolare, avvolgendo le forme, ne ammorbidisce teneramente i profili, stemperandoli in una visione rarefatta. Esempari opere come *Controluce*, con gli edifici avvolti nella luce vibrante, velati di bruma rosata, e le masse di verde scuro svaporanti nell'atmosfera, o *Mattino di settembre*, dove con veloci, larghe pennellate rende perfettamente l'effetto trascolorante del vento e l'aria pesante e bagnata del primo mattino, o *Periferia*, in cui l'immagine inquietante di un edificio abusivamente costruito all'interno dell'antico parco (l'attuale Hotel Panama) viene, attraverso il carattere smaterializzante della luce e del colore, allontanata in una dimensione lontana, senza tempo. La tavolozza è spesso impostata sugli ocri, sulle terre, sui rosa, sugli aranci, sui gialli, quasi a restituire il calore della Scuola romana, a conservarne intatta la poesia in anni in cui, nella rappresentazione della città, si afferma l'ostico neoespressionismo di Ciarrocchi, Afro, Ziveri, Scialoja. Oltre villa Lancellotti, le deviazioni di rotta saranno scarse: il solitario cimitero di Testaccio, frequentemente ritratto intorno al 1950, un infuocato tramonto da via Paisiello, una piazza Trasimeno deserta nella grigia luce invernale, mentre lo studio dell'amico scultore Galileo Parisini in via Tronto gli ispirerà una serie di suggestivi interni in cui, in una ripresa di istanze d'inizio secolo, protagonista sarà la vita segreta delle cose, l'aura misteriosa che gli oggetti manifestano nell'assenza totale di vita umana.

Per anni e fino alla fine, a Roma villa Lancellotti costituirà per Principe la condizione irrinunciabile del fare pittura. Una pittura dove dipingere l'istante serve a catturare la realtà sottile dell'eterno, così che il micromondo di un antico parco diventa l'essenza stessa della vita. Un'arte tardiva, fuori tempo massimo nei contenuti e nella tecnica, ultimissimo frutto di una stagione passata, ma proprio per questo mai banale o decorativa bensì intensamente nostalgica, struggente, straordinariamente evocativa.

Sabrina Spinazzè

1 U. Principe, *Clausura*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. In S. Spinazzè, *Umberto Principe (1879-1962)*, Orvieto, Orvieto Arte-Cultura-Sviluppo, 2008, p. 233.

2 U. Principe, *Ricordi scritti per Federico Hermanin*, Roma, Archivio Principe.

3 *Ibid.*

4 U. Principe, *Pensieri sparsi*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 241.

5 U. Principe, *La decisione*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 238.

6 F. M. Martini, *Umberto Principe*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 243.

7 F. Hermanin, *Umberto Principe*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», febbraio 1909, p. 116.

8 U. Principe, *Ricordi autobiografici*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 222.

9 U. Principe, *L'Istituto di Belle Arti*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 231.

10 U. Principe, *Ricordi autobiografici*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 222.

11 *Ibid.*

12 U. Principe, *Lo studio sulla via Cassia*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 235.

13 U. Principe, *Ricordi autobiografici*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 222.

14 U. Principe, *Lo studio sulla via Cassia*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 235.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Il disegno si trova in collezione privata, l'olio al Museo di Roma.

19 U. Principe, *Claudio Stepanoff*, manoscritto, Roma, Archivio Principe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., p. 232.

- 20 U. Prencipe, *Ricordi autobiografici*, manoscritto, Roma, Archivio Prencipe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Prencipe*, cit., p. 223.
- 21 *Ibid.*
- 22 *Ibid.*
- 23 U. Prencipe, *La decisione-1905*, manoscritto, Roma, Archivio Prencipe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Prencipe*, cit., p. 238.
- 24 Cfr. S. Spinazzè, *Umberto Prencipe*, cit., pp. 81-97.
- 25 U. Prencipe, *Pensieri sparsi*, manoscritto, Roma, Archivio Prencipe, ripr. in S. Spinazzè, *Umberto Prencipe*, cit., p. 241.
- 26 Cfr. in *Disegni del XX secolo nelle collezioni del Gabinetto delle Stampe*, catalogo della mostra a cura di F. Di Castro, Roma, Istituto nazionale per la grafica, De Luca, Roma 1980, pp. 113-114.
- 27 Nell'ordine, Prencipe realizza tre pannelli di paesaggio per il senatore Antonio Cippico (1925), un pannello per Cesare Peroni con la Piazzetta San Marco a Venezia (1926-27), due pannelli per il villino Bellavita Salazar in via Varese (1927), due pannelli di paesaggio per la famiglia Latmiral in via Adige (1935), due pannelli di paesaggio sovrapposte per la famiglia Studiat Berni in via Adige (1936), due pannelli con campagna romana per l'ingegnere Alessandro Carrassi del Villar, collocati nell'atrio della sua palazzina in via Adige (1940).
- 28 Lettera di Prencipe a Ilario Ciaurro dell'8 maggio 1946, collezione privata.
- 29 Lettera di Prencipe a Ilario Ciaurro del 5 novembre 1949, collezione privata.