

## **Umberto Prencipe: visioni di Roma alla mostra del cinquantenario dell'Unità d'Italia**

Scorrendo le cronache dei giornali e delle riviste illustrate o sfogliando le pagine introduttive delle guide che accompagnavano i visitatori alle manifestazioni realizzate in occasione delle celebrazioni per i cinquanta anni dell'Unità d'Italia nel 1911, più che una narrazione giornalistica o una illustrazione critica sembra di leggere il romanzo di Musil. L'enfasi propiziatrice ed encomiastica dei resoconti ricorda, infatti, la "Grande azione parallela" messa in atto per i festeggiamenti dell'imperatore di Caccania, descritta ne *L'uomo senza qualità* piuttosto che l'omaggio e il compiaciuto tributo per le conquiste di una giovane nazione industrializzata e moderna. Per rispettare il succedersi delle capitali, nel corso della breve storia dell'Italia unita, questo primo e unico giubileo laico<sup>1</sup> ebbe una gestazione di sette anni<sup>2</sup> e una triplice articolazione: Torino interpretò il ruolo di città industriale e vi si svolsero le manifestazioni dedicate al lavoro e alla tecnologia, a Firenze furono organizzate mostre sul ritratto e la floricoltura, mentre a Roma le numerosissime ed eterogenee iniziative ebbero come fulcro unificante l'arte, l'archeologia e la storia della città. Accanto all'edificazione di una "città di cartapesta", popolata da statue colossali di finto marmo e bronzo dorato, torri alte trenta metri, con piazze d'armi e laghi artificiali, navi romane in ferro e legno in grado di far interpretare ai visitatori la vita e i costumi dell'epoca imperiale - prefigurando i set cinematografici e le sfarzose scenografie del film *Cabiria* - molteplici furono le realizzazioni e le infrastrutture permanenti. Dalla costruzione della Galleria nazionale d'arte moderna al completamento del Monumento a Vittorio Emanuele e di piazza Esedra, alle inaugurazioni del Palazzo di Giustizia e della Passeggiata archeologica, all'apertura di corso Vittorio e alla creazione del Giardino zoologico, fino ai nuovi ponti sul Tevere e alla sistemazione urbanistica di interi quartieri, il volto di Roma subì, grazie ai lavori promossi o terminati in occasione del Cinquantenario, sostanziali trasformazioni. Le vere e proprie esposizioni temporanee si concentrarono in cinque luoghi simbolici che fecero da cardine e orientamento tematico per l'intera manifestazione: le Belle Arti e i padiglioni stranieri si articolavano intorno a Valle Giulia, in piazza d'Armi si allestì la mostra etnografica e regionale<sup>3</sup>, la mostra di archeologia ebbe luogo alle Terme di Diocleziano<sup>4</sup>, restaurate per l'occasione, le raccolte garibaldine e la storia del Risorgimento trovarono casa al Vittoriano, mentre le così dette "mostre retrospettive" - in realtà un termine onnicomprensivo adatto a mascherare l'eterogeneità dei contenuti - furono ospitate a Castel Sant'Angelo.<sup>5</sup> Come racconta Federico Hermanin, tra i promotori delle celebrazioni<sup>6</sup>, molte furono le perplessità circa la possibilità di realizzare una mostra retrospettiva che potesse raccogliere in un'unica visione la ricchezza e varietà dell'arte a Roma attraverso i secoli.

Si pensò, quindi, che questa occasione potesse contribuire a costituire e delineare il nucleo principale di un futuro museo, «un museo del costume [...] un museo che raccolga le memorie degli italiani nei secoli dopo la caduta dell'impero romano»<sup>7</sup>. Confortati dall'attitudine di matrice positivista verso la catalogazione, la classificazione, la schedatura di tutto quello che poteva trasformarsi in un insieme sistematico e preciso, gli ispiratori delle mostre decisero, quindi, di passare in rassegna un'ampia varietà di tematiche: dalle immagini dei monumenti ai costumi popolari, dai mestieri tradizionali alle arti applicate e alla ricostruzione di ambienti «con apparenza di vita»<sup>8</sup>, una sorta di realtà immaginaria e virtuale *ante litteram*. Furono così allestite mostre dedicate alla pittura medievale, alle realizzazioni dei marmorari romani, alla storia della produzione ceramica, alle armi e agli esempi di sfragistica e numismatica; si potevano visitare le ricostruzioni delle sale di Paolo III e Clemente VII, arredate con quadri, sculture e mobili coevi, si attraversavano gli ambienti minuziosamente ricostruiti di una cucina romana del XVIII secolo, di un laboratorio e una farmacia della fine del Cinquecento, della bottega di un barbiere «che ci ricorda il tempo in cui questa professione ancora durava come ausiliaria a fianco della chirurgia»<sup>9</sup> e di quelle del vasaio e dell'armaiolo. Nelle antiche caserme di Urbano VIII venne, inoltre, allestita la mostra di Topografia romana<sup>10</sup> con materiale proveniente in gran parte dalla Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele di Roma e dal Gabinetto nazionale delle stampe ma anche dalle più prestigiose raccolte internazionali. Piante e panorami dal XV al XIX secolo, vedute di monumenti delle principali città italiane, fotografie, riproduzioni degli album di Marten van Heemskerck, conservati a Berlino, rilievi del Palatino e delle Terme di Caracalla, plastici di celeberrime

architetture, finanche la serie degli acquerelli di Ettore Roesler Franz di *Roma sparita*<sup>11</sup> e il treno di Pio IX costituirono, senza dubbio, un notevole sforzo ricostruttivo della storia dell'immagine di Roma. Accanto alle finalità documentarie e illustrative emerse, comunque, anche un intento più o meno critico e di denuncia su quanto era stato fatto a livello urbanistico negli ultimi decenni, che aveva provocato un danno irreparabile nel corpo della città modificandone irrimediabilmente la visione archetipale sedimentata nei secoli. Un afflato sentimentale e nostalgico sembra così avvolgere anche le intelligenze più attente e preparate che, mentre da una parte si prodigarono con entusiasmo per la realizzazione di questa impegnativa celebrazione, dall'altra vissero intimamente il senso di una perdita e dell'inermità dello sforzo compiuto<sup>12</sup>. Continuando la descrizione delle mostre ospitate a Castel Sant'Angelo, forse quelle che ebbero il maggior successo di pubblico, lo scrittore e critico Arturo Lancellotti racconta le sensazioni e le emozioni provate visitando due ambienti decorati dai lavori di Vittorio Grassi<sup>13</sup> e Umberto Precipe: «Appena usciti dalle ventiquattro sale della mostra topografica abbiamo una visione anche più viva nel piccolo convento medievale, mobiliato con vecchie suppellettili. Entriamo timidi, saliamo piano i pochi scalini di legno che cigolano sotto i nostri passi, e ci troviamo innanzi al panorama della Roma del secolo XV, vista dall'Aventino. È l'ora del tramonto, la città rosseggia, ancora avvolta tutta nella luce che si va gradatamente smorzando. È una città piena di torri, di mura merlate, di campanili, una città diversissima da quella d'oggi: nel centro è la rocca dei Pierleoni, a destra la Torre di Palazzo Venezia, l'Ara Coeli, il Campidoglio; in fondo il Trastevere medievale col porto di Leone IV. Il grandioso quadro panoramico si deve al pittore Vittorio Grassi, che l'ha eseguito da un disegno del '400 d'un allievo del Ghirlandaio. Più oltre capitiamo nella cella di un frate, affrescata da lui stesso rozza e fornita da umili mobili. Da essa si abbraccia un altro panorama della Roma dello scorcio Del Quattrocento vista dal convento dell'Ara Coeli. Abbiamo saltato a piè pari oltre sessant'anni e la città è ugualmente misteriosa e sconosciuta: nel centro la torre dei Conti e il Tempio di Minerva: sulla destra il Colosseo; nello sfondo le fortificazioni medievali di San Pietro in Vincoli. La rievocazione è opera di un altro valoroso pittore: Umberto Precipe»<sup>14</sup>.

A completare l'ambiente era un pala raffigurante una *Madonna con santi* di Scuola umbra della Galleria nazionale d'arte antica e, sull'altare, una *Madonna con bambino* del XIV secolo e un paliotto con un bassorilievo romano del III secolo dopo Cristo. Quale ideale e scenografico complemento dei documenti della storia grafica di Roma, le grandi vedute, entrambe di 4,50 per 3,10 metri, furono commissionate da Federico Hermanin<sup>15</sup> a due dei suoi pittori prediletti, Vittorio Grassi e Umberto Precipe, «in modo da trasportare il visitatore moderno in una visione del passato, quanto più possibile esatta»<sup>16</sup>.

Grassi dipinse una veduta di Roma al tramonto dall'Aventino attraverso una bifora e Precipe ritrasse la città all'alba da una finestra del convento dell'Ara Coeli, mentre le finte architetture, che ricordano le tecniche illusioniste tipiche del quadraturismo, furono eseguite da Vincenzo Costantini<sup>17</sup>. Oltre ai grandi dipinti la commissione prevedeva la realizzazione di otto (ma ne furono realizzate undici) pitture a tempera di più piccole dimensioni con immagini di Roma ispirate o, meglio, rielaborate con l'ausilio della quadrettatura, da riproduzioni di disegni e antiche incisioni tratti dal Codice Escorialense e da opere di van Nieuland e van Hemsckerk che lo stesso Hermanin consegnò agli artisti quale precisa fonte di ispirazione<sup>18</sup>.

Sicuramente vi è un collegamento tra la pittura di Panorama, con il suo tipico virtuosismo prospettico e scenografico e l'attenzione alla precisione topografica del vedutismo, e le due tele di grandi dimensioni di Precipe e Grassi; peraltro, è stato più volte rilevato lo stretto collegamento tra le grandi esposizioni nazionali e internazionali – «luoghi al pellegrinaggio del feticcio merce» come sono stati definiti<sup>19</sup> – e l'uso dei panorami quali indubitabili richiami spettacolari e ludici per la folla dei visitatori<sup>20</sup>. A differenza dei soggetti tipici dei Panorami, in genere improntati alla contemporaneità, a ciò che il pubblico poteva almeno potenzialmente verificare, in questo caso il tema raffigurato appare lontano e sfuocato. Nel contempo, esso è reso attuale e coinvolgente, proprio da quel sentimento nostalgico ma anche identitario e dalla coscienza della perdita per un mondo irrimediabilmente "sparito" che impregnava la *intelligentia* più consapevole dell'epoca. D'altra parte, il rimando alla tradizione dei Panorami è anche da ricercarsi nella convinzione di creare, tramite questo espediente scenografico, una "città in casa"<sup>21</sup>: «Ciò che si trova nella casa senza finestre – le finestre infatti sono dipinte [nda] – è il vero» e l'illusione diviene completa.

Indubbiamente il richiamo al passato era una componente costante del movimento modernista italiano, frammisto di istanze simboliste e crepuscolari di cui Prencipe faceva parte<sup>22</sup>.

Anche un certo gusto per il paratesto scenografico messo in atto nelle incorniciature dei dipinti se, da una parte, ricorda il sofisticato arcaismo dei preraffaelliti e il revival ruskiniano, dall'altro, con la sottolineatura formale dell'inquadratura strutturale dell'immagine, diviene un motivo assai frequentato dalla pittura contemporanea, basti pensare ad *Alba Nuova* di Onorato Carlandi, all'*Ascensione* dello stesso Grassi o al celebre *Villa Borghese* di Giacomo Balla che ha, peraltro, una immediata filiazione dalle coeve ricerche fotografiche.

Del resto, specialmente nel primo decennio del secolo, la ricerca di Prencipe, come quella di Grassi, furono fortemente attratte dall'elemento architettonico in quanto tale, spesso un frammento, un particolare, un rudere antico, quasi che la metonimia dell'immagine, l'uso di una parte per il tutto, potesse meglio accentuare il valore astratto della visione che si trasforma via via nell'emblema di un intimo stato d'animo piuttosto che in un ritratto verista del monumento antico<sup>23</sup>. A questo processo di semplificazione dell'immagine contribuì, come è noto, la sperimentazione linguistica derivante dalla tecnica fotografica: il punto di vista ravvicinato, il particolare ingrandito in primo piano, l'inquadratura dal basso, il taglio eccentrico della visione, sono altrettanti stilemi che accomunano alcune ricerche artistiche del periodo.

Anche nelle opere di Prencipe, che accompagnavano i grandi *Panorami di Roma*, esposte nella mostra di Topografia romana, la meticolosità documentaria, attenta ai segni del tempo, alle crepe, alle scabrosità dei muri, alla veridicità dell'immagine fondata su fonti iconografiche ritenute assolutamente attendibili, si trasfigura attraverso un ossimoro visivo, in una visione metafisica sostenuta da una composizione sintetica e semplificata. La veduta con l'*Arco di Settimio Severo*, ispirata ad un'incisione di van Nieuland di identico soggetto<sup>24</sup>, è trasformata in una visione notturna dai colori irreali. I viola e gli oltremare delle nuvole avvolgono il monumento mentre, sotto l'arco centrale, persiste il baluginio rossastro di un fuoco che si sta spegnendo. Un analogo processo di trasfigurazione si avverte nella veduta notturna della città, dalla quale emergono, avvolti in un insolito chiarore, la piazza del Campidoglio, la facciata del Palazzo Senatorio e quella dell'Ara Coeli, mentre restano adombrati nella nebbia e nell'oscurità gli altri edifici monumentali, compreso il muro in primo piano che delimita i confini delle proprietà Caffarelli<sup>25</sup>. Nella *Torre delle Milizie*<sup>26</sup> questa appare isolata in un paesaggio senza atmosfera e privo di vita, dove vuoto e silenzio emergono da uno spazio costruito su linee essenziali dall'andamento geometrico, mentre un'ombra riveste il primo piano accentuando il carattere anche psicologico della veduta. Come in altri dipinti della serie, nonostante l'esaltazione delle antiche vestigia monumentali, il tempo appare sospeso, e il luogo ritratto inanimato e deserto. Altre due opere, intitolate *Piazza del Campidoglio (Obelisco e chiesa)* e *Colosseo e obelisco* (o *Obelisco e rovine*), presentano analoghe caratteristiche compositive: un grande obelisco sulla sinistra, che attraversa verticalmente la superficie, un orizzonte molto basso e il cielo animato da nuvole bianche. In particolare *Colosseo e obelisco* riprende con precisione un disegno di van Hemsckerck<sup>27</sup> raffigurante una veduta di Roma nel terzo decennio del Cinquecento.

In entrambe le opere perno e principale motivo della composizione è l'obelisco antico sostenuto da quattro leoni di fattura medievale. Come racconta Krautheimer, questo obelisco fu restaurato e innalzato, tra 1150 e il 1250, all'estremità nord – orientale del colle capitolino e «per la sua collocazione fra il Palazzo del Senatore e la chiesa di Santa Maria in Capitolio – che occupava allora il sito dell'attuale transetto di Santa Maria in Aracoeli – esso divenne il simbolo del Comune e del Senato, ossia della rinnovata repubblica romana»<sup>28</sup>.

Non è, quindi, da escludersi che la scelta reiterata di questo particolare soggetto possa aver avuto per i committenti uno specifico contenuto simbolico, analogo al valore attribuitogli in epoca medievale. Con la generosa donazione di Giovanna Prencipe, figlia dell'artista, sono entrati al Museo di Roma, oltre a numerosi dipinti, una serie di sei disegni su carta da lucido di varie dimensioni pertinenti ai lavori del 1911<sup>29</sup>. In queste opere, tutte dipinte su carta quadrettata con inchiostro rosso applicata su cartoncino, sono raffigurati a matita o a china nera, in perfetta rispondenza con i dipinti, i soggetti delle vedute romane esposte alla mostra del Cinquantenario.

Il passaggio dal disegno al dipinto mostra il progressivo abbandono delle pur rare notazioni naturalistiche, a favore di una geometrizzazione e astrazione dell'immagine attraverso

l'accentuazione del chiaroscuro o la giustapposizione dei toni cromatici con stesure omogenee che confermano quell'attitudine antiverista funzionale alla percezione dell'immagine quale espressione di uno stato d'animo. Accanto ai sei disegni con vedute del Colosseo, del Campidoglio, della Torre delle Milizie, del Foro Romano e dell'Arco di Settimio Severo sono pervenuti anche tre grandi disegni su carta da lucido a carattere decorativo probabilmente relazionabili ai lavori commissionati per la mostra del Cinquantenario. Insieme alla donazione è giunta al Museo una busta contenente una serie di riproduzioni di vedute di Roma, dal XV al XIX secolo. Si tratta, con tutta probabilità, del materiale iconografico e documentario che Federico Hermanin consegnò a Prencipe quale indispensabile modello di ispirazione per i lavori del 1911. Si legge infatti in una lettera del 2 marzo 1910: «Caro Prencipe, ho avvertito del nostro colloquio e del patto sulle 7500 Lire il colonnello Borgatti. Non perdono tempo. Venga da me, magari giovedì mattina in Galleria verso le nove e trenta, perché io possa darle intanto qualche cassa di riproduzioni per cominciare a lavorare»<sup>30</sup>.

Le riproduzioni dei disegni e delle incisioni, che servirono da modello e guida nelle composizioni, sono tratte da opere di van Nieuland, di G.B. Dosio<sup>31</sup>, dal Codice Escorialense<sup>32</sup> da Vasi, da Pinelli e da Salvatore Marroni. Questo stesso materiale iconografico deve essere stato, certamente, anche la fonte di ispirazione dei sei altorilievi di piccole dimensioni modellati da Giovanni Prini e poggiati sugli sfondi dipinti da Prencipe esposti nelle sale della Mostra del Costume allestita, sempre a Castel Sant'Angelo, nell'armeria di Clemente X e nel Bastione di San Marco<sup>33</sup>.

Lo scultore, infatti, per illustrare le vicende del costume attraverso i secoli – dal Trecento all'Ottocento – ha utilizzato quale modello di ispirazione alcune riproduzioni di stampe d'epoca contenute nella busta o "cassa" di cui si parla nella lettera citata.

In questa vi sono, infatti, tra le altre, sia la riproduzione di un'incisione di Vasi raffigurante la China per il principe Lorenzo Colonna, ambasciatore di Napoli, sia varie raffigurazioni della lanciata e ripresa dei Barberi a via del Corso di Bartolomeo Pinelli e di Salvatore Marroni che sono state, senza dubbio, la fonte di ispirazione di Prini. È quindi assai probabile che questi artisti lavorassero a stretto contatto con frequenti scambi di materiale sotto l'egida di Hermanin<sup>34</sup>.

Se i grandi *Panorami*, finte finestre su una città medievale forse mai esistita con quelle sembianze, potevano agli occhi dei visitatori sancire la continuità storica dell'immagine della capitale d'Italia all'insegna della grandezza e magnificenza attraverso i secoli, non altrettanto riusciva a significare la serie delle vedute di Prencipe.

Ciò che in apparenza poteva ricordare l'ansia di John Ruskin e dei pittori dell'Ottocento a ritrarre mondi che a poco a poco stavano scomparendo o l'impegno di Ettore Roesler Franz a preservare le «memorie di un'era che passa» e a documentare l'immagine della città prima delle demolizioni della fine dell'Ottocento, si risolse, nelle opere dell'artista, in una serie di dipinti, più o meno velati di malinconico stupore di fronte all'imponenza muta dell'architettura antica. Piuttosto che l'idea di far rivivere lo spirito della città classica ed esaltare, al contempo, la continuità col presente di Roma Capitale, come era nelle intenzioni della committenza, in questa serie di vedute sembrano affiorare le qualità più intime della ricerca di Prencipe negli anni Dieci: la meditazione su un'idea di città, o meglio di particolari architettonici come proiezioni di stati d'animo, l'impronta letteraria e crepuscolare permeata dalla rievocazione di testi dannunziani quali *Le città del Silenzio*<sup>35</sup>, l'assenza dell'elemento umano come specchio di un temperamento incline all'isolamento.

D'altra parte non furono pochi quelli che seppero leggere nel lavoro di Prencipe non solo «il tratto soggettivo dell'introversione e della malinconia crepuscolare» ma anche il «sentimento della perduta grandezza e il sogno della rinascenza di un passato eroico»<sup>36</sup>.

Il "rigore sacrale" e l'impegno formale<sup>37</sup> che animavano l'artista dovettero, peraltro, essere ben compresi ed altamente considerati dal sindaco di Roma, Ernesto Nathan, che in una lettera dai toni caustici ma segnata da un'altrettanta precisione nei giudizi scrive: «Caro Tonelli, [Assessore della giunta Nathan per la storia, l'arte e le feste pubbliche nda] [...].Mi dispiace di non poter essere d'accordo con lei intorno a due opere che ella propone: la figura di Cataldi che mi sembra di una mediocrità assoluta, quindi non degna né della pubblica piazza, né della privata collezione. In quanto poi all'acquistare un lavoro del Raggio, se fossimo la congregazione della carità la potrei capire, ma siccome noi abbiamo due propositi davanti, uno di dare aiuto ai giovani che promettono, l'altro dimettere la base di una nostra piccola galleria d'arte moderna, il Raggio, a mio avviso, non può né deve attirare la nostra attenzione, perché nel mentre in passato a forza di ripetere il suo

manierato soggetto, qualche lavoro riusciva di interesse, quelle opere sono vendute e non rimangono se non le ombre di un tramonto ormai avvenuto. Non ho granché simpatia per lo stile e la fattura del signor Mariani. Che poi al Campidoglio si abbiano a ficcare impressionismi di donnacce, di postriboletti di moda e di tutta quella vita che si chiama allegra e non è che un triste commercio di mercanzia avariata, non parmi risponda al concetto del luogo. Il mio avviso sarebbe di vedere se fra i giovani vi è qualcuno che dia promessa e di costui qualche cosa acquistare, inoltre scegliere quei pochissimi lavori notevoli di artisti provetti che formerebbero il nucleo del nuovo museo: Grassi, Prencipe, Morbelli, il suo scolaro [...]»<sup>38</sup>. L'impegno a preservare dalle ingiurie del tempo e degli uomini il paesaggio urbano o, perlomeno, il preciso e vivido ricordo dei monumenti del glorioso passato restò comunque il motivo che animò le intenzioni della committenza nei confronti dei lavori di Prencipe e Grassi.

Questi stessi sentimenti continuarono ad essere, in ogni caso, profondamente radicati e duraturi, non si spiegherebbe, altrimenti, come mai, a distanza di oltre trentacinque anni dall'esecuzione di quella serie di dipinti, il titolo che Antonio Maria Colini, sovrintendente alle Antichità e belle arti del Comune di Roma, volle dare all'insieme dei quadri nel momento del loro deposito nelle collezioni del Museo di Roma, fu proprio *Vedute di Roma sparita*<sup>39</sup>.

*Federica Pirani*

1 Cfr E. Forcella, *Roma 1911 - Quadri di una esposizione*, in *Roma 1911*, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni Galleria nazionale d'arte moderna, De Luca, Roma 1980, pp. 27-38.

2 Cfr.A. Lancellotti, *Le Mostre romane del Cinquantenario*, Palombi, Roma 1931, p. 8. Il complesso delle feste fu proposto nel 1905 e la presidenza del Comitato promotore fu affidata al senatore Enrico Cruciani Aliprandi al quale successe il conte Enrico di San Martino, senatore del Regno e presidente della Società degli amatori e cultori di belle arti.

3 Le Regioni erano presenti con sedici padiglioni ognuno dei quali riproduceva un monumento caratteristico.

4 La mostra archeologica era curata da Rodolfo Lanciani coadiuvato da Giulio Giglioli.

5 L'elemento spettacolare dell'esposizione, così come la continua alternanza di ruolo dei visitatori, attori e spettatori allo stesso tempo, era accentuata dagli eccentrici mezzi di trasporto messi a disposizione per facilitare gli spostamenti all'interno della grandissima area espositiva: «[...] I mezzi di trasporto ebbero la loro attrattiva, non essendo limitati ad omnibus e tram, ma esplicitando sotto forma di portantina, di elefante, di cammello, di slitte russe ecc.». Cfr A. Lancellotti, *Le mostre romane del Cinquantenario*, cit., p. 12.

6 Federico Hermanin faceva parte del Comitato per le Mostre Retrospettive. I lavori di restauro del Castello iniziarono nel 1902 per volere del colonnello Mariano Borgatti. Sul rapporto tra Hermanin e Prencipe vedi l'esauriente scritto di Teresa Sacchi Lodispoto in questo catalogo.

7 Scrive Hermanin: «Di una cosa saremmo lieti, dopo aver con amore raccolto e disposto tanti preziosi materiali nel meraviglioso ambiente di Castel Sant'Angelo, e sarebbe che dalla mostra di quest'anno potesse trovare origine e vita quel gran museo italiano del costume che desiderano con noi tutti coloro che amano considerare la storia non solo nei fatti politici, non solo nelle opere grandi dell'ingegno, ma in tutte le molteplici manifestazioni della vita, in tutte quelle cose anche piccole e minute, che conservano il ricordo di quella vita di tutti i giorni che è la più vicina e la più cara al nostro cuore», in F. Hermanin, *Le mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo*, «Nuova Antologia», 1 aprile 1911, p. 11.

8 Nel rifacimento di un laboratorio farmaceutico del XVIII secolo vi era un farmacista «vivo e vegeto in costume secentesco che vendeva anche la polvere schiavona efficacissima per ammorbire la pelle». Vedi A. Lancellotti, *Le mostre del Cinquantenario*, cit., p. 144.

9 F. Hermanin, *Le mostre retrospettive*, cit., p. 10. Oltre a quelle ricordate erano ospitate al Castello anche le mostre di Bartolomeo Pinelli, degli scultori berniniani, delle figurine da presepio, mentre altre sale erano dedicate alla vita degli artisti stranieri a Roma

10 La mostra di Topografia romana era curata da Bartoli, Ashby e Calcagno, con materiale proveniente, tra gli altri, dal Museo del Louvre, dal British Museum, dai musei tedeschi di Monaco, Berlino e Dresda; vi era esposta, inoltre, un'ampia scelta dei calchi delle iscrizioni esistenti a Roma tra il 1470 e il 1870, grandi piante panoramiche, ad esempio quella Del Maggi, commissionata da Paolo V e le vedute vanvitelliane.

11 Collocati inizialmente nel Palazzo Senatorio e successivamente alla Farnesina dei Baullari, a seguito di ulteriori acquisizioni del Comune di Roma, la serie completa entrò nelle raccolte del Museo di Roma ed è ora conservata al Museo di Roma in Trastevere. Sulle vicende dell'acquisizione vedi P.E. Trastulli, *Ettore Roesler Franz. Identificazione della prima serie di acquerelli di "Roma sparita" acquistata dal Comune di Roma*, in *Il Palazzo delle Esposizioni*, catalogo della mostra a cura di M.E. Tittoni e R. Siligato Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Carte Segrete, 1990, pp. 143-153, ora in *Ettore Roesler Franz, Paesaggi della memoria*, catalogo della mostra a cura di M.E. Tittoni, F. Pirani, M.P. Fornasiero, Roma, Museo di Roma in Trastevere, Mandragora, Firenze 2007 e *Riletture del vero: Gli acquerelli di Ettore Roesler Franz*, catalogo della mostra a cura di G. Bonasagale e M.C. Biagi (Roma, Museo del Folklore), Palombi, Roma 1993.

12 «Non pochi fra i visitatori intelligenti di questa sezione – scrive Hermanin – rimpiangeranno il guasto artistico irreparabile che si è fatto in Roma e forse acquisteranno la coscienza che la divina città non può continuare ad essere straziata per ogni dove da chi non ne comprende l'anima composta da gigantesche memorie millenarie e di ricordi anche minuti che danno vita ad ogni pietra», F. Hermanin, *Le mostre retrospettive*, cit., p. 6.

13 Su Vittorio Grassi vedi *Vittorio Grassi: 1878-1958*, catalogo della mostra a cura di M.P. Maino, M. Quesada, F. Tetro, Emporio Floreale, Roma 1984; G. Raimondi, *Vittorio Grassi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2002, 58, pp. 695-698; F. Tetro, *Le radici del Modernismo di Vittorio Grassi: dalla "profondità del vero" e dal richiamo al medioevo verso la sintesi delle arti*, in *Il Modernismo a Roma 1900-1915: tra le riviste "Novissima" e "La Casa"*, catalogo della mostra a cura degli Archivi delle Arti Applicate del XX Secolo Roma, Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, Palombi, Roma 2007, pp. 33-38.

14 A. Lancellotti, *Le Mostre romane del Cinquantenario*, cit., p. 142.

15 La prima lettera in cui si parla della commissione per la Mostra Retrospectiva risale al 10 febbraio del 1910 dove, tra l'altro, si legge: «Caro Principe, ieri ho parlato col colonnello Borgatti ed egli è perfettamente d'accordo con i Loro desideri. Fornitura di colori e materiali in genere da parte del Comitato, cornici pure, studio in Castello. Il colonnello è anche pronto a dare un anticipo non appena le trattative abbiano condotto ad una conclusione. Aspetto quindi Loro notizie. Se Lei può passi da me [...]» Galleria nazionale d'arte moderna, Fondo Principe (da ora GNAM Fondo Principe).

16 s.a. *Guida generale delle mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo*, Istituto d'arti grafiche, Bergamo 1911, p. 43.

17 Il dipinto di Principe, conservato alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, è sicuramente ispirato ad una veduta dall'Ara Coeli verso la Torre dei Conti con il Colle Oppio e l'Esquilino databile al 1495 ca. del Codice Escorialense (fol. 40 v). Al Museo di Roma è conservata una riproduzione quadrettata dell'immagine pervenuta con la donazione Principe (Fig. 2). Vincenzo Costantini fu pittore, scultore e critico d'arte e collaborò più volte con Principe. Vedi, ad esempio, la corrispondenza con Principe a proposito di un lavoro "a due mani", una decorazione murale di grandi dimensioni, da realizzarsi ad Orvieto (GNAM, Fondo Principe, lettera 12 dicembre 1911).

18 Nella bozza di contratto conservato nel Fondo Principe della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, è previsto che i due artisti – oltre ai grandi panorami – dovessero fornire otto quadri murali su tela rappresentanti vedute di Roma medievale [in realtà ne furono realizzati undici nda], le decorazioni per alcuni locali della mostra topografica e della sala dei Cosmati e i disegni per le vetrine, le cornici e i mobili. In aggiunta a questi lavori Principe realizzò anche i fondali dei gruppi scultori di Giovanni Prini alla mostra del Costume. Si legge, tra l'altro, nel contratto: «I sottoscritti si obbligano a fornire i disegni per le decorazioni dei locali destinati ad accogliere la mostra di topografia romana e quelle per la decorazione della sala dei Cosmati, di fornire i disegni delle vetrine, per le cornici, per i mobili in genere occorrenti per la mostra stessa, di dipingere otto quadri murali su tela rappresentanti vedute della Roma medievale secondo le scelte fatte d'accordo con la Commissione [cancellato Prof. Federico Hermanin]. Di dipingere e allestire due vedute panoramiche della Roma medievale in due appositi ambienti che, insieme al materiale occorrente a tale allestimento, saranno forniti dal Comitato preposto [cancellato Colonnello Mariano Borgatti]. Tanto le decorazioni, quanto le pitture dovranno essere terminate entro il [...]. In compenso dell'opera loro i sottoscritti riceveranno dal Comitato la somma di Lire 7500. Resta inteso che il [...] metterà a loro disposizione il materiale e gli operai necessari alla esecuzione di tutta la parte decorativa [...]». Per la realizzazione dei lavori Principe e Grassi furono aiutati dal pittore Leone Rosa. Cfr. G. Bonasegale, *La partecipazione degli artisti romani alle feste commemorative del 1911*, in *Roma 1911*, cit., pp. 97-102. Peraltro, malgrado la commissione risalga probabilmente ai primissimi mesi del 1910, fino al termine dell'anno successivo – nonostante le numerose proteste, non solo verbali, di coloro che parteciparono ai lavori delle mostre retrospettive – nessuno ricevette il compenso pattuito. (Cfr. lettere di F. Hermanin a Principe del 2 marzo 1910, 1 febbraio 1911, 6 agosto 1911, 15 ottobre 1911, e la lettera di Mariano Borgatti, Presidente della Commissione esecutiva, a Principe del 27 luglio 1911: «Egregio Principe, in replica alla sua del 17 corrente posso dirle che la somma residuale per i suoi lavori [...] L. 1300 le verrà quanto prima saldata direttamente dal Comitato della Festa del 1911 a cui vado ora a trasmettere; per accordi avuti tutte le pendenze dei vari artisti e fornitori di Castel Sant'Angelo. In pochi giorni Ella potrà rivolgersi a detto Comitato di pagamento. Con durata stima mi creda, Suo M. Borgatti», GNAM, Fondo Principe).

19 W. Benjamin, *Grandville o le esposizioni universali*, in *Parigi Capitale del XIX secolo*, a cura di R. Tiedemann, ed. italiana a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986, p. 10.

20 S. Bordini, *Un nuovo mondo di meraviglie aspetti della pittura di panorama in Italia*, in «800 italiano» I, 1991, 1, pp. 25-31, dello stesso autore *Storia del Panorama. La visione nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984 e A. Pinelli, *360° di illusione*, in *Nel segno di Giano, passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Carocci, Roma 2001, p. 333-338.

21 Sempre Benjamin: «Del resto anche il *passage* è una casa senza finestre. Le finestre che vi si affacciano sono come dei palchi da cui si può guardare dentro, ma non fuori (il vero non ha finestre; il vero non guarda mai fuori dall'universo)». Cfr. W. Benjamin, *Grandville o le esposizioni universali*, cit., p. 685.

22 Secondo A.M. Damigella, Principe poteva essere inserito, dalla critica coeva, «nel circuito di una cultura letteraria e figurativa ricca e complessa, che giocava la carte del rinnovamento all'interno di una reazione antinaturalistica a sfondo irrazionalistico sotto forme di neoidealismo mistico e di 'rinascenza latina', promotrice della rinascita del mito latino su basi nazionaliste», in *Introduzione* a S. Spinazzè, *Umberto Principe, Orvieto-Arte- Cultura-Sviluppo*, Orvieto 2008, che rappresenta la monografia di riferimento per ogni studio sull'artista. Sull'aspetto crepuscolare e le influenze letterarie vedi il capitolo *Suggestioni letterarie*, in S. Spinazzè, *Umberto Principe*, cit., pp. 81-97; sul richiamo agli stili del passato come componente del Modernismo vedi anche F. Benzi, *Italia Liberty tra pittura e le altre arti*, in *Il Liberty in Italia*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi Roma, Chiostro del Bramante, Motta, Milano 2001, pp. 28-115.

23 Peraltro, anche nella coeva pittura di paesaggio e nella produzione incisoria prevale una visione della natura intrisa di sentimenti soggettivi e di echi misteriosi.

24 Si tratta di una riproduzione di un'incisione disegnata da G. van Nieuland ed incisa da C. Danerts, raffigurante l'Arco di Settimio Severo, il Tempio di Giove e il Campidoglio, che è pervenuta al Museo di Roma con la donazione Principe. Rispetto all'incisione il dipinto (inv. PV5129- Dep PV 146) è in controparte.

25 Il dipinto e il relativo disegno preparatorio (inv.GS 11916), si ispirano ad un disegno di Anonimo Mantovano A. *Veduta del colle Capitolino con, in primo piano a sinistra, a ridosso del palazzo dei Conservatori, le antiche proprietà dei Caffarelli. Particolare del panorama di Roma 1536* conservato a Berlino, Kupferstichkabinett, Cod. diMarten van Heemskerck II, foll. 91v-92 e pubblicato in R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni di Antichità (1531-1549)*, vol. II, Roma 1990, pp. 99 sgg., fig. 52.

26 Il dipinto, contrassegnato col numero di inventario PV 5147-Dep PV 144 è tratto da una incisione di van Nieuland di uguale soggetto.

27 Il disegno è conservato allo Staatliche Museen zu Berlin - Kupferstichkabinett, n. 79, D2A, fol. 11r.

28 R.Krautheimer, *Roma, Profilo di una città 312-1308*, ed. italiana, Edizioni dell'Elefante, Roma 1981, p. 248.

29 GS 11916 *Il Campidoglio*, inchiostro di china, inchiostro colorato, grafite su carta da lucido su cartoncino, mm 145 x 166 relativo al dipinto Dep PV 150; GS 11915; *Colosseo e obelisco*, inchiostro di china, inchiostro colorato su carta da lucido su cartoncino, mm 147 x 166, relativo al dipinto Dep PV 148; GS 11914, *Piazza del Campidoglio*, inchiostro di china, inchiostro colorato, grafite su carta da lucido mm 136 x 199 su cartoncino mm 184 x 199 relativo al dipinto Dep PV 154; G S11913, *Arco di Settimio Severo*, inchiostro di china, inchiostro colorato, grafite su carta da lucido mm 203 x 259 su cartoncino mm 184 x 199 relativo al dipinto Dep PV 146; GS 11912 *Torre delle Milizie*, inchiostro colorato, grafite su carta da lucido su cartoncino mm 170 x 226 relativo al dipinto Dep PV 144; GS 11906, *Foro romano*, inchiostro di china, inchiostro colorato, grafite su carta da lucido mm 177 x 221 su cartoncino mm 189 x 221.

30 GNAM, Fondo Prencipe.

31 Al Museo di Roma, Archivio Prencipe, sono conservate, tra le altre, due riproduzioni di Giovanni Antonio Dosio, entrambe conservate agli Uffizi, una raffigurante il disabitato intorno al 1560 visto dal Palatino verso il Colosseo, con la chiesa di San Giovanni e Paolo e la cappella di San Gregorio e l'altra con il disegno dell'Arco di Costantino e l'insediamento intorno a Santa Maria Nova (1560 ca).

32 Oltre alla veduta del Codice Escorialense, già citata, da cui è tratto il *Grande Panorama di Roma dall'Ara Coeli* (fol. 40 v.) sempre dal medesimo codice è riprodotto il disegno raffigurante una veduta dell'isola Tiberina e il ponte Fabricio intorno al 1495 visto verso la valle dei mulini con galleggianti.

33 Sull'uso del materiale grafico antico nei primi decenni del XX secolo vedi R. Leone, *La grafica del passato tra documentazione ed evocazione. Antonio Muñoz collezionista*, in *Incisioni romane dal 500 all'800 nella collezione Muñoz*, catalogo della mostra, Roma, Museo di Roma, Carte Segrete, Roma 1993, pp. 16-20.

34 Un'esplicita conferma dello stretto rapporto di collaborazione tra gli artisti impegnati nei lavori delle mostre retrospettive si evince dalla lettera di Hermanin a Prencipe del 10 febbraio 1910,GNAM Fondo Prencipe, dove, tra l'altro si legge: «[...] Con Lei dovrò discorrere della sua collaborazione col Prini. Il colonnello [Borgatti nda] parla col San Martino per il Grassi». D'altra parte sia Prencipe che Grassi non erano certamente estranei all'ambiente che frequentava il salotto di casa Prini e alla *bohème* romana di inizio secolo. Vedi G. Bonasegale, *La partecipazione degli artisti romani alle feste commemorative del 1911*, in *Roma 1911*, cit., p. 98, A. M.Damigella, *Umberto Prencipe*, in *Aspetti dell'arte a Roma 1870-1914*, catalogo della mostra Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, De Luca, Roma 1972, pp. 64-67, S. Cecchini, *Il ruolo delle arti nella Roma di Ernesto Nathan*, Palombi, Roma 2006, pp. 82 sgg.

35 Su questi aspetti della pittura e della produzione incisoria di Prencipe negli anni Dieci, oltre al recente volume di S. Spinazzè, *Umberto Prencipe*, cit., vedi A.M. Damigella, *Pittura e Scultura del XX secolo nelle Collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di G.DeMarchis, Spoleto 1969, pp 80-82, 162-164, 298, 307-308 e *Umberto Prencipe, 1879-1962*, catalogo della mostra a cura di S. Spinazzè, intr. B.Mantura, Galleria Carlo Virgilio, Roma 1998.

36 Cfr. A.M. Damigella, in S. Spinazzè, *Umberto Prencipe*, cit. p. 11.

37 F. Hermanin, *Umberto Prencipe*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», febbraio 1909, pp. 114-116.

38 Lettera di E. Nathan al prof. Alberto Tonelli, Assessore preposto all'ufficio VI del 25 giugno 1913, Archivio X Ripartizione A.B.A. ufficio VI - Storia e Arte, n. 41- 32, Titolo 11, Esposizioni 1907 al - ; Il Comitato Storia e Arte fu istituito nel 1900 con compiti consultivi. Quando, nel 1906, venne costituito il Servizio Antichità e Belle Arti del Comune di Roma - in seguito X Ripartizione - al Comitato furono demandati gli acquisti, le esposizioni e i restauri. Vi partecipavano gli stessi artisti (Cfr.G. Bonasegale, *La Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, centoundici anni di progetti*, in G. Bonasegale (a cura di), *Catalogo Generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, De Luca, Roma 1995, p. 22.

39 Nel verbale di consegna in deposito temporaneo al Museo di Roma datato 3 maggio 1952, firmato Santangelo, per l'istituto consegnante (Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione generale delle antichità e belle Arti) e Antonio Maria Colini, per la Sovrintendenza del Comune di Roma, sono elencati 11 dipinti tutti intitolati *Vedute di Roma sparita* a cui fa seguito la specifica del monumento raffigurato. Nel verbale risultano consegnati al Museo di Roma con inventario della Soprintendenza statale: *La Torre delle Milizie* (inv. 5147), *Foro romano con le antiche costruzioni* (inv. 5148), *Arco di Settimio Severo* (inv. 5149), *Castel Sant'Angelo e il Ponte* (inv. 5150), *Obelisco e rovine* (inv. 5151), *La Chiesa dell'Ara Coeli* insieme a Vittorio Grassi (inv. 5152), *Il Campidoglio* (inv 5153), *Obelisco e Chiesa* (inv 5154), *Campidoglio Palazzo Senatoriale* (inv 5155), *Tempio di Minerva e Torre dei Conti* (inv 5157), *Ponte Quattro Capi* (inv. 5158). Sempre dal verbale risulta che a tutti i dipinti fu assegnato un valore di L. 10.000 ciascuno. Di queste opere, dopo diverse peregrinazioni in uffici ed Assessorati del Comune di Roma, sono ora in deposito al Museo di Roma quelli con i numeri di inventario 5147, 5149, 5151, 5153, 5154, 5155.

\* Desidero ringraziare per la collaborazione e i suggerimenti nella stesura di questo testo Fabio Betti, Ombretta Bracci, Rossella Leone, Susanna Le Pera, Mara Minasi, Gloria Raimondi, Cinzia Salvi, Patrizia Savio, Simonetta Tozzi, Rita Turchetti, Alfredo Valeriani e Teresa Sacchi Lodispoto e Sabrina Spinazzè che mi hanno messo a disposizione un'inedita e preziosa documentazione.