

La Storia infinita. Memorie romane fra architettura e paesaggio

di Margherita Agostini

Roma, Parco Archeologico del Celio.

Su un isolato frammento di pietra si leggono gli eloquenti resti di una frase latina: *ERAT EO [...] RUINAM [...]*. Lo spazio intorno è quello vuoto antistante la fu “Palestra della Gioventù Italiana del Littorio”. Nell’edificio dal 2024 si può vivere una rara, intelligente “esperienza” che si distingue, fra gli altri meriti, per il pregio di svolgersi nel silenzio.

È il *Museo della Forma Urbis*, una chicca nel vastissimo panorama museale romano, che, senza effetti speciali roboanti, consente al visitatore di fare un magnifico viaggio nel tempo e nello spazio. A dare il nome al museo è la grandiosa mappa della città di Roma, incisa su marmo e realizzata fra il 203 e il 211 d.C., all’epoca di Settimio Severo: su una superficie di 18 metri per 13, 150 lastre raffiguravano, in scala di 1:240, circa 13.550.000 metri quadri di quello che era allora il centro del mondo. Il capolavoro lapideo era appeso ad una parete di un’aula nel Tempio della Pace, sintesi monumentale della ciclopica realtà che rappresentava.

Nulla però è eterno e anche la *Forma Urbis* pareva svanita, frantumata dal collasso dell’impero romano. La riscoperta avvenne nel 1562, in quel secolo d’oro dei ritrovamenti miracolosi che già aveva visto riaffiorare il Laocoonte e la Chimera d’Arezzo. Si era effettivamente sbriciolata in centinaia di frammenti, molti dei quali andarono nuovamente dispersi o vennero riutilizzati.

Oggi la parte più leggibile dei pezzi a noi pervenuti è visibile al pubblico in modo splendido e interattivo: essi sono stati collocati sul pavimento della ex palestra e sovrapposti, dove possibile, all’ingigantita “Pianta Grande” di Roma, incisa da Giovanni Battista Nolli nel 1748, la quale fu la prima planimetria scientifica della città. Due strati di storia, dunque, come in un vero e proprio scavo archeologico, tutti calpestabili perché coperti da una superficie trasparente, regolarmente spolverata da una silenziosa signora.

La sensazione è subito surreale: si cammina letteralmente su Roma ma, complici la leggerezza del rivestimento, la visuale dall’alto nonché la vicina presenza di Gregorio Magno¹, pare piuttosto di lievitare ad altezza d’angelo. Distanti anni luce dalle moderne turbolenze urbane, si sorvola la città del Settecento non solo andando alla ricerca dei pezzi superstiti della *Forma Urbis*, ma passando anche di stupore in stupore davanti all’aspetto dell’allora capitale dello Stato Pontificio. Sul soglio di Pietro sedeva Benedetto XIV, quel Prospero Lorenzo Lambertini già indimenticato arcivescovo di Bologna, reso da Gino Cervi ulteriormente indimenticabile. Fu il papa migliore del secolo e nessuno allora poteva immaginarsi che, alla fine dello stesso e all’inizio del seguente, due suoi successori sarebbero stati prelevati in malo modo dal Vaticano e altrettanto malamente rapiti in Francia². A Versailles, d’altronde, la nobiltà giocava ancora a nascondino e seguiva Luigi

1 Sul Monte Celio si trovano la Chiesa dei Santi Andrea e Gregorio e gli oratori di Sant’Andrea, Santa Silvia e Santa Barbara fondati da Papa Gregorio Magno. In uno di essi si trova la famosa tavola di marmo usata dal futuro pontefice come mensa per i poveri, alla quale, secondo la tradizione, un giorno sedette anche un angelo.

2 Su Benedetto XIV riportiamo le parole di Carlo Botta. *Da cardinale già era conosciuto di facile e mansueta natura, né cambiò stile nella novella*

XV nelle battute di caccia, mentre il diluvio preconizzato dalla Pompadour, qualunque cosa avesse inteso dire la marchesa, era ancora lontano dall'abbattersi sull'Europa e quindi anche sul Papato. La Roma disegnata dal Nolli sonnacchia dunque placida in quella luce calda che le accarezza le cupole e ne inonda le scalinate, ed è un'esperienza singolare vedere come, su quella enorme mappa, le architetture antiche e barocche spuntino come oasi di pietra negli immensi spazi ricoperti da vigne, orti e giardini.

Nella città del Papa le monumentali rovine di Roma sono vestigia isolate con una biografia tardo e post-imperiale disastrosa: nel 410 un primo assaggio coi Visigoti di Alarico, nel 455 l'apocalisse dei Vandali di Genserico. Successivamente, dopo la morte di Teodorico nel 526, il massacro infinito della Guerra Gotica fra Ostrogoti e l'Impero d'Oriente, con l'Urbe trascinata nella catastrofe, la popolazione decimata, il taglio degli acquedotti voluto da Totila e la conseguente formazione di paludi malariche e acquitrini. Rimasta senza alcuna forma di manutenzione, la città era lo spettro di se stessa, con il Colosseo, abitato da famiglie, diventato una specie di condominio.

Nel VI-VII secolo i maggiori edifici di Roma dovevano sembrare delle foreste, perché coperti di alberi, di olmi e di fichi, le cui radici contribuivano a sgretolare le ossature degli edifici. [...] Il Foro Traiano deve incominciare a crollare in quest'epoca. [...] La Basilica Ulpia divenne un luogo di baracche: c'è un punto negli scavi in cui si vedono gli avanzi della basilica e gli avanzi di miserabili catapecchie, con i focolari eccetera, e il pavimento di marmi preziosissimi è addirittura sfondato per scavare le tombe degli abitanti, così come intorno al Colosseo gli abitanti avevano fatto un loro cimitero. [...] Alcuni monumenti vennero distrutti scientificamente: uno dei casi più curiosi è quello del Foro di Augusto con il meraviglioso tempio di Marte Ultore. Il tempio è stato raso al suolo da un gruppo di monaci basiliani per costruire una chiesa. Furono salvate solo le tre splendide colonne, che ancora esistono sul fianco, salvate perché sostenevano il campanile, che poi è stato scioccamente demolito alla fine del '700. Altri edifici si sono salvati unicamente perché c'è stato un riuso, cioè vengono riutilizzati a scopi non propri: questo li ha salvati. Al Foro di Nerva, il tempio di Minerva, che è rimasto in piedi fino al tempo di Paolo V Borghese all'inizio del Seicento, si era salvato perché era diventato un granaio.[...] La città era morta.³

Mille anni dopo il rigoroso lavoro scientifico del Nolli ci restituisce invece un'immagine di Roma di grande romanticismo e poesia, frutto della fusione idilliaca di natura e cultura. Le ville e i palazzi nobiliari si ergono al centro di sontuose tenute, i chiostri dei conventi e le annesse basiliche appaiono spesso piccoli rettangoli, circondati come sono dalle ben più vaste proprietà agricole degli ordini religiosi, oggi sparite o tagliate dall'urbanizzazione intensiva, in gran parte iniziata col Regno d'Italia. Regno ancora inesistente, come del resto il ricordo più invasivo da esso lasciato: l'Altare della Patria, piacevolmente assente dalla planimetria⁴.

L'elegante mappa settecentesca rappresenta, di fatto, in forma astratta, il sogno dell'Europa ad essa contemporanea e non solo: la città ideale inseguita da Goethe, percorsa poi

dignità. Trovò modo che per mantenere le ragioni, il miglior mezzo è il non irritare gli avversari. Egli fu papa quale il secolo il voleva. (in C. BOTTA, *Storia d'Italia continuata da quella di Francesco Guicciardini sino all'anno 1789*, Vol. 7, p.90, Giovanni Silvestri, Milano, 1844). Fu lui a commissionare la "Pianta Grande" del Nolli il quale, naturalmente, gliela dedicò. Gli altri papi a cui si allude sono Pio VI e Pio VII.

3 F. ZERI, dalla conferenza *Agonia e fine della Roma antica*, tenuta al Meeting di Rimini il 28 agosto 1997, visionabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=VxxtQOh2Gmg>

4 La mappa del Nolli è visionabile in forma interattiva al link: <https://web.stanford.edu/group/spatialhistory/nolli/>

elegantemente da Stendhal, ma già dal Rinascimento resa sfondo della memoria collettiva europea da intellettuali e pittori italiani e non. L'armonioso contrappunto fra architettura, soprattutto le antiche rovine, e vegetazione attrae dunque artisti, letterati e viaggiatori in modo irresistibile, spiegabile con l'effetto di reciproca valorizzazione dei due elementi: la memoria della Storia umanizza una Natura altrimenti indifferente, mentre quest'ultima, col suo eterno divenire, conferisce alla prima una sacralità ancestrale. In tutto questo s'innestano i contenuti biblici e i fatti della religione cristiana, le cui memorie, relative ai primi secoli di persecuzioni, bagnano di sangue l'idillio bucolico-pagano.

Un perfetto compendio di tutte queste realtà è il "Martirio di Sant'Ignazio d'Antiochia", affrescato da Tarquinio Ligustri (1564-1620) nella basilica di San Vitale al Quirinale. Il Padre della Chiesa, vescovo e teologo siro vissuto fra il I e il II secolo, condannato *ad bestias* da Traiano, fu sbranato dai leoni nel Colosseo. Il pittore viterbese, nel pieno spirito del suo tempo, lo colloca con le rovine dell'Anfiteatro Flavio alle spalle, assalito da tre belve in mezzo alla natura, quasi che il martirio fosse avvenuto proprio in una foresta, mentre una quarta fiera scorrazza più distante in libertà. Il pittore non tenta minimamente di ricostruire l'edificio romano nel suo aspetto originario, illustrando i fatti con perizia storiografica, ma lo riproduce esattamente così come lo ha davanti agli occhi: rovina e memoria insieme. Il contesto storico viene solo accennato nella sua forma ormai devitalizzata, mentre il ricordo del martirio e la crudeltà di quel passato sono sempre vivi nel brivido che si prova guardando i leoni che assalgono l'inerte santo. Il paesaggio naturale sarebbe di per sé da cartolina, e per questo è tanto più estraniante il contrasto col soggetto rappresentato.

Nello stesso ciclo di affreschi dipinto nella splendida chiesa romana, il pittore propone un'altra scena di straziante solitudine e, si potrebbe dire, modernità: il supplizio di San Pafnuzio, monaco egiziano vittima delle persecuzioni di Diocleziano. Il santo è legato mani e piedi al tronco di una palma, pianta sia locale che simbolica, ed appare in tutto e per tutto come un Cristo in croce. Il sangue sulla testa e sotto i piedi allude alle torture ricevute con il taglio del tendine del piede sinistro e l'estrazione di un occhio. Ruleri qui non ce ne sono e il soggetto appare per questo ancor più tragicamente immerso nel paesaggio storico e lussureggiante: il suo corpo sanguinante, se da un lato si confonde col tronco stesso, dall'altro col suo biancore e la sua sofferenza contrasta con il verde rigoglio che lo circonda e in cui è isolato. Un abbandono accentuato dal particolare delle vaghe figure sullo sfondo che gli danno le spalle.

Gli affreschi del Ligustri, realizzati fra il 1600 e il 1603, aprono il secolo che scoprirà realmente il paesaggio come protagonista, facendolo affacciare, come si è visto, anche negli ambienti sacri. Un altro esempio particolarmente suggestivo è il ciclo di affreschi sulle navate laterali della basilica dei SS. Silvestro e Martino al Colle Oppio. L'autore è Gaspard Dughet (1615-1675), romano di nascita ma di padre francese, cognato del più celebre Nicolas Poussin. Fu paesaggista molto attivo nell'Urbe e nella chiesa dipinse una serie di scene dedicate alle storie del profeta Elia. La commissione gli venne dai padri carmelitani ai quali, allora come oggi, è affidata la basilica, e il cui legame col profeta biblico deriva dalla sfida ch'egli lancia ai profeti di Baal sul Monte Carmelo.⁵ Saranno stati stupiti, i religiosi, nel vedere che le scene dell'Antico Testamento quasi si perdono ai bordi di quel trionfo di

5 Antico Testamento, 1, Re, 18.



Foto 1
Tarquinio Ligustri, *Martirio di Sant'Ignazio di Antiochia*, 1600-1603, affresco, Basilica di San Vitale al Quirinale, Roma. Foto Sailko



Foto 2
Tarquinio Ligustri, *Martirio di San Pafnuzio*, 1600-1603, affresco, Basilica di San Vitale al Quirinale, Roma.
Foto Sailko

verde smeraldo, muschio e betulle d'argento che riempie le navate di una deliziosa frescura. L'effetto, direbbe la ridondante vulgata odierna, è immersivo: si viene rapiti da una natura che oggi pare fantastica ma che nel XVII secolo doveva apparire realistica, e si intuisce la reazione estasiata di quanti, col *Grand Tour*, intrapresero da lì in avanti l'avventura del *Viaggio in Italia*. Lusinghiero anche il parere dell'abate Lanzi:

Ciò che ha di più vago il territorio tuscolano o il tiburtino, e Roma stessa, ove, dicea Marziale, raccolse natura quanto di bello aveva sparso altrove, tutto copiò questo artefice. [...] È sentimento di molti, che non v'abbia frà paesisti pittor più grande. [...] Ciò che esprime Gaspere, tutto è vero⁶.

Il Dughet lavorò molto per i grandi casati romani, come i Doria-Pamphilj, i quali, grazie a lui e ad altri pittori, si portarono letteralmente la campagna in salotto. Lo si vede, ad esempio, nella Sala del Trono del palazzo di famiglia in via del Corso, in cui ai dipinti del pittore italo-francese si affiancano anche gli scorci realizzati dal tedesco Philip Peter Roos (1655ca.-1704). Non ci si dilungherà qui su quest'originale figura di artista, sul quale è stato già pubblicato in un numero di questa rivista un articolo dettagliato⁷, ma si vuole evocare l'idea dell'abbinamento, in lui frequente, fra pastori e animali in primo piano assoluto e qualche diroccata rovina sullo sfondo. Per lui, che visse a lungo a Tivoli, lasciando memoria di sé in un pittoresco vicolo cieco, dove molto probabilmente abitava, ancora indicato come "Vicolo del Pittore", la vita, nel senso più basilico del termine, prende totalmente il sopravvento sulla memoria storica. Quest'ultima, anche quando resta come indizio di un vago contesto geografico, appare consegnata all'assoluta inconsapevolezza di uomini e bestie, e non si offre ad ammiccamenti con lo spettatore di cultura. Forse proprio per questo i suoi quadri li volevano tutti, a decoro ed *amusement* dell'artificiosa vita barocca. La smania di Arcadia aveva preso la nobiltà di ogni dove e per un secolo non avrebbe smesso di mietere vittime, fino all'epilogo più tragico seppur grazioso: il "disneyano" *Hameau de la Reine*, lo pseudo-villaggio di Maria Antonietta, dove la regina giocava con le amiche a fare la contadinella andando a raccogliere le uova. La vita bucolica immortalata dal Roos, scrutando gli sguardi impenetrabili dei suoi animali nei meriggi assolati della campagna romana, non prevedeva di certo un finale tanto sciocco.

Fra coloro che, a cavallo fra manierismo e barocco, immortalarono il paesaggio laziale, coniugando con sognante naturalezza il mondo pastorale con la più aristocratica architettura, troviamo il raffinato Paul Bril (1554-1626), autore di magnifiche tele come quelle conservate a Palazzo Barberini. La *Veduta del feudo di Giove* e ancor più quelle di *Rocca Sinibalda* e di *Castel di Tora e Monte Antuni* sono la perfetta dimostrazione di come il paesaggio armoniosamente umanizzato inviti alla contemplazione. Non ci sono ruderi antichi, ma castelli medievali vivissimi che dominano una campagna operosa all'insegna del "buon governo". Nella più genuina tradizione fiamminga, che evita l'unico dominante punto di fuga, l'occhio è lasciato libero di scegliersi ogni volta un nuovo angolo di osservazione, alla scoperta infinita di particolari e prospettive diverse che potenziano l'effetto "magico" della visione. Dove per "visione" s'intende sia quella dello spettatore che il paesaggio in se stesso, il quale sembra manifestarsi come un'apparizione.

Per trovare esplicitamente integrato nel dipinto di paesaggio anche lo stato d'animo dell'osservatore bisognerà attendere due secoli, con le fin troppo sfruttate figure di spalle del tedesco Caspar

6 L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Tomo Primo, A spese Remondini di Venezia, Bassano, 1795-1796, 513.

7 Il testo integrale è visionabile al link: <https://www.centrodinoce.it/wp-content/uploads/2024/12/Annali-5.pdf>



Foto 3a - Philipp Peter Roos, *Paesaggio con animali e rovine*, fine XVII secolo, 146x121 cm, olio su tela, collezione privata

David Friedrich e dei romantici nordici, ma intanto Goethe era già stato in Italia, e anche di lui esiste un simpatico ritratto di schiena, in pantofole, appoggiato alla finestra del suo appartamento romano di via del Corso. A Roma il genio di Francoforte era arrivato nel tardo autunno del 1786, dopo aver saltato lungo il tragitto alcuni favolosi gioielli a piè pari. Firenze l'aveva vista in un giorno senza ricavarne particolari entusiasmi, e ad Assisi gli piacque enormemente solo il Tempio di Minerva, snobbando, al contrario, le memorie francescane:

... le enormi costruzioni delle chiese sovrapposte l'una all'altra come la Torre di Babele, sotto le quali è la tomba di San Francesco, le ho lasciate alla mia sinistra, e con ripugnanza.⁸

8 J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, Foligno 26 ottobre 1786, trad. it. di Eugenio Zaniboni, Sansoni, Firenze, 1959, 116.

Tutto preso dal suo furore neoclassico, non seppe mai, probabilmente, che, proprio in quel luogo da lui evitato, il medesimo tempio era stato dipinto sullo sfondo di una delle scene raffiguranti la vita del santo. La naturalezza con cui, nell'Italia medievale, l'antico continuava a convivere con il contemporaneo non era evidentemente contemplata dal tedesco, e d'altronde già il Vasari, a suo tempo, aveva fatto dei danni...⁹

La Roma cercata da Goethe era quella antica, coi suoi resti marmorei estrapolati dalla crescita organica che intorno a loro aveva intessuto la Storia, mascherandoli e scomponendoli in uno sfinito perpetuo. Il seguente aneddoto sulla sua idealizzazione del "pezzo" isolato, seppur non scevro di autoironia, può essere visto letteralmente come *pars pro toto* della nuova mentalità del secolo XVIII:

Io non ho potuto resistere alla tentazione di acquistare una testa colossale di Giove. Questo si trova ora di fronte al mio letto, in bella luce, in modo che posso subito rivolgergli la mia preghiera mattutina.¹⁰

La memoria però non è idolatria di un momento storico, ma scavo profondo verso un ricordo rimosso, recuperato scendendo lentamente attraverso gli strati sopra sedimentati. Solo riattraversandolo gradualmente il Passato si svela anche in quel suo potenziale, non ancora esplicito, che resta un'opportunità per il Presente. La memoria è libera e aperta, non imprigionata nella cronologia. Se, come suggerisce Giorgio Agamben, il passato può essere visto come un'utopia¹¹, esso deve poter restare comunque parzialmente velato, miscela di sensazioni spesso oscure, onde suscitare la tensione interiore verso la continua ricerca e (ri)scoperta di esso. Spalancarlo senza ritegno, adattandolo a scopi contemporanei estranei ad esso, priva il mondo di ieri di mistero e quello di oggi di stupore e possibilità. Per dirla con l'immagine concreta di uno scempio fatto: aprire via della Conciliazione, demolendo la Spina del Borgo, ha tolto a piazza San Pietro il piacere di rivelarsi d'un tratto, senza arrogante preavviso, come un'immensa, surreale conchiglia. Le memorie architettoniche e paesaggistiche del passato, avvolte da quanto le ha nei secoli nascoste e modificate, sono la biografia da riscrivere sempre della nostra vicenda umana: lontane dal *memento mori* tanto caro all'umore cimiteriale dell'Ottocento, esse si offrono come stimolo alla continua (ri)apertura della Storia e alla (ri)costruzione della Vita.

9 Si deve al Vasari la svalutazione dell'arte medievale, definita da lui "gotica", ovvero barbarica, in contrapposizione alle linee classiche riprese nel Rinascimento.

10 GOETHE, ibidem, Roma, 25 dicembre 1786, 153-154.

11 Si veda in proposito la lezione tenuta da Giorgio Agamben alla cattedra degli Uffizi il 7 novembre 2025, visionabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=XGAoBr3VysY>



Foto 3b - Paul Bril, *Feudo di Rocca Sinibalda*, 1601, 220x155 cm, olio su tela, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma



FOTO 4 - 5

A sin.: Johann H.W. Tischbein, *Goethe alla finestra*, 1787, 41,5x26,6 cm, disegno acquarellato, Freies Deutsches Hochstift, Goethe Museum, Francoforte sul Meno; sotto: autore ignoto (già attribuito a Giotto di Bondone), *Omaggio di un uomo semplice*, 1295-99, 270x230 cm, affresco, Basilica Superiore di San Francesco, Assisi





Foto 6 - Franz Ludwig Catel, *Il Colosseo in una notte di luna*, 1835 ca., 47,5x37cm, Ermitage, San Pietroburgo

BIBLIOGRAFIA

- G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Nella Stamperia di Andrea Fei, in Roma, MDCXLII.
- P. BALDASSARRI, *Relazione delle avversità e patimenti del glorioso Pio VI negli ultimo tre anni del suo pontificato*, Vol.I, Tipografia Poliglotta, Roma, 1889.
- C. BOTTA, *Storia d'Italia continuata da quella di Francesco Guicciardini sino all'anno 1789*, Vol. 7, Giovanni Silvestri, Milano, 1844.
- A. CAMPITELLI et alii, *Ville e giardini di Roma. Una Corona di Delizie. Museo di Roma, Palazzo Braschi, 21.11.2025-12.04.2026*, Catalogo della mostra, L'Erma di Breitschneider, 2025.
- K. GALVAGNI, *Il Pussino e gli altri. La pittura di Gaspard Dughet (1615-1675) tra committenti, collezionisti e collaboratori*. Vol.I, Dottorato in Storia dell'Arte, XXXIII ciclo, 'Tesi di Storia dell'Arte Moderna (L-Art/02), Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo, Anno Accademico 2021-2022.
- J. W. GOETHE, von, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, trad. it. di Eugenio Zaniboni, Sansoni, Firenze, 1959.
- E. et J. DE GONCOURT, *Madame de Pompadour*, Nouvelle Édition, Charpentier Éditeur, Paris, 1878.
- L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Tomo Primo, A spese Remondini di Venezia, Bassano, 1795-1796.
- G. ROISECCO, *Roma antica, e moderna o sia Nuova Descrizione di tutti gli Edificj Antichi, e Moderni, tanto sagri, quanto Profani della Città di Roma*, I-III, appresso Gregorio Roisecco, in Roma, MDCCL.
- STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Seule Édition Complète, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1883.