

## Villa Riario Corsini alla Lungara

L'apertura al pubblico dell'Orto Botanico dell'Università, a prescindere dallo specifico interesse culturale dell'iniziativa, ha restituito ai Romani 11 ettari di verde al centro della città ed è quindi un fatto molto positivo del quale va data ampia lode al suo direttore prof. Angelo Rambelli.

Una passeggiata in questa meravigliosa oasi verde mi ha offerto lo spunto per la presente nota che mi sono accinto a scrivere dopo aver constatato che c'era ancora qualche cosa da dire sulla storia di questa villa, specie dopo l'ampia raccolta di fonti sul Palazzo Riario, fatta recentemente dal Frommel.

Essa ha inizio nel 1492 con l'acquisto da parte di Raffaele Sansoni Riario Cardinale di S. Giorgio in Velabro da Fra Agostino Maffei di una vigna sita in Trastevere fuori Porta Settimiana i cui confini coincidono approssimativamente con la successiva proprietà di quella famiglia.

I Riario, originari di Savona, avevano assunto grande importanza al tempo di Sisto IV quando Bianca della Rovere sorella del Papa aveva sposato Paolo Riario.

Dal matrimonio erano nati Pietro, poi Cardinale († 1473), Valentina moglie di Antonio Sansoni e madre di Raffaele, il futuro Cardinale di S. Giorgio e di S. Lorenzo in Damaso (creato nel 1477, morto nel 1521); infine Girolamo, che, sposando Caterina Sforza figlia naturale di Galeazzo Maria Duca di Milano, aveva continuato la famiglia ottenendo privilegi e cariche prestigiose; era stato fatto signore di Imola e di Forlì, poi conestabile e capitano generale delle armi pontificie, morendo infine assassinato nel 1488.

Egli aveva avuto quattro figli tra cui Francesco e Galeazzo; questo ultimo si stabilì a Bologna dando origine al ramo bolo-

genese dei Riario. Da lui discende Ferdinando creato Duca, Conte dell'Impero e Marchese di Castiglione in Val d'Orcia; non avendo avuto figli, egli dispose nel suo testamento che la successione passasse al ramo primogenito (ramo di Tommaso) che nel 1586 si era trasferito a Napoli. Con lui si estinse nel 1676 il ramo di Bologna dei Riario. Da allora il ramo napoletano della famiglia (Marchesi di Carletto) assunse il titolo ducale nonché il nome e le armi degli Sforza; esso è ancora fiorente a Napoli.

Ma torniamo ora alla villa trasiberina.

Nel 1518 Francesco Riario Sforza dona al fratello Galeazzo la proprietà col patto che non la alienasse; nell'atto, oltre al palazzo già costruito in quegli anni, si ricorda la vigna con gli altri edifici annessi.

La « vigna del Sig. Galeazzo » (*vinea D. Galeatium*) figura infatti nella pianta di Roma di Leonardo Bufalini, del 1551.

Nel 1580-81 Montaigne è in visita a Roma; tra le vigne più belle della città ricorda quella del Card. Riario in Trastevere; alludeva evidentemente ad Alessandro Riario Sforza creato cardinale da Pio V nel 1578.

Ma i Riario sembrano da allora disinteressarsi della loro proprietà romana che viene affittata a diversi; vi troviamo nel 1587 Mario I Sforza Conte di Santa Fiora, poi il Card. Paolo Emilio Sfondrati (nato 1561, creato 1590, morto 1618) che la occupa dal 1593 e per vari anni. Nel 1611 palazzo e villa sono ceduti in fitto a Pompeo Targone; è la prima volta che con il palazzo è esplicitamente ricordato il « casino di sopra ».

Il Targone se ne serve per fondere le decorazioni in bronzo che stava preparando per adornare la Cappella Paolina in S. Maria Maggiore e lì più volte si reca Paolo V per vedere il procedere dei lavori.

Anzi in una visita fatta il 23 giugno 1612, il Papa « si compiace di rimandar l'effetto d'una fontana fatta in quel giardino dal Targoni con l'acqua Paolina... ».

Nel 1617 è datata una pianta catastale disegnata da Orazio Torriani nella quale si ricorda tra l'altro il « casino (sul Gianicolo)

del sig. Marchese Riario posseduto (cioè abitato) dal Signor Cardinale Sauli e Signore Antonio Manfredi ».

Nel 1659 Cristina di Svezia occupa il palazzo e vi trasferisce le sue celebri raccolte d'arte; mentre si effettuano i lavori di adattamento essa risiede per una intera estate nel casino gianicolense.

Morta nel 1689 la regina, continua la girandola degli ospiti del palazzo: nel 1702 il Card. Vincenzo Grimani, nel 1732 l'abate Riboldi che vi tiene le riunioni dell'Accademia dei Nevosi, poi detta degli Imperfetti e infine degli Infecundi.

Finalmente il Duca Nicola Riario Sforza si decide nel 1736 a vendere la proprietà per 70.000 scudi; acquirenti sono i fratelli Card. Neri Corsini jr. e principe Bartolomeo III Corsini Viceré di Sicilia.

Nell'acquisto sono compresi il Palazzo con il giardino, il bosco, il casino alla sommità e 12 once di acqua Paola.

Si dà subito inizio alla fabbrica che viene completata dal Fuga includendo peraltro il vecchio palazzo dei Riario; anche la villa è in parte ridisegnata tenendo conto delle nuove prospettive che si sono create con l'ampliamento dell'edificio su Via della Lungara.

La pianta del Nolli fornisce una chiara idea di tale doppia prospettiva: quella in rapporto al palazzo rinascimentale dei Riario, che è la più importante, e quella in relazione alla dimora settecentesca dei Corsini e precisamente in asse col corpo aggiuntato al centro del lato posteriore.

Tra le novità apportate dal Fuga è la spaziosa cavallerizza annessa al palazzo e cinta da cancellare per dividerla nettamente dal giardino.

Il nuovo asse corrisponde con il cancello aperto al centro della recinzione della cavallerizza; da esso un viale rettilineo coperto di veduta attraversava la proprietà; esso fu successivamente fatto salire lungo il bosco fino a raggiungere il casino del Gianicolo, come è dimostrato da una veduta del Pollastri, di cui poi si dirà, e da altra quasi coeva.

Forse sarebbe bene continuare a dare a questa villa il nome

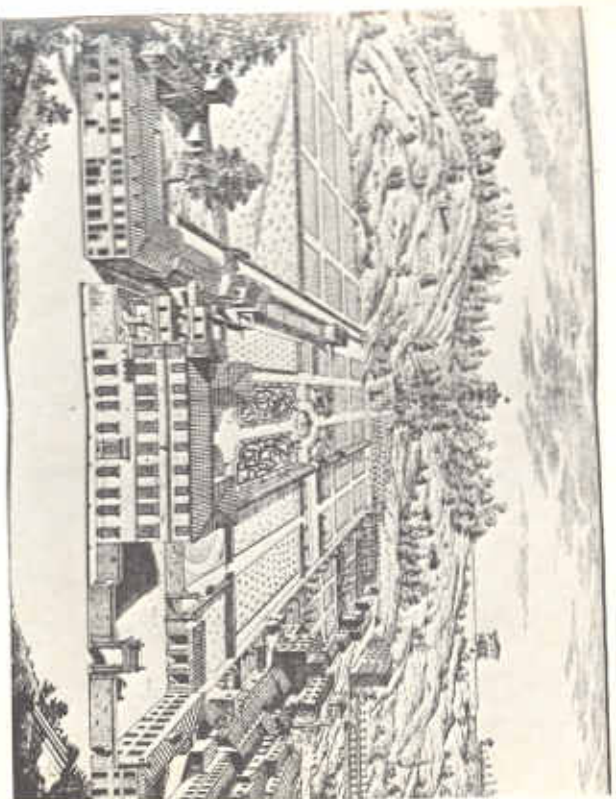
della famiglia Riario che l'ha creata e che l'ha posseduta per quasi due secoli e mezzo; in tal modo si eviterebbe la confusione non infrequente con la vera Villa Corsini, assai prossima a questa, anch'essa situata sul Gianicolo. La proprietà, di ben 13 ettari, fu assai danneggiata durante l'assedio del 1849; essa conteneva due edifici: un casino di residenza sulla Via Aurelia, tuttora esistente, e un casino per le feste nel punto più alto della zona, detto Casino dei Quattro Venti, oggi distrutto.

Fu creata dal Card. Neri Corsini senior e fu alienata dai Corsini nel 1856 a favore del Principe Doria Pamphili che la unì alla sua Villa di Belrespiro; ora è di proprietà comunale e fa parte del complesso di Villa Pamphili.

Più volte tra il 1744 e il 1755 il « Diario ordinario » ricorda la visita del Papa « a prender aria nel giardino et orti del Palazzo dell'Ecce.ma Casa Corsini »: si intende quelli della Lungara.

Una dettagliata descrizione della villa è data da Giuseppe Vasi ad illustrazione della tavola 198 delle sue « Magnificenze di Roma » (1761).

Dopo aver accennato ai lavori fatti nel palazzo dal Card. Neri Corsini jr. con l'opera del Fuga, egli così prosegue: « Ha fatto ancora il magnifico e spazioso cortile cinto intorno da molti pilastri, con cancellate di ferro, per i quali si passa al primo giardino, diviso in quattro parti con fontane, e spartimenti assai capricciosi. Poi sieguono due laberinti con statue e termi antichi, dopo si perviene ad un magnifico teatro cinto di portici con colonne ingegnosamente formate di verdure tosate e sonovi delle statue e busti antichi, e comodi sedili, ed in mezzo evvi una vaga peschiera con due trioni, che posati sopra uno scoglio, par che a gara spingono in su un grande zampillo di viva acqua, la quale cadendo con gran rumore, sembra che chiami gli spettatori ad osservare il perenne giuoco. E perché il lettore resti più a pieno appagato, ne rappresento qui l'immagine, non già con quel nobile concorso di Em.mi Cardinali, Prelati, e Letterati di ogni rango, che nell'estate si radunano, per sentire i vari componimenti, che si recitano dagli eruditi Accademici Quirini, ivi schierati sopra adattati banchi in

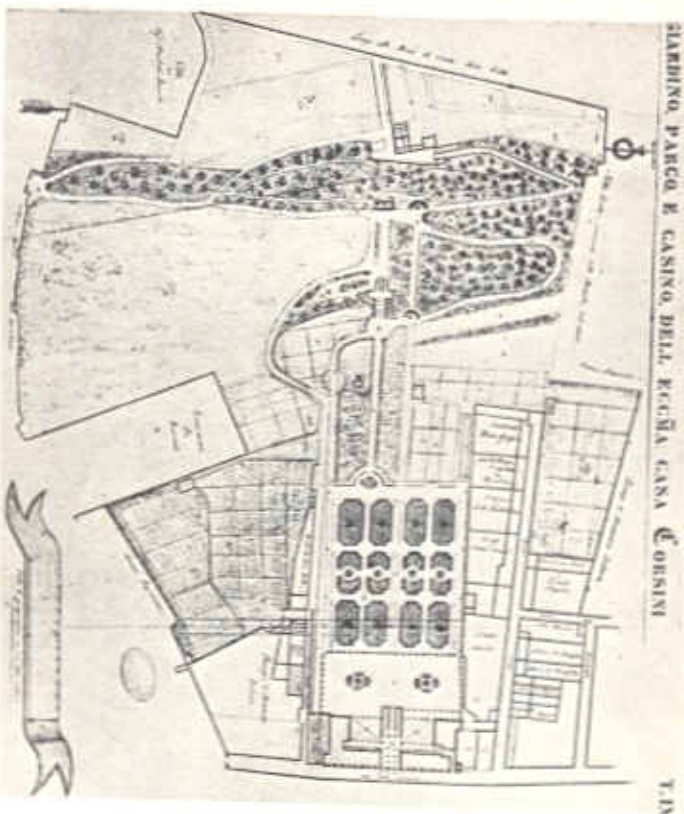


Villa Riario - Incisione anonima sec. XVIII.

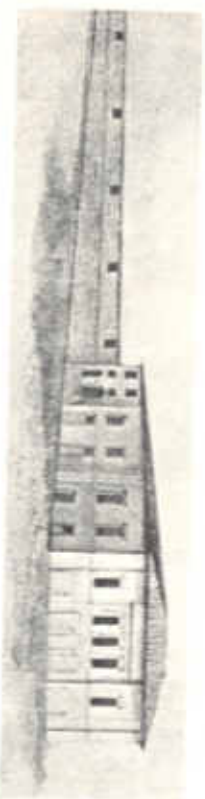


Anonimo sec. XVIII - Villa Riario.

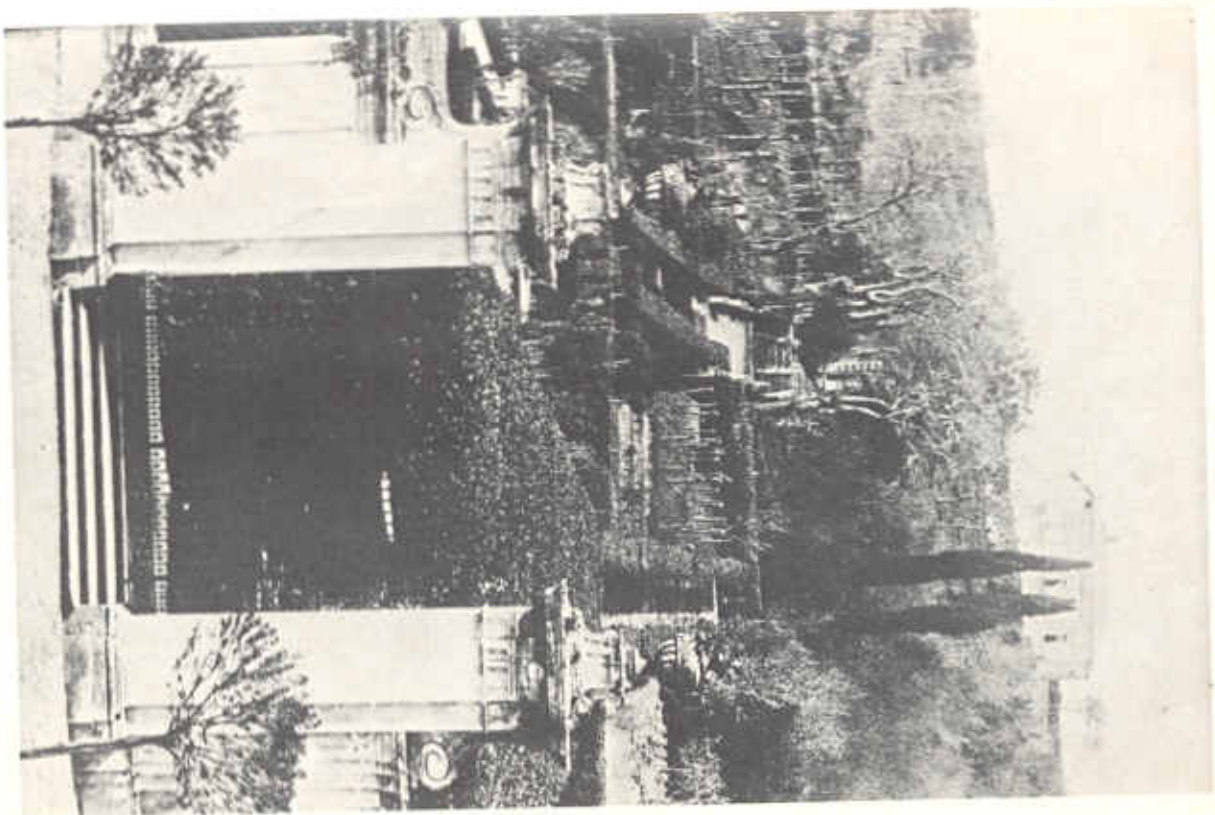
(Già coll. Marzini)



P. Postlacchi - Pianta della Villa Riario, poi Corsini  
(Roma, Archivio Capitolino)



P. Postlacchi - Casino Riario, al Gianicolo  
(Roma, Archivio Capitolino)



Villa Riario, poi Corsini, in una antica fotografia (c. 1860). Si notino in fondo al viale la nicchia terminale della « prospettiva » ancora con la sua statua, e, in alto, il Casino Riario.

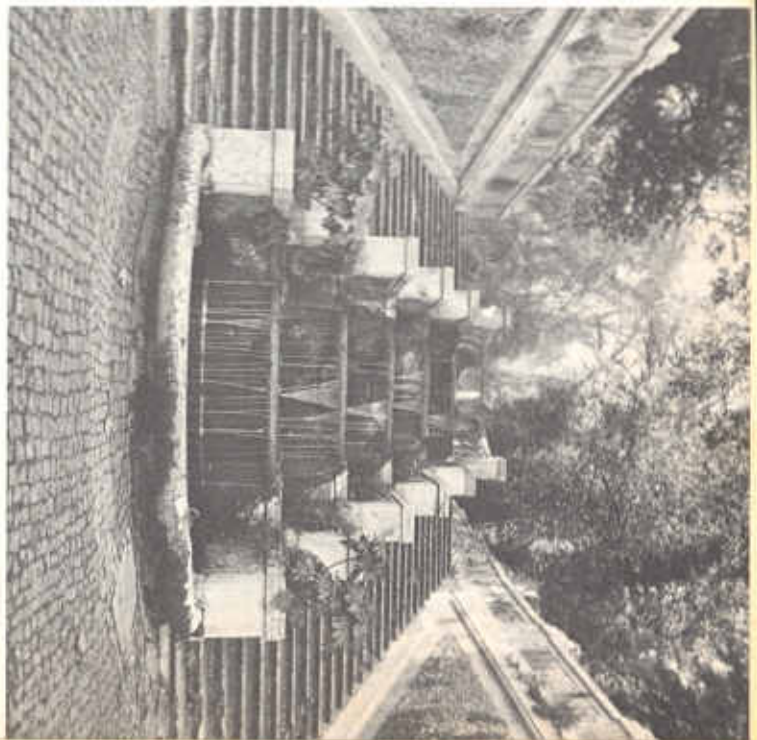


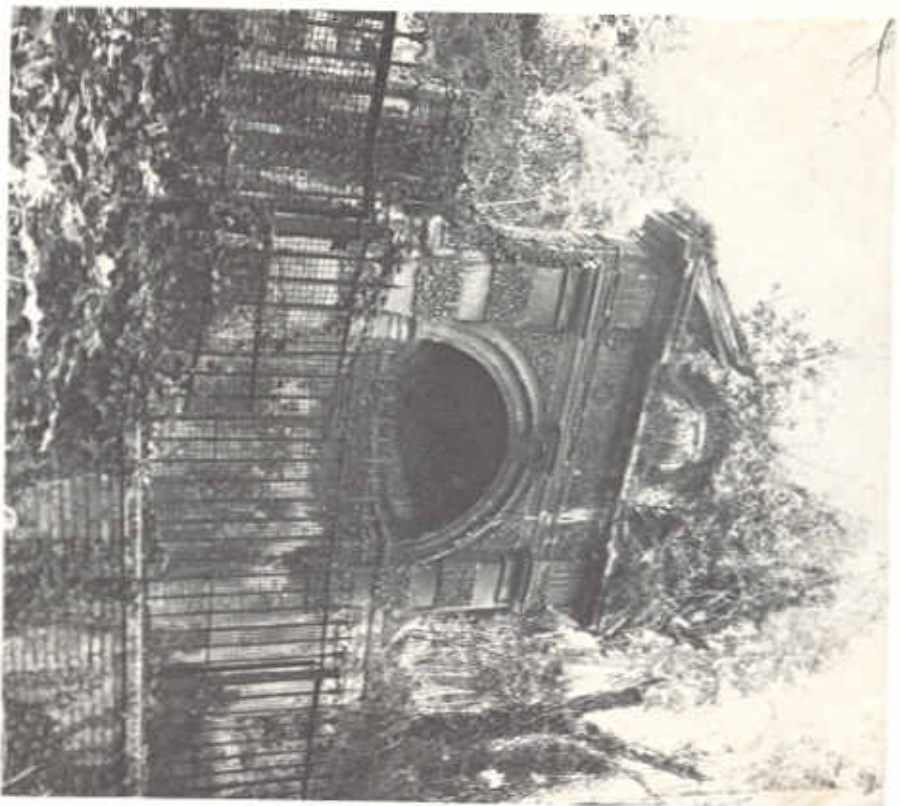
Poschiera del trionfo  
nella Villa  
Riario per Casini  
(Orto Botanico).



Viale centrale  
della Villa  
Riario per Casini  
(Orto Botanico).

Fontana «In forma  
di scalinata»  
nella Villa  
Riario, per Casini  
(Orto Botanico).





Villa Riario, poi Corsini - Nicchia terminale della « prospettiva » rimasta nella parte di proprietà comunale.

forma di scalinate, posti intorno a i portici, come solevasi fare negli Etruschi, essendo l'Eminentissimo Neri Diutatore perpetuo di quel nobile e virtuoso congresso, ma solamente lo dimostro col l'ordinario dipinto di persone private, perché resti più libero, e più comodo l'osservare quella ingegnosa struttura.

Dal riferito teatro principia il clivo del monte, a cui si sale agiatamente per più viali sino al primo riposo ornato di alte spallire e sedili, e lasciando addietro il boschetti, e la gran macchia, adombrata di alte quercie, e platani, si sale la prima e seconda scalinata, ove è altro spazioso riposo con comodi sedili, ed intorno altissimi alberi, che fanno padiglione alla gran fontana, che ivi principia. Una catena di conche, e di zampilli compongono questo fonte in forma di scalinata, fiancheggiata da ambe le parti da continui vasi, i quali colle verdeggianti piante, interrotte dalle bianche acque, che zampillano in alto, muovono gli astanti a salire anche essi, per le due scalinate laterali, che restano libere per i curiosi. Quindi siegue un altro riposo con sedili, ed in distanza una prospettiva ornata di tartari, e di nicchie con statue di marmo antico, da dove si gode gran parte del giardino, e si prende dilettevole piacere mirando il concorso della gente, che gira chi da una parte, e chi da un'altra, osservando la varietà de' Viati e dei cocchi. Infine si entra nella macchia grande, e per diversi viali rurali si giunge sulla cima del monte Giannicolo, ove resta alzato un nobile cistino, che corrisponde col mezzo delle fontane e del giardino ancora. Da quell'elevato sito si scuopre tutta Roma e la campagna d'intorno... ».

Che non esagerasse in questa descrizione il Vasi lo provò immortalando la straordinaria veduta che si godeva dal Cassino Riario nel grande panorama di Roma in 32 rami dedicato a Carlo III nel 1765: una gigantesca incisione di m. 2,64 di lunghezza per m. 1,02 di altezza che costituisce il capolavoro dell'artista.

Possiamo ora seguire le vicende della villa attraverso rare vedute e qualche antica fotografia ottocentesca ma soprattutto per mezzo di una importante serie di disegni di Paolo Pollastri

eseguiti nel 1872 e inclusi in una cartella, ora nella Biblioteca Romana dell'Archivio Capitolino.

Il Pollastri aveva avuto evidentemente l'incarico di restaurare il casino superiore per il quale vi sono rilievi e proposte di nuove sistemazioni.

Dai disegni risulta che nel 1872 il Casino, sorto nel '500 indipendentemente dalla villa di cui venne più tardi a costituire una appendice insieme con altre costruzioni che si trovarono comprese nel suo ambito, aveva un solo piano, oltre il piano terreno; verso la città aveva due loggiati inguadrati da corpi aggettanti; nelle vedute seicentesche l'edificio è invece a tre piani ed è sorretto da una alana; suppongo che esso possa essere stato danneggiato durante l'assedio del 1849 come la vicina Villa Savorelli ove era il quartier generale di Garibaldi.

Nel 1883 il Principe Tommaso Corsini si decise a vendere allo Stato e al Comune di Roma l'intera proprietà: il Palazzo doveva essere destinato a sede della Accademia dei Lincei e i Corsini si impegnarono a cedere gratuitamente nella stessa occasione la loro celebre biblioteca e le raccolte d'arte.

Con il Palazzo furono acquistati circa 11 ettari della villa che furono più tardi destinati a sede dell'Orto Botanico. Nel 1888 peraltro questo era ancora a Via Panisperna e doveva passare qualche anno perché il trasferimento avesse luogo.

Il Comune a sua volta acquistò altre due parti della villa: l'altipiano con le pendici boschive sottostanti fino ad un viale che percorreva trasversalmente la proprietà; in tutto ettari 4,100, ivi compreso il Casino superiore, destinati alla creazione della Passeggiata Margherita; inoltre altri ettari 1.600 situati in basso, necessari per il prolungamento di via del Martonato.

Il Comune realizzò rapidamente, con la spesa di L. 892.570, la Passeggiata del Gianicolo, già prevista dal Viviani nel Piano Regolatore del 1873; un album di fotografie intitolato « Nuova passeggiata sul Gianicolo » distribuito nel dicembre 1884 (un esemplare nella Collezione Bechetti) dimostra che la Passeggiata allora era già tracciata; essa alla fine del 1887 era aperta al pub-

blico: scriveva infatti il « Cracas » che « la passeggiata di Villa Corsini sul Gianicolo (questo nome si legge anche sui pilastri del cancello di ingresso) è ormai terminata: nel pomeriggio vi si incontra ogni giorno un fitto numero di carrozze e di pedoni ».

I primi busti di patrioti cominciarono ad essere collocati anche prima che il lavoro fosse concluso; nel 1886 Nicola Fabrizi, Marina, Lamarmora, Pietro Rosselli, Pietramellari; nel 1887 Bixio, nel 1888 Nardè Del Grande, nel 1889 Masina; seguirono progressivamente tutti gli altri.

Nel 1879 era stato eretto un Ossario a Piazza S. Pietro in Montorio, che nel 1941 fu rimosso quando fu costruito il nuovo Ossario Gianicolense.

Nel 1895 fu inaugurato il monumento a Garibaldi e in quella occasione dovette essere demolito il Casino Riario che ancora figura in una pianta di Roma del 1891.

Il suo basamento, tuttora esistente, servì di costruzione alla terrazza panoramica del Gianicolo sotto cui si vedono le strutture ancora superstiti entro le quali è ricoverato il cannone che ogni giorno, dal gennaio 1904, dà il segnale del mezzogiorno.

Che cosa è rimasto oggi della vecchia Villa Riario Corsini? Mentre è completamente scomparso il viale che costituiva la prospettiva Corsini, si conserva ancora gran parte del viale che costituiva l'asse della Villa Riario; esso inizia presso l'attuale ingresso dell'Orto Botanico e giunge fino al piazzale ove era il teatro di verdura che è completamente scomparso; rimane invece al suo posto la peschiera seicentesca a pianta mistilinea adorna di due tritoni ai quali si dovrebbe restituire il getto d'acqua di cui parla il Vasi; dopo il piazzale la prospettiva si perde e per ripristinarla occorrerebbe attraversare il grande prato ivi esistente trapiantando qualche esemplare di *Camaeopsis hirsutis*. Si giungerebbe in tal modo direttamente alla prima rampa di scale, al « riposo » con le due esedre laterali e infine alla fontana superiore; questa è quasi intatta con la serie di vasche semicircolari ricordate dal Vasi, con le due scale laterali, un tempo adorne di vasi e con la

duplici voluta terminale ove zampillava l'acqua e che serviva ad incorniciare la bella veduta della prospettiva che si gode dall'alto. Il luogo è ancora ombreggiato da alcuni enormi esemplari di *Platanus orientalis* che se non sono del secolo XV, come è stato scritto, potranno certamente essere del XVII e cioè coevi con l'impianto del giardino.

Il viale continua alquanto alterato e finisce contro il muro di cinta dell'Orto che divide la proprietà statale da quella comunale; oltre tale muro c'è l'esedra terminale della prospettiva. È una nicchia decorata di pomici, con le rose del Riario nel fregio; termina a timpano spezzato con una grande conchiglia al centro.

Vi era un tempo una statua, che ora è scomparsa, e che era posta su una grande, bellissima base rimasta *in situ* con l'iscrizione del tribuno militare *Gaius Cornelius Cornutus* (CIL, VI, 3515) incorniciata da un fregio a girali; l'iscrizione proviene dalle rovine di Cristina di Svevia.

La trasformazione di una villa storica in Orto Botanico non è in senso assoluto una operazione esemplare in quanto le esigenze delle due entità possono essere contrastanti. Occorre tuttavia tener presente che a questa utilizzazione è dovuto il salvataggio di 11 ettari di bellissimo verde in pieno centro storico, realizzati in un periodo in cui Roma ha perduto ville celebri come la Ludovisi e la Peretti Montalto.

D'altra parte un minimo di adattabilità può rendere pienamente accettabile la coesistenza.

Vorremmo dunque raccomandare il ripristino della prospettiva Riario che è la parte più valida della villa storica, restaurando le fontane, le scalinate e la loro decorazione.

Il Comune dovrebbe d'altra parte far cessare lo sconio costituito dalla separazione fra l'esedra terminale e il resto del complesso monumentale cedendo in uso alla Università di Roma anche una parte del bosco circostante — la « macchia grande » — che attualmente rimane completamente inutilizzato e anzi pericolosamente abbandonato.

Si tratterebbe in fondo di utilizzare meglio, a vantaggio pubblico, questa parte della vecchia Villa Riario rendendola accessibile con le stesso modalità dell'Orto Botanico.

Non si vuole qui suggerire alla Accademia dei Lincei di ripristinare il piazzale della Cavallerizza eliminando il pleonastico giardino, anch'esso, ahimè, insidiato dalle auto in sosta.

Esso era un tempo la pausa che il Fuga aveva concepito tra il palazzo e la verde distesa di aiuole a disegno che adornava la parte pianeggiante della villa.

Certamente l'architettura se ne avvantaggerebbe ma d'altra parte si tratta di una quasi secolare utilizzazione che sarebbe impossibile rimuovere, anche perché quel giardino è ormai ombreggiato da alcuni bellissimi esemplari di palme.

CARLO PETRANGELI

#### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- P. CASCELLARI, *Il mercato, il lago dell'Acqua Vergine* ecc., Roma, 1811, pp. 225-240.
- L. PIACORRA, *Nuovi contributi alla storia del R. Giardino Botanico di Roma*, in «Capitolium», XVI, 1941, pp. 377-384.
- P. ORZI SERRAVALLO, *I Cortini a Roma e le origini della Biblioteca Corsiniana*, in «Mem. Lincei», s. VIII, vol. VIII, fasc. 4 (1958), pp. 293-331.
- I. BULLI BASSALI, *Ville di Roma*, Milano, 1970, spec. p. 91, n. 34 e 424-425.
- M. CARALANO, *Ezio Pulegnani, l'Orto Botanico di Roma con introduzione storica di C. D'Onofrio*, Roma, 1975.
- C. L. FROHMERT, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, 1973, II, pp. 281-291.



## Un'arte romana fedele ancella del linguaggio

L'arte stenografica che tutti conosciamo come quella che ormai non può esser più disgiunta dalla consorella arte oratoria, è da taluni erroneamente ritenuta una invenzione dei dinamici tempi moderni, rispondente alle esigenze dell'epoca che attraversiamo ove gli uomini, gareggianti in una folle corsa col tempo e col suono, abbreviano inconsciamente la propria esistenza, quando non la infrangono contro quelle stesse barriere di cui — tenerrari — tentano il superamento.

Pochi sanno, invece, che la stenografia è un'arte antichissima, costruita su solide basi scientifiche e rispondente a precisi canoni al di là dei quali non può andare colui che di quest'arte voglia servirsi con serietà e con successo.

Per ricercarne le fonti occorre riandare alla metà del IV secolo a.C., ad una specie di forma abbreviativa della scrittura ordinaria, esistente forse in Grecia, secondo gli studi del tedesco Mitzschke e risultante da un frammento lapidario — rimasto, però, indecifrato — rinvenuto durante gli scavi sull'Acropoli d'Atene. Ma tutto è incerto e nebuloso ancora, e le lotte per il primato stenografico son tutt'altro che sopite fra gli storiografi della materia. Tanto che sull'argomento si son venati fiumi d'inchiestro: alcuni studiosi facendo risalire ai Greci quel sistema di scrittura, altri ai Romani. Non mancano, infatti in Grecia testimonianze antichissime di un'arte abbreviativa della scrittura (non ancora stenografia vera e propria); ma gli storici si son divisi in due campi e, mentre Levy, Scott, De Martinville, Anderson, Pirman, Zeibig, Schmitz e Krieg sono per la tesi negativa, altri come Carpenter, Kopp, Lewis, Fossé, Gabelsberger, Gardhausen, Gilbauer, Gomberz, Mitzschke, Thompson ecc. ammettono,

invece, l'esistenza di una tachigrafia greca (*tachis* = rapido e *grafe* = scrittura) nell'età classica.

Il Dr. H. Boge (allievo di A. Menz) che il 6 febbraio 1963 si laureò nella facoltà di filosofia all'Università Humboldt di Berlino e presentò, fra l'altro, un saggio sull'antica tachigrafia greca e sulla priorità della sua invenzione, così si esprimeva: « Non si diminuiscono i meriti della civiltà greca se attribuiamo l'invenzione della tachigrafia a Roma. Non bisogna dimenticare il senso pratico dei Romani che si manifestò anche in altri settori come nello Stato, nel Diritto, nell'Esercito. I Greci, per un verso, cercarono di perfezionare la scrittura alfabetica con la creazione di segni diacritici; dall'altro si sforzarono di semplificare la tachigrafia romana, troppo difficile per essere appresa e crearon la tachigrafia sillabica. A questo ultimo provvedimento giunsero, in progresso di tempo, anche i Romani ».

Comunque, sia sorta prima in Grecia o prima in Roma l'idea di una celere scrittura, o i due popoli abbiano proceduto di pari passo, noi sappiamo con certezza che nel 63 a.C. si operò la prima applicazione pratica della tachigrafia nell'antica Roma, in occasione del processo contro Catilina. Ci viene ciò riferito da Plutarco nelle « Vite degli uomini illustri » con precisi particolari anche nella tecnica allora seguita: « Di tutte le orazioni di Catone diceasi che conservata fu questa sola per opera di Cicerone il quale, essendo console, scelse si aveva persone di una distinta abilità nello scrivere con prontezza e, anticipatamente, insegnati aveva loro certi segni che in piccoli e brevi tratti la forza contenevano di molti caratteri; e allora disseminate le aveva qua e là per il Consiglio. Conciosiosoché i Romani non usavano e non avevano per anche scrittori che scrivessero in abbreviatura; ma narrasi che si incominciò la prima volta in quel tempo a dare una qualche idea di una tal foggia di scrittura ».

Ma forse possiamo andare anche più indietro nel tempo perché, nell'opera *De notis iterarum more romano* di Paolo Diacono (Sec. VIII) si legge: « Emio (239-169 a.C.) inventò per primo

1100 note volgari<sup>1</sup> allo scopo che tutto ciò che si diceva nelle adunanze, molti amanuensi presenti potessero registrarle, dividendosi le parti, in modo che ciascuno segnasse quante parole riusciva ad afferrare, con un certo ordine<sup>2</sup>.

« Marco Tullio Tirone (104-4 a.C.), liberto di Cicerone, raccolse le note delle preposizioni. Dopo di lui, Filargiro Samio ed altri liberti di Mecenate, aggiunsero altre note le quali registrarono le parole o sillabe con caratteri prestabiliti per richiamarle a cognizione di chi legge, e coloro che scrivono vengono propriamente detti notarij ».

Questa ed altre molte testimonianze accertano l'origine romana di una vera e propria stenografia per uso oratorio, derivata da quelle note tironiane, rimmigliate e perfezionate — come sopra s'è detto — dal liberto di Agrippa, Vipsanio Filargiro Samio, da Aquila (liberto di Mecenate) e dal filosofo Seneca, maestro di Nerone, che aumentò la collezione delle note fino a 5.000.

È certo che nell'epoca romana la tachigrafia entrò nell'uso comune e quotidiano, sia per la corrispondenza epistolare, sia per gli studi, e in casi eccezionali, anche per i testamenti. Fu insegnata nelle scuole e non vi fu uomo di lettere o di guerra o di governo che non la conoscesse e se ne servisse. Giulio Cesare certamente la conobbe e la tenne in onore e così il suo nipote G. Cesare Ottaviano che fu poi l'imperatore Augusto (63 a.C. - 14 d.C.) e che la elevò ad arte liberale. Svetonio narra (*XII Vitae Imperatorum*) che la insegnava ai suoi nipoti. Lo stesso Svetonio, nel libro IV sulla vita di Caligola, dice che questi la usava per rendere ambigue le leggi fiscali!

Tito Vespasiano (39-81 d.C.) divenne in quell'arte tanto abile da gareggiare in velocità con i suoi scrivani. Diocleziano (243-313) disciplinò l'insegnamento della tachigrafia e col decreto *De pretiis*

<sup>1</sup> Sono dette « note » dal latino *nota-ntae* (che significa segno convenzionale di scrittura).

<sup>2</sup> Tuttavia qui possiamo dire di trovarci ancora nella fase teorica, mentre — per quanto sopra s'è detto — nel processo contro Carilina la tachigrafia ebbe la sua prima applicazione pratica.



David che detta i salmi. (Intaglio in avorio nella coperta d'un libro: sec. IX).

TESTO IN NOTE TIRONIANE

Handwritten Tironian notes in a shorthand system, consisting of various symbols, lines, and characters arranged in several lines.

Notum sit omnibus fidelibus nostris, presentibus scilicet et futuris quod Deuseclit venerabilis abbas innotuit \* celsitudini nostrae qualiter aquae ductum fecisset in Ausiodoro ad utilitatem monasterii sancti Germani aliorumque \* in eo habitantium, petitique nos ut ei nostrae auctoritatis praecipuum fieri haberemus ut perpetuis temporibus \* a quavis prava ministracione immunitis permanere potuisset. Cuius petitioni adensum praecipuimus & hoc nostrae \* auctoritatis praecipuum ei fieri iussimus, per quod praecipimus atque iubemus ut ab ipsis fontibus, a quibus \* praedictus aquae ductus inchoatus fuit, usquequum incipit ingrediatur monasterium sancti Germani, nullus eum \* prohibere aut aliquo modo morari, vel quidquam quod ei, ad id quod factus est, impedimento esse possit, \* facere praesumat; sed sicut memoratus abbas eundem aquae ductum facere disposuit, ita sine aliquo impedimento \* in violatilia nostris futurisque temporibus permanent; & si in aliquo loco emendacione opus habuerit, liceat ei \* absque ullius contradicione eum emendare. Et ut haec iussio nostra habeatur...

Chartae Ludovici Pii - Charta XVI (c. 835 d. C.)  
P. Carpenter - Alphabetum tironianum, pag. 39.

remum venantium del 301, (ritrovato e pubblicato dal Cardinale Angelo Mai), fissò l'onorario dei maestri di tachigrafia a 75 denari mensili da pagarsi dagli studenti. Settimo Severo (146-211), in omaggio al suo nome, dette prova di grande rigore nei riguardi degli stenografi. Si ricorda, infatti, che fece tagliare la falange delle dita ad uno di essi, certo Elio Lampidrio, che aveva errato nel scrivere un suo discorso!

Aggiungasi inoltre che gli stenografi, nel 326 d.C., allora quando Costantino I, detto il Grande, trasferì la capitale dell'Impero a Bisanzio, eran tenuti in grande onore: godevano di un rango a Corte ed erano organizzati in corporazione; ad essi venivano, fra l'altro, affidate funzioni giuridiche, diplomatiche e politiche con poteri larghissimi. Ciò perché anche allora si prevedeva che la cultura degli stenografi fosse vastissima. Procopio, patente dell'Imperatore Giuliano, ebbe il titolo di conte e il comando di un corpo d'Armata.

Né mancarono, durante i primi aborti del Cristianesimo martiri stenografi, come San Genesio D'Arles che, rifiutatosi di raccogliere i processi dei martiri cristiani, venne egli stesso decapitato; San Cassiano d'Imola, considerato anche oggi patrono degli insegnanti di stenografia, che quando scoppiò la grande persecuzione di Diocleziano e Massimiano (303-305), essendosi rifiutato di sacrificare agli idoli, venne lapidato e ucciso dai suoi stessi scolari. Sant'Adriano che in un processo contro alcuni cristiani, rivolgendosi ai compagni esclamò: — Prendere atto anche del mio nome: io pure sono cristiano! —

Sant'Agostino, il celebre padre della chiesa, usava far raccogliere stenograficamente le proprie prediche e dispose che nel Concilio di Cartagine (411 d.C.) si organizzasse un corpo stenografico composto di otto persone, scriventi due a due. Formazione questa che è rimasta ancora oggi in tutti i consessi parlamentari che si rispettano.

Il poeta Ausonio Decimo Magno (310-393), prolifico scrittore di odi, epigrammi, epistole e poemetti, scrisse, fra l'altro, una bella ode indirizzata ad un tachigrafo, la cui finale, nella tradu-

zione poetica dal latino di Vittorio Magli, suona così: « Niuna dottrina insegna cose simili, / né può darsi altra mano tanto celere / nello scrivere in rapido compendio. / Certo per te fu la natura prodiga / che ti accordò talento così splendido. / Iddio ti fece questo don mirabile / d'indovinar quel ch'io dirò in anticipo / e i nostri sensi fonder sì all'unisono / che, s'io voglio alcunché, tu pure il voglia ».

Si potrebbe continuare con l'elencazione degli uomini e personaggi che si avvalsero e curarono la stenografia nei primi anni del Cristianesimo; ma, per non occupar troppo spazio, ci piace passare ad epoca a noi più vicina.

Dall'antica tachigrafia sillabica alla stenografia odierna il passo è assai lungo e, dopo le due stenografie medievali greche, l'una del III e IV secolo, detta Egiziana, e l'altra dei secoli X e XIII, detta di Grotulerrata, da San Nilo fondatore dell'Abbazia omonima che ne fu, sembra, l'inventore, noi vediamo un'infinità di studiosi interessarsi a quest'arte-scienza che non si sa quanto abbia dell'una e quanto dell'altra. Perfino Dante ne fa cenno più volte nella « Commedia » e con maggior chiarezza nella terza del XIX del Paradiso, ove si legge: « Et a dare ad intender quanto è poco / la sua scrittura fien lettere mozze / che noteranno molto in parco loco ». Il cardinale Pietro Bembo, vissuto fra il 1470 e il 1547, si studiò di decifrare un manoscritto riguardante un trattato astronomico di Igino (Sec. I d.C.) redatto in notazione itroniane. George Gordon Byron, vissuto fra il 1788 e il 1824, parimente celebre come poeta e come stenografo, fondò la prima società stenografica inglese e del mondo, e fu definito dagli storici come il « padre della stenografia scientifica ». Il grande romanziere Carlo Dickens (1812-1870) nella prima parte della sua travagliata vita fu nel giornalismo e valente stenografo resocontista parlamentare (1828). Giandomenico Romagnosi (1761-1835) per primo propugnò l'uso della stenografia nell'amministrazione della Giustizia; Niccolò Tommaseo (1802-1874) nei suoi « Pensieri sull'educazione » scrisse, fra l'altro: « Insegnarsi a tutti stenografia: un'arte e un'arma di più ». Ed insieme con Daniele

Manni — che pure praticò quell'arte — decretò, nel 1848, durante la Repubblica di Venezia, l'istituzione di una scuola di stenografia. Sembra che anche Giuseppe Mazzini tenesse corrispondenza stenografica con i patrioti di Napoli (1833). Né è da dimenticare l'erico Guglielmo Oberdan, il martire di Trieste (1838-1882) che studiò la stenografia ed ebbe contatti con stenografi (fra cui Antonio Salmona di Trieste, stenografo del Senato a Roma) per le sue manifestazioni d'italianità.

In tempi più vicini a noi dobbiamo ricordare, fra tanti, il Padre francescano Agostino da Monteleone (1839-1921), famoso predicatore; Luigi Einaudi, primo Presidente della nuova Repubblica Italiana nel 1947; i Papi Pio XI e Pio XII, il quale ultimo notoriamente usava la stenografia per le sue note private... e moltissimi altri uomini politici, storici, letterati, filosofi, scienziati, il che ci permette di affermare che in tutti i tempi, in tutti i paesi del mondo quest'arte fascinatrice deve avere irresistibilmente attratto le menti più elite.

Concludendo questi brevissimi cenni, possiamo asserire — e non senza orgoglio — che, mentre gli storici ancora si dibattono nella ricerca di una origine stenografica dell'antica Grecia o dell'antica Roma, noi abbiamo per certo che in questa Città quell'arte fu dozziosamente esercitata da tempo immemorabile, insegnata e diffusa, si da far esclamare a Francesco Saverio Gabelberger — indubbiamente il più autorevole maestro tedesco del secolo scorso — che « anche in stenografia, come in tante altre cose, bisogna andare a prender lezione dai Romani ».

FRANCESCO POSSENTI

## Un restauro e una storia

La parola *archeologia*, oggi, evoca significati più ampi di quelli tradizionali: infatti non include soltanto il senso dell'« antichità », non si associa unicamente alla visione generica di « ciò che torna alla luce » (e qui, per la *communis opinio*, l'archeologo sarebbe soltanto uno scavatore, protagonista di un'impresa misteriosa, ancor oggi supida di romanzesco) ma esprime una particolare tecnica, non solo manuale, atta a scoprire ciò che il tempo o gli uomini, volentieri o no, hanno nascosto. E quando, poi, si parla di « metodo archeologico » il concetto di « passato » cede del tutto all'idea d'un complesso di ordinare nozioni e di procedimenti sistematici, validi per se stessi, che prescindono cioè dall'oggetto cui quelle nozioni e procedimenti sono necessari.

Così si è potuto istituire fra le scienze storiche l'archeologia medievale: e c'è chi vorrebbe — e con ragione — far valere una archeologia del Rinascimento.

Non sembrerà assurdo, quindi, riferire ora le indagini che — con metodo, per l'appunto, archeologico — furono compiute venticinque anni fa per conoscere con la maggiore esattezza possibile le vicende d'un casale di campagna, sorto nel secolo XVIII e usato ininterrottamente fino a oggi.

Il restauro fu, come dovrebbe esser sempre, null'altro che il mezzo per documentare quelle vicende: e, ovviamente, porre in luce l'aspetto che il casale ebbe nel momento più notevole della sua storia. Anzi, quando costituii scenario a una ben nota storia.

\* \* \*

Si tratta del casale, sito in località Ferriere di Conca, abitato da Maria Goretti, e più precisamente delle mura e dell'ambiente che furono testimoni dell'uccisione di Maria Goretti, la fanciulla

non ancora dodicenne, che, vincendo col bene il male, conquistò la santità.

La famiglia Goretti (Luigi e Assunta coi loro cinque figlioli, che a Ferriere divennero sei) era scesa dalle Marche — anno 1898 — con la speranza di trovar lavoro là dove più scarseggiavano, in quel tempo, braccia e buona volontà: in quella piaga desolata ai margini delle Paludi Pontine, che si sperava potesse, divenendo coltivata, arginare e finalmente, estendendosi, conquistare e redimere il triste regno della malaria.

Gli otto marchigiani furono accolti a lavorare la terra di Attilio Mazzoleni e abitarono uno dei due casali che, bene o male, s'erano conservati al centro della tenuta. Casali già allora antichi più d'un secolo; in uno si legge ancor oggi una data: 1752; <sup>1</sup> doveva essere, in origine, l'unico destinato ad abitazione; l'altro non era che la cascina vera e propria, con la stalla e la rimessa al piano inferiore e, sopra, un lungo ficile, il tipico ficile della campagna romana, aperto da uno dei due lati minori e coperto da un unico tetto, posato su radi pilastri.

A quei tempi la zona non aveva altra qualifica se non quella — assai generica — di *Campagna Marittima di Roma*. Centro prossimo era il piccolo borgo di *Netuno*: di qui una strada s'inoltrava verso l'interno, diretta alle pendici meridionali dei colli Albani, strada dall'andamento inerto, tracciata chi sa quando: la stessa press'a poco, che ancora oggi si percorre salendo le dune che chiudono l'orizzonte dalla parte opposta al mare. Al sommo

<sup>1</sup> I casali sono due: uno, di forma allungata, fu abitato, all'inizio del nostro secolo, dai Goretti e dai Serenelli; l'altro, quadrato, era occupato, in quell'epoca, dalla famiglia Cimarelli; in quest'ultimo si legge, graffiata e ricalcata su un muro, la data 1752. Sembrerebbe — ma si dice con ampia riserva — di poter riconoscere nei due fabbricati i cesamanti qualificati come « Ferriere di Conca » nel foglio VI della mappa di G. B. Cingolani (1692). Cfr. P. A. FAURAZ, *Le Carte del Lazio*, Istituto di Studi Romani, 1972; vol. I, pp. 71-75; vol. II, tav. 165. Anche sulla scorta di mappe precedenti (per esempio in quella di Cornelio Meyer del 1678) si potrebbe documentare l'esistenza di abitazioni nella zona. Ma crediamo piuttosto che i casali segnati in ambidue le mappe appartenessero al piccolo centro abitato sotto attorno alla *Ferriera*. (Cfr. FAURAZ, *cit.*, tav. 159).

della lieve salita lo sguardo spazia improvviso: davanti, lontani, i monti; a sinistra, un avvicinarsi assiduo di dune segnate qua e là da macchie d'alberi bassi e fitti: si è nella « Macchia di Nettuno ». Di fronte, dove la strada prosegue, una grande piaga si dilata.

L'orizzonte è ora del tutto mutato: non più quel ricordo di mare che aveva accompagnato lungo la salita, e neppure la vista di quelle macchie che animavano un poco l'orizzonte verso Roma: prima delle montagne c'è quella squallida bassura, che di niente altro è presaga se non della grande palude che si intuisce vicinissima; e verso la quale la terra sembra lentamente affondare. In antico, si dice, era lì presso una città, Sarricium; ora il nome della località, antico di almeno cinque secoli, è Campomorito. Il lugubre nome, oggi, si è ristretto a un piccolo agglomerato di case; ma allora definiva tutta la zona.<sup>2</sup>

In fondo alla discesa il paesaggio sembra raccogliersi e farsi più intimo, si direbbe più umano: il torrente Astura scorre magro e affossato tra un po' di verde, e subito al di là, appena passato il ponte, un pozzetto di roccia bruna, di tufo caldo del suo colore solatio, sembra una piccola isola: qualche albero, un tappeto di erba lucida e il sollievo della strada che ricomincia a salire. Su quel pozzetto fu costruita la coppia di fabbricati, la casa colonica e il fienile.

Certamente da quella depressione improvvisa del terreno dovette nascere il nome di *Conca*:<sup>3</sup> che, con l'intensificarsi della popolazione e il frazionarsi delle terre e delle culture, si restringe,

<sup>2</sup> Il toponimo è ancor oggi in uso. Conquarè e si ripete costantemente nelle mappe più antiche, da quella di Eufrosino della Volpata (1547) alle più recenti. Cfr. *Ferrazz, cit.*, tavv. 47, 54, 165 ecc., fino alla mappa militare del Bader d'Albe (fine XVIII-inizio XIX secolo) e alla Carta dell'Olivieri (1802) tav. 222.

<sup>3</sup> Anche il toponimo « Conca » è costante nelle mappe, almeno dagli ultimi del secolo XVI. Nel 1788 la « tenuta di Conca » apparteneva alla « Pia Casa del Santo Offizio ». Si rievca dalla mappa di G. Astolfi (circa 1785) che Conca era al confine della « Provincia di Campagna » (cfr. *Ferrazz, cit.*, tavv. 201-205).

per così dire, a designare — come avvenne già per Campomorito — un gruppetto di case.<sup>4</sup>

Presso il fondo della « conca », lontano dal pozzetto dei due casali, fu poi costruito un edificio, che, allora, dovette essere qualcosa di mezzo tra il palazzo e lo stabilimento industriale, per rudimentale che fosse: le Ferriere. E le poche case che poco discostate sorsero, forse per accogliere gli operai, di fronte al pozzetto sulle rive dell'Astura, furono designate come « Ferriera di Conca » o « Le Ferriere di Conca ».<sup>5</sup> Il cascinale si trovò toponomasticamente connesso al nuovo borgo; ma il fienile conservò sempre — così al tempo dei Goretti come ancor oggi — un nome che ne ricorda le origini: « cascina antica ».

Quando i Goretti vi giunsero, già il piano superiore non aveva più l'aspetto di fienile: era circoscritto da muri eretti tra pilastro e pilastro, e, dentro, lo spazio era stato sommaramente ed elementarmente diviso in una coppia di stanze presso ognuna delle testate: lo spazio che restava al centro era un ampio locale, destinato alla vita diurna di chi abitava le stanze attigue: cucina, laboratorio, tinello; un « soggiorno » rustico, insomma, se non è troppo impropria in questo caso, la terminologia moderna.

La « cascina antica » rimase fedele a questa nuova forma per ben poco tempo. Consumata la tragedia della non ancora dodicenne Maria, allontanatasi la madre con gli altri figlioli, disgregata la piccola compagine di agricoltori che l'abitava, la casa subì le trasformazioni connesse con la nuova organizzazione dell'agricoltura locale e, insieme, l'accrescersi dell'arigno borgo di Ferriere. Per l'agricoltura sorsero altre cascine, altri casali; la bonifica vide sparire lo squallore della landa senza confini e disegnarvi poderi e varietà di colture, e case candide sempre più frequenti.

Anche sulla « cascina antica » il tempo ebbe la sua parte,

<sup>4</sup> Il nome cascinale è « Borgo Monreale ».

<sup>5</sup> Il nome appare già nella citata mappa del Cingolani (cfr. n. 1). Poco distante (tre o quattro miglia verso Torre Astura) sorsero la « Ferriera di Campo Leone ». Il tentativo di costruire, in loco, una pur rudimentale attività industriale, è quindi assai antico: e forse fece parte del piano per la bonifica della zona.

ovviamente: quei poveri tramezzi che segnavano le poche stanze rovinarono o furono demoliti. E così, via via, nuovi abitanti subentrarono e tutto trasformarono, abbattendo e ricostruendo e adattando: e come la casa sorta in origine per i coloni, accanto alla cascina ospitò un mulino (si dà alerare profondamente il primitivo aspetto) così la cascina, se continuò ad accogliere al piano superiore povere famiglie del luogo, al piano terreno divenne irri-conoscibile: dov'era l'antica stalla fu sistemata alla meglio il « locale di divertimento » di Ferriere di Conca: su una parete fu dipinto un paesaggio; fu steso un rozzo pavimento. Fuori, sul parapetto del pianerottolo, che fu da ingresso al piano superiore — quello stesso pianerottolo dove la martire ebbe interi i primi colpi omicidi — fu scritto, a lettere cubitali: Sala da ballo.<sup>6</sup>

Sicché, chi avesse voluto, negli anni recenti, andare nei luoghi sacri alla memoria di Maria Goretti o almeno in cerca di un casolare del tempo che precede la bonifica, cioè d'un aspetto delle « Paludi Pontine », nulla o quasi vi avrebbe trovato.<sup>7</sup>

Ma questo così esiguo poggio, per la sua evidenza al limite della « conca » affossata nel terreno circostante, costitutiva, si potrebbe dire, una « reliquia ambientale », documento — e perciò *monumento* — inconfondibile di cose, di uomini, di fatti ben localizzati nel tempo, ma che, per chi ricorda la vicenda di Maria Goretti, assurgono a valori che ogni tempo trascendono; sì che apparve necessario sottrarlo a qualsiasi mutamento, a qualsiasi opera degli uomini, occorreva restituirlo alla completezza che raggiunse quando fu scenario della tragedia del 2 luglio 1902.<sup>8</sup> Non conveniva, insomma, lasciarlo alla mercé di incontrolla-

<sup>6</sup> A pochi passi di distanza, a lato della cascina e dietro la casa colonica, sopravviveva la così detta « grota » (la cantina) fu anche eretto un minuscolo fabbricato, non più che una stanza; e sulla facciata prospiciente la strada campeggiò un'altra scritta: « *Finasciuetta* ».

<sup>7</sup> La storia è troppo nota perché si debba ora narrarla di nuovo. Basti appena ricordare che al piano superiore coabitavano le due famiglie: i Goretti nelle stanze verso la testata sud, e, dalla parte opposta, i Serenelli, padre e due figli. Uno di questi, Alessandro (detto Sandriano) sulla soglia esterna della cucina comune feti a morte Maria Goretti: 2 luglio 1902.

<sup>8</sup> Cfr. nota precedente.

bili eventi; e neppure cederlo alla sopraffazione (che tale sarebbe stata pur nel migliore dei casi) di un fastoso santuario: santuario insostituibile è la sua veste autentica, preservata da ogni possibile oblio o obliterazione, comunque generati.

Di fronte a quelle povere mura rose dal tempo, smarrate dagli uomini, al centro d'un paesaggio ormai mutato, ci si volle porre con quella disposizione d'animo che precede l'indagine razionale, obiettiva, forse soltanto dell'impegno di cercare e svelare la verità; si assunse, in altre parole, quell'atteggiamento che è l'unico presupposto valido di fronte a un problema archeologico.

\* \* \*

Prima cura fu ovviamente quella d'arrivare alle fonti che avrebbero potuto fornire dirette notizie sulla « cascina antica ». Esistevano, avventuratamente, testimonianze di con'era al tempo di Maria Goretti; e viveva un testimone, il più attendibile: Alessandro Serenelli.

Gli « atti » dei processi di beatificazione e di canonizzazione avevano passato al vaglio tutte le circostanze, e la vasta letteratura sulla santa aveva concordemente divulgato i risultati delle indagini. Ma preferimmo, sempre in omaggio al più rigoroso metodo d'indagine, interrogare il Serenelli. Nessun dubbio sulla ripartizione degli ambienti di cui era composta la « cascina antica »: al pianterreno erano la stalla e la rimessa; il piano superiore era ripartito con quella regolarità elementare, un po' semplicistica, che è tipica dell'edilizia sette e ottocentesca: la grande cucina, al centro, separava due coppie di stanze, eguali come ampiezza, che grosso modo si prestavano a costituire due ben distinti natanti appartamenti: dei Goretti e dei Serenelli.

La cucina in comune rispondeva ai rapporti stabiliti da tempo: col suo rozzo focolare, coi suoi pochi mobili (un tavolo, un cassone, un trespolo, una panca e qualche sedia) era quasi per natura destinato alla vita comune.

Questo era lo schema della casa: ma non poteva essere sufficiente per un'indagine « archeologica ».

Parve, predisponendo il restauro, che la casa, nel suo interno, non avesse subito sostanziali mutamenti, giacché l'enunciato schema della sua ripartizione sussisteva; ma molti segni lasciavano arguire mutamenti non lievi, e certo tali da alterare l'autentico aspetto della casa: e perciò si volle accentuare il sussidio delle fonti. Ciò si ottenne, prima di tutto, ricordando che Assunta Goretti, la madre della santa,<sup>9</sup> quando tornò a Ferriere, dopo tanti anni, non seppe reprimere l'affermazione che « lì era tutto cambiato ». E se le fu facile riconoscere il pianerottolo dove Maria fu ghermita da Alessandro e trascinata sull'uscio della cucina, non seppe « ritrovarsi » nella cucina stessa, che le sembrò « tutta diversa ». A queste espressioni generiche ne aggiunse una, ben precisa: « La scala, allora, era molto più ripida ».

Ma si volle altra conferma: quella di Alessandro Serenelli<sup>10</sup> che disse, prima di tutto, che la casa era « molto più povera », aveva un colore « sporcò »; e — anch'egli confermò — la scala era molto più scomoda, *più dritta*, coi gradini diseguali. Il pianerottolo gli parve « un po' diverso, come più stretto ».

Dentro, poi, era (quasi ripeté le parole di Assunta Goretti) « tutto diverso »: quei tramezzi non eran *quelli*; la cucina era *più grande* (i suoi occhi sembravano costretti a un ambito più angusto quando accennò al luogo del bancone dietro cui gerò il pianerottolo insanguinato e quando cercò il focolare: gli parve « spostato »). Ma « questa » camera (quella più verso il borgo delle Ferriere) era dove dormivano i genitori disse: *questa*: come

<sup>9</sup> Ancora vivente all'epoca dei restauri (1931-1933).

<sup>10</sup> È noto che il Serenelli, condannato all'ergastolo, ne uscì graziato il 21 marzo 1929. Del suo ritorno alla « Cascina Antica » parlò abbandonatamente la stampa, impegnando firme e fogli illustrati: si veda, per esempio, Giovanni Pavesi, *L'aristocrazia della Santa*, in *(Schizzi) Corriere della Sera*, 21 settembre 1934; L. Baccalossi, *Il grande « si » delle Ferriere di Corca*, in *L'Oriente del Romano*, 4 luglio 1934; A. Ghisellini, *Alessandro Serenelli e tornato nei luoghi del sacrificio di Maria Goretti*, in *Messaggero di Roma*, 6 settembre 1932. Lo pregiammo, per cortese e sollecito tramite del pp. Passionisti, di togliersi per qualche giorno dalla raccolta e pensosa serenità del convento di Capruccioli dove lavorava in qualità di ortolano, per recarsi con noi alla « Cascina antica ».

se quella camera fosse rimasta intatta); e « qui vicino era la stanza dove dormiva Maria coi fratelli più piccoli. Qui vicino era la stanza », disse, e non, come per la camera dei genitori, *questa era*; come se la stanza che vedeva in quel momento fosse conforme all'antico, soltanto come posizione, come ubicazione: il suo aspetto di « allora » era perduto.

Dell'altra ala del fabbricato non seppe dir nulla. Del piano inferiore, invece, ricordo tutto con chiarezza: i due stanzoni che oggi sono separati da un muro, allora erano comunicanti: quello « col portone » (cioè quello verso i monti, era la rimessa; vi si ricoverava il carro e gli attrezzi di lavoro; e vi si ammuchiava il fieno, che « noi, coi forconi passavamo (e fece il gesto) nella stalla, cioè nell'altro stanzone », che da questo era distinto solo perché a livello più alto, si che dal primo era separato da un altro gradino.

In conclusione, Alessandro Serenelli, ribadì quel che era intuitivo: che « tutto, era molto più povero; noi (parole testuali) noi non avevamo tante raffinatezze ». Tali gli erano apparse la scala per lui « comoda », il colore « meno sudicio », i tramezzi ben dritti: null'altro.

\* \* \*

Parve così esaurita ogni possibilità di assumere informazioni su quale fosse l'aspetto della « cascina antica » al tempo di Maria Goretti. Non rimaneva che definire in concreto gli avvenuti mutamenti, ovvero, in altre parole, tradurre in pratica le perentorie ma generiche e vaghe constatazioni di coloro che dopo cinquant'anni erano tornati alla « cascina antica ».

Fortunatamente si trovarono due documenti del tutto validi sullo stato della casa prima dei recenti mutamenti: due fotografie. La prima ritrae l'interno del piano superiore com'era nel 1934-1935.<sup>11</sup> È una fotografia scialba, opera di fotografo inesperto e

<sup>11</sup> Al tempo (noi ci assicurano i pp. Passionisti cui la dobbiamo) dell'introduzione della causa o poco prima.



donato di mezzi inefficienti, ma veramente provvidenziale ai nostri fini, poiché documenta in modo inoppugnabile che in quell'epoca non esistevano più i tramezzi che ripartivano le stanze abitate dai Goretti e dai Serenelli, o, ciò che è lo stesso, che i muri interni esistenti all'atto dei nostri restauri nulla avevano a che fare con quelli dell'ambiente che ci interessava.

Anche il secondo documento è una fotografia (fig. 1): ed è, certo, assai più importante della prima.<sup>12</sup> Riproduce l'esterno della « cascina antica » in epoca assai vicina al tempo dei Goretti. Era stata pubblicata in alcuni opuscoli, editi a cura del giornale « La Vera Roma », nel 1904. Questa data, o per dir più esattamente questo termine *ante quem* per l'epoca della fotografia, fa sì che da essa si possa veramente dedurre quanto ci abbisognava per conoscere l'aspetto autentico della casa quando vi abitò la famiglia Goretti. E poi da considerare che nei due anni — se pure vi furono — tra il giorno della morte di Maria e l'esecuzione della fotografia i Serenelli continuarono ad abitare nel cascinale; e pertanto è lecito supporre che la fotografia sia un documento del tutto attendibile ai nostri fini.

Dal confronto di questa fotografia (fig. 2) con l'aspetto che la casa aveva prima dei nostri restauri, appaiono bene evidenti alcune differenze. Prima di tutti è chiara l'alernazione che subì la testata destra del tetto, che in origine era a spiovente (a padiglione) e che un successivo rifacimento ridusse « a capanna ». E poi la scala; nella fotografia del 1904 (fig. 1) è ben diversa da quella che troviamo: assai più ripida e più breve, è quella scala tanto « più scomoda » che i testimoni unanimi ci avevano descritta.

E ancora un particolare: in antico mancava, sul pianerottolo, quel piccolo tetto sostenuto da due malfermi pilastri che senza dubbio è cosa non pertinente all'originaria rustica architettura.

<sup>12</sup> L'originale è custodito nell'archivio dei PP. Passionisti della Scala Santa, e precisamente nel *Museum Sancti Pauli de Curie*. Ringrazio vivamente i RR.PP. Passionisti per avermi consentito di riproverla.

Sarebbe troppo lungo e minuzioso far notare ora i mutamenti subiti dalle finestre e dalle porte, e altri particolari di secondaria importanza, come, per esempio, il muro che in antico chiudeva l'arcata sottostante alla scala, distrutto più tardi.

E invece necessario, a questo punto, riferire quali criteri si poterono adottare, esaurito l'esame dei documenti e la valutazione delle testimonianze, per procedere all'effettivo restauro.

Le due fotografie, si può dire, non forniscono altro che la certezza su tre elementi: che i tramezzi trovati al primo piano erano da considerare non pertinenti alla casa di s. Maria Goretti, e perciò erano da abattere; che almeno la testata destra del tetto non era conforme all'antico e perciò si doveva e poteva demolire e ricostruire secondo l'antica forma; che, infine, la scala era del tutto diversa dall'antica, mentre l'arcata che la sosteneva non aveva subito mutamenti; la copertura del pianerottolo era, come non pertinentemente, da distruggere.

Queste poche ma nette costruzioni racchiudono, si può dire, tutti i casi « possibili » quando si proceda a un restauro, e quasi li esemplificano. La copertura (fig. 2) del pianerottolo suggerisce il tipico caso del restauro di pura e semplice demolizione; la testata del tetto offre la possibilità (tanto rara) di una fedele ricostruzione, senza tema di falsificare la forma originaria. La demolizione dei tramezzi non è certo altro che una fase preliminare e estrinseca, vorremmo dire passiva, dei veri e propri restauri, giacché per vorremmo dire passiva, dei veri e propri restauri, giacché per questi è necessario conoscere quali e come fossero i tramezzi originari; onde la demolizione in sé non fu che una premessa a una indagine ancora da iniziare. La scala costituita un *quid medium* fra i due casi estremi, contenuti negli esempi or ora addotti: certamente « nuova » e perciò da demolire, ma alcune sue parti (l'arcata di sostegno) autentiche; della pendenza e, in genere, dell'aspetto originali non si aveva alcun indizio che non fosse generico; e ciò impose la più cauta demolizione degli scalini e l'attenta ricerca se sotto di essi non si celassero ancora, sia pure incompleti, quelli originali.

In conclusione, se per il rifacimento del tetto e la demolizione dei tramezzi nonché della breve copertura del pianerottolo i lavori poterono essere decisamente predisposti e avviati, per tutto il resto si dovette iniziare una serie di sistematiche indagini.

Si abbattono dunque i tramezzi, che risultarono, a conferma della loro recente costruzione, quasi tutti di mattoni « forati » e perciò evidentemente moderni; e coi tramezzi si demolirono i connessi soffitti di « cameracanna »; soffitti che dovevano certamente far parte di quelle « raffinatezze » che il Serenelli aveva notato, a contrasto col tempo in cui, certamente, le povere stanze non avevano, in alto, che la nuda copertura del tetto, senza alcuna intercapedine che mitigasse il rigore della temperatura invernale e l'inesorabile calore del sole estivo.

A questo punto si dovette iniziare la più minuziosa ricognizione dell'enorme ambiente così svuotato e unificato, per verificare se vi fossero, e in tal caso quali fossero, tracce degli elementi che avevano costituito le camere dei Goretti e dei Serenelli: vale a dire se ancora sussistessero tracce degli antichi muri divisorii e dei pavimenti; e, poi, se ancora si potesse trovare, sotto la moderna banale tinteggiatura, qualche avanzo di quel colore squallido e disadorno, che dava il « tono » alla povera abitazione d'allora.

Prima di tutto fu possibile constatare che in origine tra i pilastri A e B (fig. 4) c'era un muro vero e proprio, e non un semplice tramezzo; che, in altri termini, A e B non erano pilastri isolati ma le due testate d'un muro trasversale, l'unico, forse, che suddivideva il grande ambiente del piano superiore, quando, nel Settecento, fu costruita la cascina. Altrorché fu abbattuto,<sup>11</sup> i due montoni superstiti, cioè quelli che apparivano come due pilastri, furono regolarizzati con una muratura di mattoni; e poiché questi risultarono palesemente moderni, in tutto simili a quelli usati per i tramezzi recenti, fu conseguente ritenere per certo che la

<sup>11</sup> Ciò avvenne, probabilmente, quando il fenile fu trasformato in ambiente chinso; e pertanto la parte sud, in origine china e separata dal fenile vero e proprio, venne a far parte del nuovo unico ambiente, adatto a essere ripartito liberamente in nuovi vani destinati ad abitazione.

demolizione del muro fu eseguita di recente. Si decise, perciò, di ricostruire il muro, che, per quel che s'è detto, doveva far parte della costruzione originale.

Non così immediato fu trovar traccia degli altri muri divisorii. Fortunatamente si vide affiorare dall'ammattionato superstito delle stanze sud alcuni mattoni incastri verticalmente, consunti fin quasi al piano del pavimento, ma abbastanza sporgenti per poterli giudicare senza incertezze come avanzi di muri « in foglio » (fig. 6); e poiché questi mattoni eran disposti secondo (fig. 5) due file (CD e DE) unite in D ad angolo retto, fu possibile stabilire l'andamento di due dei tramezzi originali: l'uno in direzione longitudinale (e perciò determinante un corridoio a ridosso della facciata principale) e l'altro perpendicolare (fig. 5).

Qual'era l'altezza di tali divisorii? Esattamente al di sopra delle due tracce si poterono scorgere, sulla calce che rozzamente rivestiva il pianellato del tetto, due percettibili solchi, dello spessore dei tramezzi: segno indubbio che questi giungevano fino al tetto; e che, in altre parole, il tetto era visibile dagli ambienti.

Si esplorò minuziosamente l'interno del tetto e si trovò un'altra analoga traccia di tramezzo (F-G) (fig. 5) verso la testata sud dell'edificio.

In tal modo si poté riconoscere, senza tema d'errore, la ripartizione schematica degli ambienti dell'appartamento dei Goretti: e perciò determinare l'ampiezza della prima stanza (occupata dai genitori) di quella attigua (dove dormiva, con le sorelline minori — o con una di esse — Maria) e quella più prossima alla cucina, destinata ai due figlioli.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Con ogni attendibilità, si può supporre che nella prima stanza alloggiassero i genitori con la piccola Teresa (n. a Ferrere nel marzo del 1899) e in quella attigua di Maria ed Ersilia; nell'ultima, più vicina alla cucina, i due fratelli Angelo e Mariano.

La vita della famiglia Goretti non fu semplice: Luigi e Assunta si sposarono nel 1886. Il primo figlio morì a Corinaldo (Marche) prima della « immigrazione » a Conca. Ancora a Corinaldo nacque Angelo, Maria (16 ottobre 1890) e Mariano. A Presagne nacque Alessandro, morto in America all'età di 17 anni; a Paliano Ersilia. Il padre, Luigi, morì (maggio 1899) poco dopo la nascita di Teresa.

La lunghezza del corridoio era limitata alla larghezza della camera dei due fratelli (tra C e D) (fig. 5); sì che solo questa era disimpegnata dalle altre; infatti per accedere a quelli dei genitori si doveva necessariamente passare per quella di Maria. Né si può supporre che il corridoio si potesse oltre C (verso F) poiché, in tal caso, la camera di Maria sarebbe stata priva di finestre.

Molto meno chiara, alle prime osservazioni, apparve la ripartizione della testata opposta, cioè l'estensione e la posizione delle camere dei Serenelli. Quest'ala del fabbricato aveva subito, infatti, profonde modificazioni: il tetto, come s'è visto, era stato radicalmente rifatto, ciò che rendeva vana la speranza di trovare anche qui quelle preziose tracce sotto il « pianellato ». Inoltre il pavimento — palesemente recente — dell'ambiente più verso la testata — era rialzato; e poggiava non già come di regola sull'estradosso delle sottostanti volte, ma su un debole solaio di ferro, tessuto per sostituire la volta, in gran parte rovinata e per il resto pericolante.

Si cominciò a esplorare metodicamente la zona centrale del tetto, che apparve affumicata, segno indubbio che copriva la cucina. Si vide che le tracce di fumo s'inferrompevano bruscamente; non c'era né contro il tetto né sul pavimento alcuna impronta della parete che pur doveva, ivi, limitare a nord la cucina; e ciò a causa del rimangiamento del pianellato e della rimozione del mattonato che lì, infatti trovammo sostituito da una banale e recente spianata di cemento. Ma sui pilastri sporgenti dai due muri perimetrali fu agevole, dopo asportato l'intonaco recente, porre in luce gli « attacchi » d'un antico muro trasversale: il tramezzo, per l'appunto, che limitava a nord la cucina.

Ritrovamento analogo permise di stabilire l'ambito di altre due stanze, quelle dei Serenelli: la più vicina alla cucina era di Alessandro e l'altra del padre; quest'ultima, per la maggior ampiezza, poté anche essere adibita a magazzino.

A questo punto gli « interni » potevano dirsi del tutto deciffrati e restituiti alla forma originaria. Restava ancora insoluto il problema della scala attuale, che, a parte la documentazione della

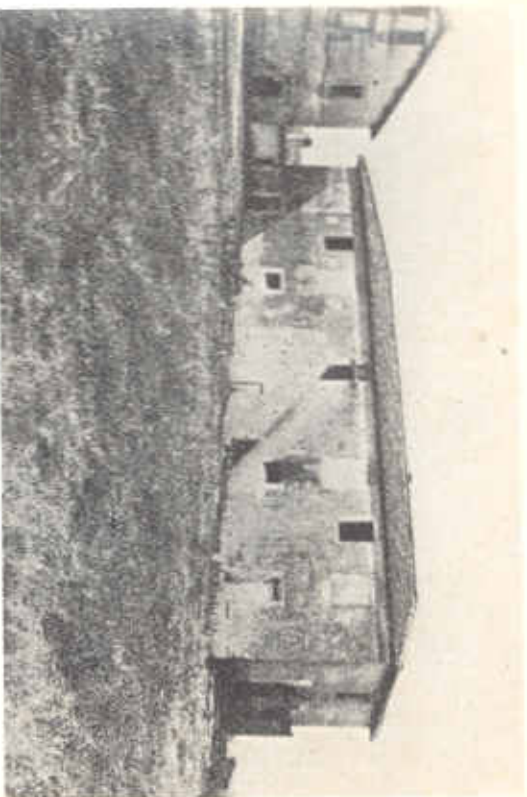


Fig. 1 - La « cascina antica » nel 1904.

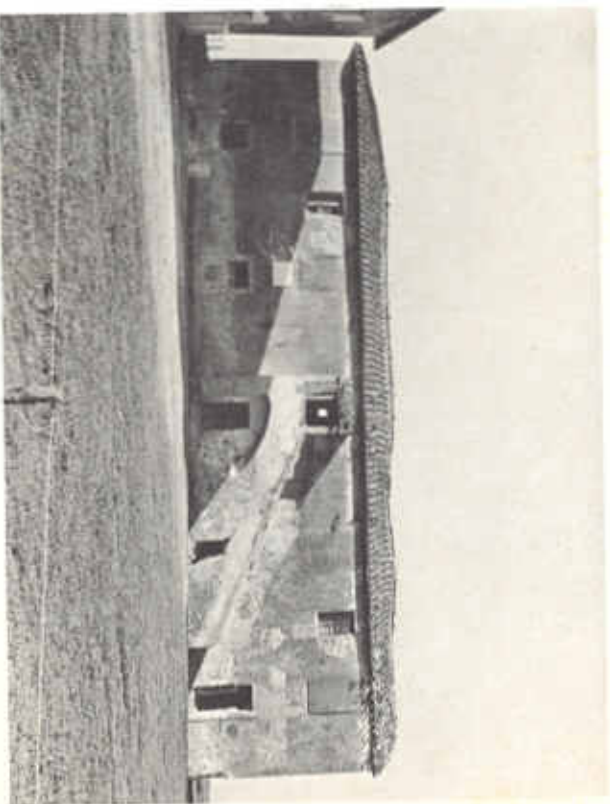


Fig. 2 - La « cascina antica » nel 1922, prima dei restauri.

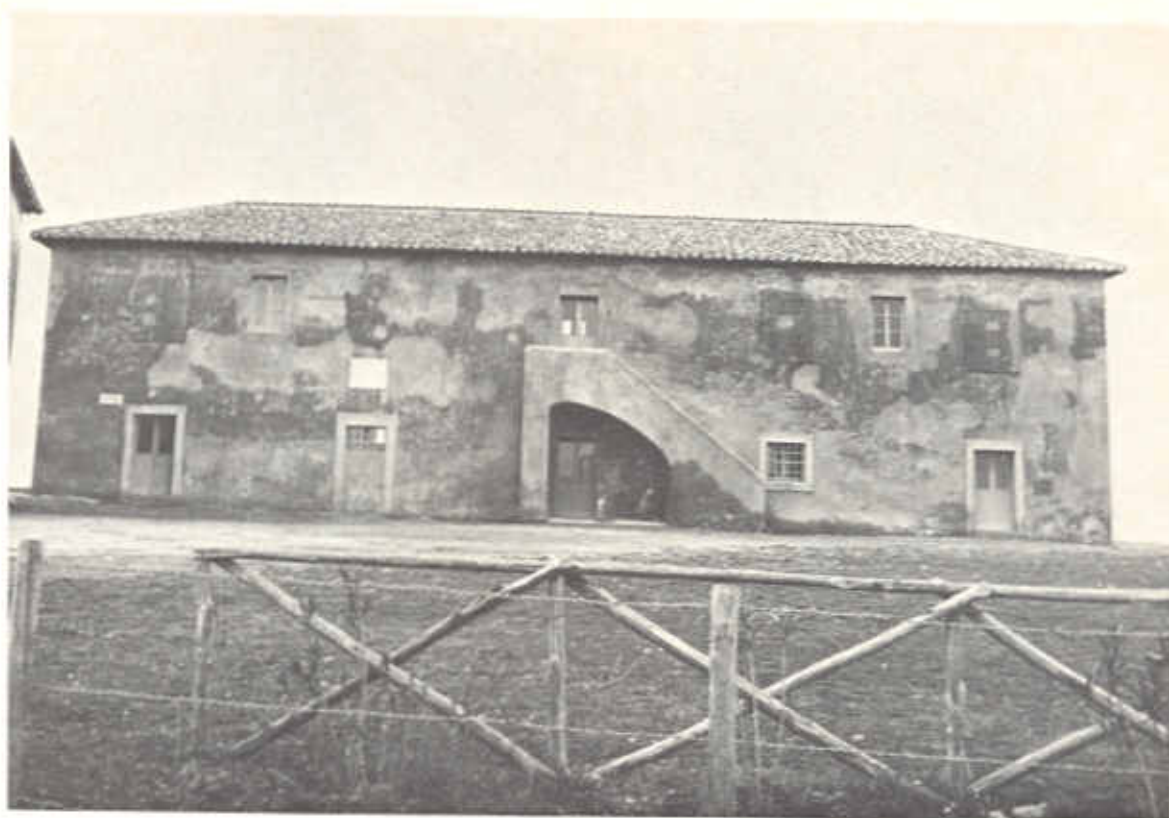


Fig. 3 - La « cascina antica » dopo i restauri.

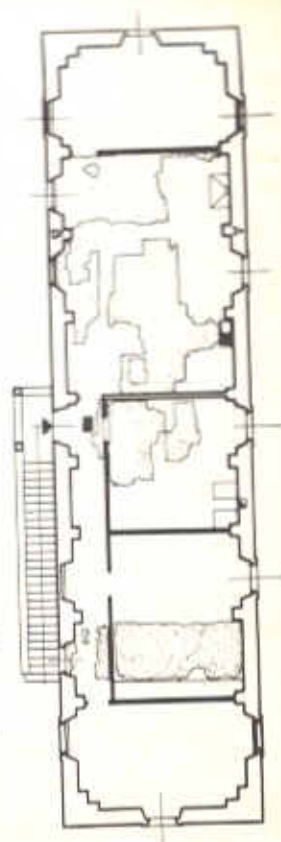


Fig. 4 - « Cascina antica »: planimetria prima dei restauri.  
(Sono campite le parti superstiti del pavimento originario)

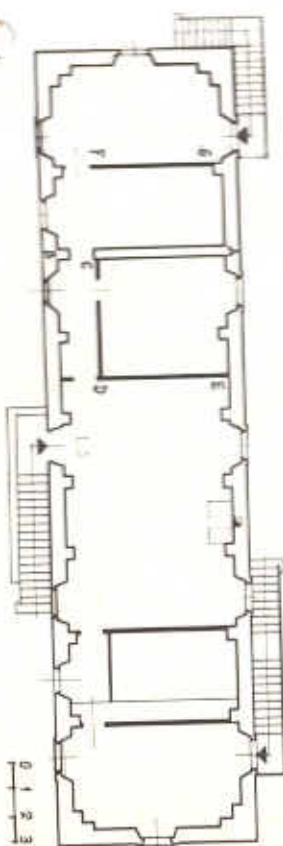


Fig. 5 - « Cascina antica »: planimetria dopo i restauri.



Fig. 6 - Traccia di un tramezzo « in foglio » pertinente all'appartamento della famiglia Goretti.

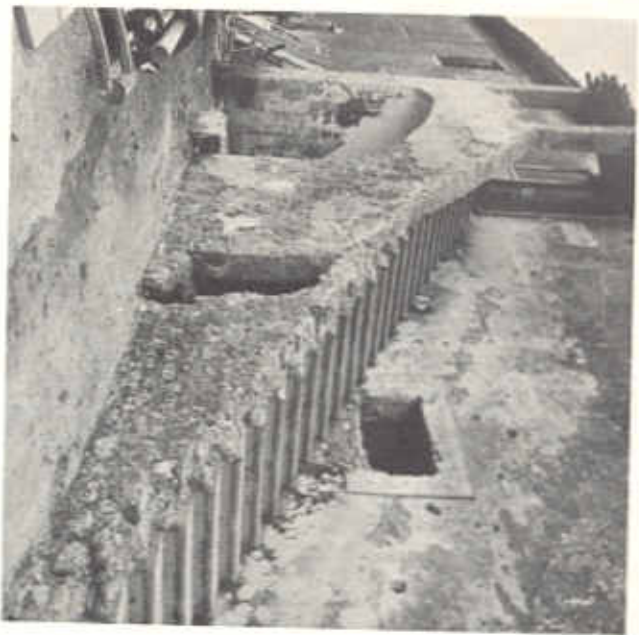


Fig. 7  
La scala dopo i primi « saggi ». È evidente la sovrapposizione della scala teorica a quella originaria.

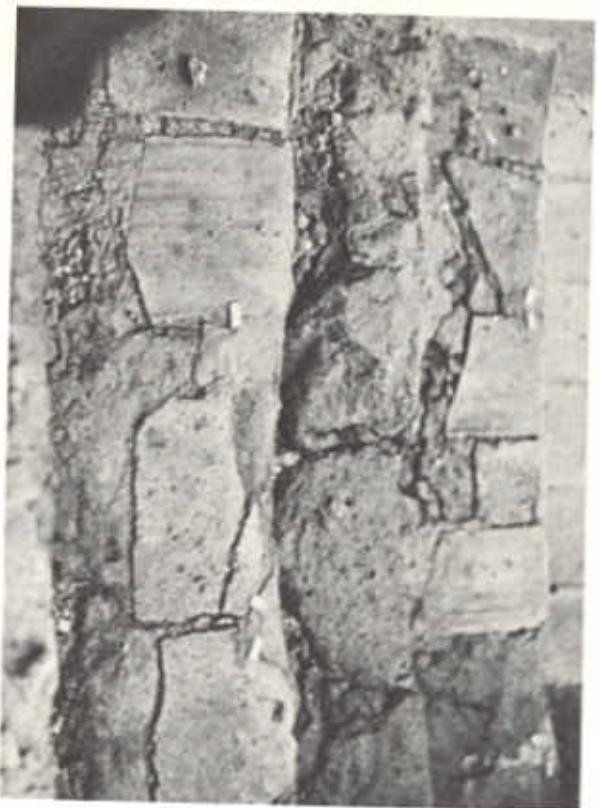


Fig. 8 - I gradini originari come furono trovati sotto la scala teorica: corrosi e sconnessi, testimoni della povertà cui era abbandonata la « chiesa antica ».

vecchia fotografia, era stata giudicata dal Serenelli, senza esitazione alcuna, difforme dall'antico.

Bastarono pochi e cauti « saggi » per constatare che, effettivamente, la scala attuale era stata materialmente sovrapposta alla antica, di cui risultò molto meno ripida (fig. 7).

Demoliti i nuovi scalini si ritrovarono gli antichi: corrosi, sconnessi, in tutto malagevoli. Sono stati lasciati inatti; e per non adattare cemento o, comunque, adesivi nuovi, estranei alla struttura originaria, si sono fissati i laterizi antichi — quelli calcati dalla santa come dall'uccisore, testimonianza più d'ogni altra eloquente della squallida povertà di quel casolare, si fissarono con grappe di rame (fig. 8). E, naturalmente, questa scala ritrovata e lasciata intatta, è stata resa inaccessibile.<sup>15</sup>

\* \* \*

Come in tutti i casi consimili, anche in questo del Casale di Ferriere di Conca si presentava il problema di quale aspetto conferire all'insieme a seguito del restauro: che sempre, com'è noto, si riduce all'individuazione e alla lettura dei vari « strati » che il tempo ha sovrapposto alla forma originaria.

Nulla di diverso, in sostanza, da uno scavo. Ma nel restauro si pone un problema che, pur non estraneo allo spirito degli scavi veri e propri, comporta particolare impegno. Un monumento restaurato, come sanno tutti coloro che attendono a restauri architettonici, è bene che sia usato, pena, in caso contrario, il progressivo decadimento dell'edificio, fino alla completa e irreparabile distruzione. E quindi inevitabile (e doveroso) porsi la domanda: quale aspetto dare all'edificio restaurato? Oppure: fermo restando che si devono rendere « leggibili » tutti gli strati, senza alcuna preconcetta gerarchia — essendo ognuno di essi un momento

<sup>15</sup> Per la visita alla casa di s. Maria Goretti sono state costruite due scale esterne, palesemente aggiunte, sistemate in modo che non fossero visibili dall'area antistante al casale: una per l'ingresso e l'altra per l'uscita visitatori (fig. 5).

della storia, cioè un irripetibile documento — quale « strato » si deve porre in risalto, procedendo, se necessario, a integrazioni, che peraltro devono essere del tutto riconoscibili come tali e mai sopraffarici di strutture autentiche?

Non è facile la risposta; e, come per tutti i restauri, è ben lungi dal far capo a una regola astratta, subordinata come deve essere alle condizioni d'ogni singolo caso. Ma certo è che molto spesso il restauro indica, in un ben preciso e definito « strato », un valore particolarmente significativo, artistico o storico; e pertanto il restauro deve cooperare a porre in piena luce quel valore artistico o quel valore storico.

Quest'ultimo, è ovvio, è il caso del casale di Ferriere di Conca. Non è certo preponderante, sotto ogni aspetto, il fenile settecentesco, del tutto rispondente a una adusatissima tipologia e perciò immediatamente intuibile nella sua forma autentica; ripristinarlo, fra l'altro, sarebbe sempre di facilissima attuazione: basterebbe demolire senza riserve, i muri tra pilastro e pilastro;<sup>16</sup> né assumerebbe, in sé e per sé, carattere degno di nota alcun episodio di quella serie di adattamenti a « locale di divertimento » o a « fucibetteria », di cui riconoscemmo palesi tracce. E invece di penetrante importanza, crediamo, ridare lo scenario autentico a quella desolata solitudine cui si offrivano, tra i due secoli, gli uomini che credevano nella redenzione delle Paludi Pontine: e ne combattevano il male, più spesso morendo di malaria che riuscendo a risuscitare la terra e a fecondarla; uomini e famiglie che tuttavia vivevano integralmente, con le più umane passioni non attinte da quella specie di « ascetismo laico », che era proprio di quei pionieri.<sup>17</sup> Figli numerosi; quasi inesistenti le scuole;

<sup>16</sup> Non si dice, neppure di sfuggita, che tale ipotetico restauro comporterebbe la distruzione di tutti gli « strati » posteriori.

<sup>17</sup> Si ricordi che per la bonifica del litorale ostiense furono chiamati ad abitarlo famiglie native del delta del Po, fra Ravenna e Comacchio il « Ravennati », come si disse allora perché immuni, per lungo adattamento, dalla malaria.

isolamento di ciascuno, non ostante sembrasse plausibile lo stabilirsi d'una solida comunità fra quegli « immigrati ». Unica solidarietà possibile, quella della consanguineità naturale, cioè della famiglia. L'unica ricchezza, dunque, era ciò che affonda radici nella più essenziale e antica umanità: l'amore, nella sua espressione più pura e naturale, amore « leale » di fronte a quel concetto di bene, quale era definito e reso certo dalla tutelare chiarezza d'una « religio ».

A questa vita, a questa umanità elementare e genuina, il restauro della « cascina antica » ha restituito lo scenario suo proprio: povertà, squallore e autenticità.<sup>18</sup> Ai muri esterni si è conservata la rozzezza originaria, aggravata dalla rovina del tempo (nessun rimedio — che rimedio, poi, non sarebbe stato — si è procurato all'intonaco cadente e scolorito); si è creduto che, come diceva san Bonaventura, quelle case, quella visione, divenissero « stimolo alla memoria ».

<sup>18</sup> Il restauro di cui, pur sommarariamente, si è voluto ora render conto, fu promosso e reso materialmente attuabile dal circolo Francis Spellman, allora arcivescovo di New York: alla memoria dell'entusiasmo porporato va la mia viva e commossa gratitudine.

Pel tramite, sempre provvido e rassicurante, del conte ing. Enrico Calcazzi, ebbi l'onore di attendere al restauro. Gli esprimo la particolare gratitudine che gli devo, e che mi è gradito significare ora come nelle tante occasioni in cui volle, per Sua bontà, farmi segno della sua fiducia.

Ai RR. PP. Passionisti, che ancor prima del restauro erano divenuti proprietari della breve zona dei due casolari, vada il mio ricordo riconoscente, per avermi messo a disposizione tutto il materiale documentario e iconografico che potesse giovare alle mie ricerche.

Credo doveroso aggiungere che la « casa Cimarelli » è stata dedicata, grazie a lavori sempre pienamente rispettosi dei dati e delle memorie ambientali, in scuola materna per le bambine dei dintorni e in laboratorio-scuola di cucito per le giovanette più adulte.

Si sistemò anche tutta la zona del santuario, con opere di sostegno per le terre smosse o soggette a franamento al limite ovest del poggiotto su cui sorgono i casolari; si è ripartito lo spazio prospettando la « cascina antica » in modo che gli impianti connessi col pellicciaio (particolarmente ecc.) fossero ben distinti dall'arca che essa è, anzi, definisce l'ala della cascina. Là dove, il 2 luglio del 1902, gli operai aderiti all'opera del raccolto, trasognati dal rumore e dalla fatica, non udirono il grido di Maria, che, colpita a morte, in cima a quella ripida e scomoda scala, invocò aiuto.

Si è cercato di render più di prima comprensibile — anzi, visibile — quel meriggio del 2 luglio 1902.

I contadini sotto il sole (ore 14,30) a curare la cernia e la rumorosa preparazione del favino. Le bestie irrequiete aggravano frastuono e impegno. Dall'aria saliva la scomoda sconnessa scala. In cima, sul pianerottolo, era uscita Maria a cuocere panini di casa. Il sole aveva da poco abbandonata la facciata, esposta a oriente: la prima ombra, la prima boccata d'aria, ogni giorno, si godevano su quel pianerottolo.

Sandrino fu preda del male. Valle che il proprio male contamina Maria. In Maria era il bene: il bene che vince. Sandrino — lo disse e lo ripeté a noi — menò « un punteruolo come quando si vuol fare in fretta a vuotare un sacco di meliga ». E trascinò la bimba sanguinante oltre l'uscio, appena al di là della soglia della cucina. LOCUS MARTYRII si legge — oggi — in quel punto.

Poi il panico, l'arresto. Sandrino, incatenato fra due carabinieri a cavallo, adatta scompostamente il suo passo a quello delle bestie fino a Nettuno: dodici chilometri.

Maria non si riesce a salvarla. Ma che cosa significa più « salvare », quando una creatura è già salva, per l'eternità? e ha anche salvato il suo uccisore, perdonandolo. « Gli perdono, gli perdono », diceva agonizzando; così come aveva ripetuto, quel giorno, tra il pianerottolo e la cucina: « Non lo fare, Sandrino: quel che vuoi fare è peccato ».

\* \* \*

Questa è la storia cui si è tentato di restituire lo scenario: storia che forse, oggi, si presterebbe a essere insozzata dalla psicanalisi dei presuntosi e dalla sociologia dei dilettanti: raptus, sessualità, « società », ambiente.

Ma l'ambiente vero è questo: questa casa squallida, quella fatica, quell'imminenza delle paludi. E lo spirito è quello, quello di san Paolo: il bene che vince il male. Nient'altro.

ADRIANO PRANDI



## Una famiglia di musicisti romani dell'800: i Terziani

Il nome della famiglia Terziani compare su registri parrocchiali di Roma nella prima metà del Sec. XVIII.

Troviamo infatti un Carlo Terziani, oriundo di Orvieto, nello stato delle anime, anno 1750, della parrocchia di S. Andrea delle Fratte. La sua famiglia composta della romana Magni Lisabetta e di un figlio, ventenne, Pietro Paolo, abita al Vicolo di Bernini — Isola di S. Giovannino —. Carlo era nato nel 1691: sua coetanea era la moglie. Egli è qualificato come « camerale » cioè impiegato presso la Reverenda Camera Apostolica, l'Ere da cui dipendevano i beni immobili dello Stato pontificio.

Carlo doveva godere di una relativa agiatezza, che gli permise di dare al figlio una adeguata educazione ed istruzione: Pietro Paolo fu spedito a studiare a Napoli. Nell'ottobre 1753 egli sposava la romana Teresa Benedetti.

Da tale matrimonio nacquero numerosi figli (alcuni morti bambini) dei quali due risultano particolarmente importanti ai fini della nostra indagine: Pietro, nato nel febbraio 1763 e Gaetano, che lo precedette, nel 1756.

Pietro è il primo della serie dei musicisti della famiglia. Dopo alcuni anni di istruzione generale, esso veniva inviato dai genitori al Conservatorio Musicale di S. Pietro a Maiella, a Napoli. Rientrato in Roma vi proseguiva gli studi di perfezionamento ed era ammesso alla Congregazione di S. Cecilia in data 16 ottobre 1783. Con la qualifica di Maestro di Cappella e compositore. Qualche anno dopo, quale addetto al servizio della musica in una famiglia nobile privata, si stabiliva a Vienna ove, nel primo decennio dell'800, si sposava con l'austriaca Anna Steinhart. Da questa, nel 1813, aveva un primo figlio, Gustavo, che diverrà un noto ed apprezzato musicista, immaturamente scomparso nell'epidemia cole-





S. Cecilia, ove trovasti pure una « Cantata », musicata dal figlio Gustavo, intitolata « Quando d'amor nell'estasi ».

L'altro figlio di Pietro Paolo, Gaetano, non fu musicista, ma esercitò la stessa attività del padre: fu spedizioniere apostolico. Sposò la romana Caterina Lucchini e da loro nacque Teresa, sposata nel 1820 a Giacomo Ferretti. Teresa era notissima pianista che, come la cugina Candida, aveva ottenuto dalla Congregazione di S. Cecilia, l'aggregazione quale pianista dilettante.

Il salotto dei Ferretti, nella casa in Via Monte della Fattina, era rinomato in Roma per l'ottima musica che vi tenevano Teresa e la sua giovane e bella figlia Cristina, anch'essa virtuosa di piano. In casa Ferretti convenivano numerosi romani e appassionati di musica italiani e stranieri, tra cui famosi compositori e maestri, attratti dalla amabile cortesia della famiglia e soprattutto dalla simpatia di Giacomo, notissimo scrittore di opere liriche di Pacini, Donizetti e Rossini, tra cui il libretto di « Cenerentola ». Assai duo frequentatore del ritrovo era anche il poeta G. G. Belli, amicissimo del Ferretti e della sua famiglia. In seguito, nel 1849, Cristina sposerà Ciro figlio di G. G. Belli e così la Terziani diverrà consocera del poeta.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Vedi « Strenna dei Romanisti » n. XXXVIII, 1977. S. Rebecchini: « Giacomo Ferretti amico e consocero di G. G. Belli ».

A Teresa Terziani il Belli indirizzava, in epoche diverse, tre sonetti in lingua, riportati da Roberto Vighi nel suo volume « Belli italiano », Ed. Colombo, 1975. Nel primo sonetto, anteriore al 1820, prima che essa avesse sposato il Ferretti, il poeta esalta l'interpretazione fatta da lei (virtuosa di canto, oltre che pianista) della parte di Eva nella « Creazione del Mondo » di Haydn. Il sonetto si conclude con la seguente terzina:

Sel donzella mirabile, che scioglie  
a ferre ogni cor note possenti,  
spirito celeste sotto umane spoglie.

Più tardi Giuseppe Gioachino dedicava alla Terziani altri due sonetti, l'uno nel 1835 in occasione del di lei onomastico, l'altro del giugno 1838, dal titolo « A Sideria », nel quale il poeta l'ammoneisce di non ingannarsi per il suo umare faceto e per le sue prose scherzose, perché il suo grande dispiacere lo ha nel cuore. Si ricordi infatti che il Belli nel precedente giugno (1837) aveva perduto la moglie — la buona Mariuccia — ed aveva dovuto affrontare gravi difficoltà finanziarie.

Torniamo ora ad Eugenio Terziani, associato alla Congregazione di S. Cecilia a doppio titolo: una prima volta, il 15 luglio 1852, quale Maestro Compositore onorario ed una seconda nel dicembre 1864 come Maestro Compositore esercente. In tale anno aveva composta ed eseguita una Messa strumentale per la festa di S. Cecilia. Aveva studiato a Napoli col Maestro Mercadante ed a Roma con il Bainsi. Fu Direttore d'orchestra alla Scala di Milano, all'Apollo di Roma ed a Madrid.

Nella sua dotta pubblicazione su « Quattro secoli di vita dell'Accademia di S. Cecilia », Remo Giazzotto scrive che Eugenio Terziani, spinto dal suo desiderio di veder realizzata l'unità di Italia, nel 1848, si batté valorosamente nel Veneto contro gli austriaci. Rientrato in Roma, sposava nel 1849 Pozzi Erminia dalla quale aveva il figlio Raffaele. Intanto alla Congregazione di S. Cecilia erano iniziate pratiche e trattative per l'istituzione in Roma di un Liceo Musicale: Eugenio Terziani ne era stato uno dei più tenaci sostenitori, fin dalla ricostituzione della Congregazione, nel 1822.

Nel 1842 Gaspare Spontini aveva auspicato la fondazione in Roma di un Liceo Musicale, come era stato fatto in altre città italiane, tra le quali Lucca, ove Carlo Ludovico di Borbone aveva dato vita a una tale istituzione, assicurandole un adeguato finanziamento statale. Nel 1847 Papa Pio IX aveva approvato, in massima, il progetto che però, per i noti sopraggiunti avvenimenti politici, non poté aver seguito. Anche sotto il Triunvirato, il Segretario di S. Cecilia, Rossi, rinnovava la richiesta, ma senza alcun esito. Dopo il rientro di Pio IX si tornò a parlare del Liceo Musicale e venne nominata una Commissione, della quale fece parte anche il Terziani, per lo studio e la compilazione di uno statuto, modellato su quello di Lucca (tre materie fondamentali e cioè l'armonia, il contrappunto e la composizione, e facoltative tutte le materie strumentali). Ma anche questa volta difficoltà di finanziamento e condizioni politiche non permisero di poter rea-

lizzare il progetto. Intanto nel 1854 il Rossi lasciava la Segreteria della Congregazione che fino al 1870 condusse una vita stentata, limitandosi a pochi concerti tenuti nei pubblici teatri, a beneficio dei musicisti più indigenti.

Si giunge così al 20 settembre 1870, e, solo pochi giorni dopo, il 12 ottobre dello stesso anno, viene adunata la Congregazione generale per dimostrare che, con l'avvenuta unificazione del Regno d'Italia, l'istituzione è sempre decisa a proseguire la sua azione educativa nel campo artistico e culturale di tutte le categorie sociali, azione svolta ininterrottamente dal Sec. XVI. Gli accademici s'impegnano perciò a dare sempre maggiore impulso alla diffusione della cultura musicale tra le classi meno abbienti, diffusione della quale si parlava già da tempo (con la creazione di un Liceo Musicale), e per l'esecuzione di concerti accessibili ad ogni categoria di pubblico.

L'istituzione diveniva così Accademia di S. Cecilia e poco dopo poteva fregiarsi del titolo di Regia. Oggi ha assunto la denominazione di Accademia Nazionale di S. Cecilia. Il primo Consiglio della nuova Accademia ebbe luogo il 5 gennaio 1871 e fu presieduto da Filippo Borina.

Eugenio Terziani, che in una scheda d'archivio del 5 gennaio 1871 è ricordato come uno dei soci più attivi, entrava nel 1875, a far parte, quale Vice Presidente, insieme al Ramaccioni, del Consiglio Direttivo, presieduto da Emilio Broglio.

Uno dei primi successi del nuovo Consiglio fu quello di giungere finalmente alla costituzione del tanto auspicato Liceo Musicale. Ottenuta la collaborazione finanziaria da Governo, Municipio e Provincia, Eugenio Terziani era chiamato a far parte insieme ai rappresentanti dei tre Enti anzidetti, di una Commissione per la compilazione del Regolamento del nuovo Liceo, la cui amministrazione veniva affidata all'Accademia. L'attività del Liceo ebbe inizio nel 1877. L'Accademia incaricò dell'amministrazione dell'Istituto, una Commissione affiancata da un Comitato

Tecnico presieduto dal Terziani, il quale assunse anche l'incarico d'insegnamento — nello stesso Liceo — della composizione e del contrappunto. Lo stesso tenne inizialmente la direzione del Liceo medesimo fino al 1883. Inoltre dal 1877 al 1888 egli fu incaricato del riordino e del regolamento della biblioteca accademica.

Il 30 giugno 1889 il Terziani moriva e con lui l'Accademia perdeva uno dei suoi soci più preparati ed attivi. La stessa accademia sostituiva, dopo la morte, ad Eugenio Terziani, nel Comitato tecnico del Liceo, il figlio di lui Raffaele, che frattanto aveva ottenuto il diploma di Maestro compositore.

Nel primo centenario della nascita di Eugenio Terziani, a cura dell'Accademia, veniva affissa presso il portone al n. 20 di Via dei Pinnellari — casa ove il Terziani era morto — una lapide che lo ricorda ai posteri come « Compositore, Direttore, Maestro insigne per virtù di vita e d'arte ».

La biblioteca accademica conserva le seguenti composizioni di lui: 1) *L'Assedio di Firenze* ovvero « Paleschi e Piagnoni » dramma lirico in 4 atti. La scena si svolge in Firenze, nel campo imperiale circa il 1540. La biblioteca ne possiede la riduzione per canto e pianoforte, fattane da Terziani Raffaele, pubblicata dallo Stabilimento musicale « F. Lucra » in Milano nel maggio 1883; 2) *Hostias et preces*. Offertorio per tenore a solo con violoncello ed organo, estratto da una Messa di requiem; 3) *Sul Campidoglio*, Cantata, parole di F. Fusinato; 4) *Fantasia* dell'opera « La figlia del Reggimento ».

Raffaele Terziani era nato in Roma il 23 aprile 1860 da Eugenio e da Pozzi Erminia. Compiuto l'intero corso di studi musicali sotto la guida del padre, aveva conseguito il già ricordato diploma di Maestro compositore. Il primo concerto dell'Accademia da lui diretto fu quello del 2 febbraio 1895 nella commemorazione del fondatore della Congregazione, Giovanni Pierluigi da Palestrina. In seguito continuò a dirigere i principali concerti dell'Accademia fino al 1910. Professore di canto corale magistrale e comple-

mentare, al Liceo musicale, nel 1890, fu reggente della Direzione nel 1915 e '16. Nel 1918 l'amministrazione del Liceo passava dall'Accademia di S. Cecilia a quella diretta dallo Stato, rimanendo in funzione il Comitato tecnico, di cui più volte Raffaele Terziani tenne la direzione. Successivamente, nel 1923, il Liceo assunse il nome di R. Conservatorio Musicale di S. Cecilia.

Raffaele Terziani ebbe pure, spesso, la Vice Presidenza dell'Accademia.

Nel 1927 celebrandosi il 50° anniversario della fondazione del Liceo Musicale, il Conte Enrico di San Martino Valperga, Presidente dell'Accademia, in un suo discorso del 9 giugno di detto anno, dopo aver ricordato i passati Direttori ed insegnanti, diceva testualmente di Raffaele Terziani: « È fortunatamente tra noi la cara figura del Maestro Raffaele Terziani, pieno di fede e di attività, veterano della nostra Scuola, nel cui animo e nel cui cuore gli anni hanno rafforzato e non raffreddato l'amore per l'Istituto. Insegnante nel Liceo dal 1890, ha retto spesso la carica di Direttore e di Vice Direttore, fino al 1923 ».

Raffaele Terziani si occupò anche con successo della sede dell'Accademia, definitivamente stabilita nell'ex convento delle Orsoline in Via Vittoria, ove, nel 1890, fu sistemata la sala accademica, e, soprattutto, egli affiancò l'opera del Conte di San Martino per la realizzazione della grande sala per le audizioni orchestrali, ricavata nel mausoleo di Augusto detto il Corra, ove da tempo si producevano compagnie di giocolieri e saltimbanchi.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Il locale, un tempo della famiglia Soderini, ricavato nell'interno del Mausoleo di Augusto era di proprietà — circa la metà dell'Ottocento — del Conte Tolfiner, che vi aveva costruito palcoscenico e palchi in legno e vi gestiva spettacoli teatrali di prosa. In seguito all'incendio di un teatro romano che provocò numerose vittime, l'Autorità Pontificia aveva imposto al Conte l'esecuzione di misure precauzionali di notevolissimo costo. Il Tolfiner allora si disfaccava del suo teatro, vendendolo alla Rev. da Camera Apostolica, che demoliva le impalcature trasformando l'ambiente in arena per spettacoli all'aperto. Col 20 settembre 1870 le proprietà camerali erano passate al Demanio dello Stato italiano.

Il locale, di proprietà del Demanio dello Stato, venne ceduto al Comune di Roma e da questo concesso in uso all'Accademia di S. Cecilia, dalla quale venivano attuati radicali lavori di restauro e di adattamento. L'Accademia a sua volta, s'impegnava, dietro parziale finanziamento del Comune, all'esecuzione di una trentina di concerti annui, affidati alle migliori celebrit  mondiali della bacchetta. I lavori diretti dall'Arch. Ribacchi erano ultimati sul finire del 1907, compresi gli accorgimenti per garantire l'acustica dell'ambiente, acustica che risult  perfetta. L'inaugurazione della grande sala per concerti sinfonici ebbe luogo il 16 febbraio 1908 con un concerto diretto da Giuseppe Martucci comprendente musiche di Beethoven, Mozart, Wagner e Rossini. Un successo dellirante coronava cos  l'opera del Conte di San Martino e di Raffaele Terziani, che con appassionato zelo lo aveva coltivato. L'opera dei concerti eccelsi veniva proseguita poi al Teatro Adriano, all'Argentina e all'Auditorium di Via della Conciliazione, ove tuttora essi si svolgono.

Di Raffaele Terziani rimangono numerose romanze per pianoforte e canto, quartetti, musica corale ed instrumentale, oltre due opere di maggior rilievo, l'« Aman » dramma lirico ed una Messa di Requiem a quattro voci ed orchestra per l'anniversario della morte di Vittorio Emanuele II, Messa che venne eseguita nel 1886, al Pantheon.

Raffaele Terziani moriva in Roma il 6 gennaio 1928, senza lasciare figli essendo celibe e veniva cos  ad estinguersi la famiglia.

I quattro maestri Terziani che vissero in Roma tra la fine del Sec. XVIII ed il principio del XX, costituiranno una vera e propria dinastia di musicisti, i quali, oltre che dare appretto costante di appassionata e competente attivit  — come si   visto — nell'auto-revolissimo e vetusto Istituto romano intitolato a S. Cecilia, ebbero il merito di interessare sempre pi  vasti ambienti della popolazione romana al godimento ed allo studio della musica, con la loro azione di compositori e direttori d'orchestra in teatri e circoli musicali privati. In particolare specie i nomi di Eugenio e Raffaele

Terziani raggiunsero grande notorietà non solo in Roma, ma in Italia ed all'Estero.

I Terziani ebbero soprattutto parte notevole in un'altra ben conosciuta istituzione musicale cittadina: l'« Accademia Filarmonica Romana ». Tale associazione sorta in Roma ad iniziativa del Marchese Raffaele Muti Papazzurri — pare su suggerimento di Gioacchino Rossini — nel 1821, raggruppava musicisti dilettanti e professionisti e si proponeva, con periodici saggi pubblici o privati, di diffondere tra la popolazione romana la conoscenza della musica melodrammatica, con l'audizione delle più note opere liriche eseguite in forma di oratorio e trascritte, in generale, per pianoforte e canto. Tale iniziativa veniva accolta con grande favore dal pubblico<sup>7</sup> e l'Accademia Filarmonica Romana passava verso la metà del Sec. XIX all'esecuzione di musica sinfonica e da camera, dei più famosi compositori europei riuscendo, pur attraverso a difficoltà di vario carattere tecnico, finanziario e a volte anche politico, ad affermarsi vittoriosamente. Ancora oggi la « Filarmonica » svolge una feconda ed apprezzata attività culturale nel campo della musica.

SALVATORE RIBECCHINI

<sup>7</sup> La Filarmonica dava il suo primo saggio pubblico il 4 dicembre 1821 nel Palazzo Odescalchi. Seguitone, nel febbraio del 1822, altri saggi tratti dall'« Agnese » del Maestro Parr e, successivamente, dal « Mosè » del Rossini.

In un saggio pubblico tenuto nel 1836, in cui vennero eseguiti alcuni brani del « Guglielmo Tell » di Rossini, Terziani è indicato come « Direttore della musica ». Anche il fratello Eugenio durante la seconda metà dell'Ottocento, prese parte spesso ai Saggi — pubblici o privati — dati periodicamente dalla « Filarmonica » quale Direttore d'orchestra o maestro concertatore.

## Uniti o separati

« Il colosso è stato frantumato... Il mostro vivisezionato... Dalle ceneri del Pio Istituto nascono sette enti ospedalieri... Tra monta un impero ospedaliero durato 81 anni... ».

Frasi di raccapriccio, da tragedia o da trionfo contrassegnano, nella cronaca, le ultime vicende degli Ospedali di Roma.

L'evento, tuttavia, non è nuovo. L'esigenza di assicurare alla popolazione livelli assistenziali quanto più possibile uniformi e qualificati, la necessità di moralizzare gli operatori sanitari e, la tentazione di tener sotto controllo la gestione di patrimoni che, con lasciti e donazioni diventavano sempre più consistenti, più volte nel corso dei secoli, hanno fatto riemergere « tantum rem », il gravissimo problema. Papi e Governi sono intervenuti con alterni propositi, e con diversa visione dei rischi e dei benefici, nella unione e nella scissione degli Ospedali.

Nell'alto medioevo i « punti di assistenza » erano numerosi e, nati per iniziativa privata, si mantenevano autonomi e separati. I Papi, dopo la fondazione del S. Spirito, accordando privilegi al « loro » ospedale, lo estendevano tramite l'Istituto della partecipazione a tutti gli altri nosocomi, per cui, la prima forma di « unione » fu « la comunanza di benefici » in virtù della comunicazione dei privilegi. Tuttavia, non ostante le prerogative identiche, ogni ospedale era regolato da norme speciali, che ne significavano l'indipendenza sia dal punto di vista amministrativo che di personalità giuridica.

Innocenzo XII pone in atto un primo tentativo di riunione di personalità. La Bolla « Ad exercitium » del 20 giugno 1693 è documento non solo della fondazione dell'Ospizio per gli Invalidi, ma anche del primo nucleo giuridico di Ospedali Riuniti. L'Ospizio degli Invalidi, cui è assegnato in dotazione il palazzo

in Laterano, è unito in Ente Unico con l'Ospedale dei Mendicanti « ad pontem Sixtum » e con l'Ospizio di S. Michele « ad ripam Tiberis magnam nuncupatam » affinché « semper tamen unum et integrale hospitium Apostolicum invalidorum idemque opus plurimum constituent quod ab una eademque Congregatione gubernetur ».<sup>1</sup>

Tale unione è, però, parziale, e non riguarda gli Arcispedali. Sarà la Rivoluzione Francese a portare novità di rilievo in casa nostra. Bisogna infatti, arrivare al 1809 per avere la ristrutturazione radicale del sistema ospedaliero di Roma.

La città ha 123.000 abitanti: è occupata dai Francesi e il Prefetto Camillo Tournon, volendo assicurare « il diritto del popolo al soccorso », municipalizza gli ospedali: li riunisce sotto una unica Commissione Amministrativa Centrale che, a sua volta, deve render conto all'autorità comunale.

Pio VIII ricorda l'avvenimento in una lettera in forma di Breve: « Anno millesimo octingentesimo primo Pius VII praecessor noster in Nos beneficentissimus, tantae rei compendiarie animam adiecerat, sed externo milite urbem denovo occupante, valetudinaria ipsa novis vicibus subierunt, omnia ut in unum coalescerent sancitum est civili potestati subiecta, destinataque ab eis fuerunt administratores, qui universae rei oeconomicae omnique valetudinariorum ministerio praesessent ».

L'esperimento ha vita limitata perché Pio VII, rientrato dall'esilio, nel 1814, pur riconoscendo la validità dell'iniziativa francese, ne sminuiscè la portata. Infatti, tenendo conto della vasta amministrazione di S. Spirito, la distoglie dalla gestione della Commissione Unica e la affida alle cure del Commendatore. È ancora Pio VIII nella lettera del 21 dicembre 1829 a ricordare la situazione: « Recuperato iterum imperio anno 1814 praedictus praecessor Noster iterum in rem gravissimam studia contulit: congregationi valetudinariis moderandis praepositae antistidem ex Romana Curia praefecit, aliosque ecclesiasticos adidit, bona et quod ex aeterno suppediabantur communiter administrari interim per-

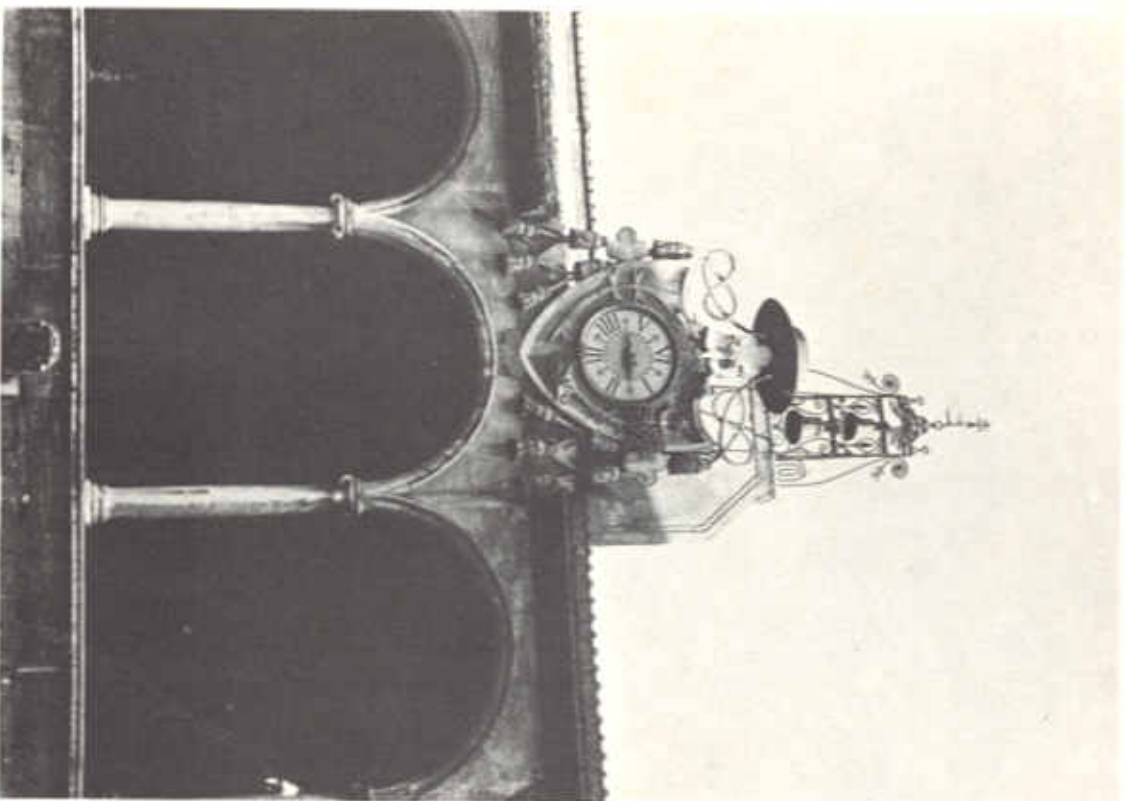
<sup>1</sup> Arch. di St. Osp. S. Spi. Transumptum privilegiorum vol. 1430.



*Josephus Antonius Sala Romanus Presb. Sacerdos,  
Patriarchae Archiepiscopus, et Cardinalis, et  
Abbas Monasterii S. Spiritus, et Sacerdos,  
et Praefectus, in Commissione, septembris 1829.*

*De Roma, anno de Libertate, 1829.*

Il Card. G. Antonio Sala (Usc. di Gio. Batt. Molinari).



Ospedale di S. Spirito in Sassari. Orologio alla romana nel cortile del Palazzo del Commendatore.

mist: valetudinarium tamen S. Spiritus, cuius et bonorum administratio inest ampla ac difficilis ut cum aliorum administratione coniungi non satis opportune posse videatur, ad pristinum statum revocandum existimavit ».<sup>2</sup>

Un nuovo concreto tentativo di riunire tutti gli ospedali cittadini in una sola personalità giuridica viene posto in atto nel periodo 1824-26. Protagonista ne è Leone XII che, potenziata le strutture preesistenti accentrando nelle proprie mani la sovrintendenza della Commissione Amministrativa, affida la Presidenza della deputazione Unica degli Ospedali al Commendatore di S. Spirito, che è Mons. Giuseppe Antonio Sala.

Mons. Sala « visitatore di tutti gli spedali di Roma », lavorava sul serio e aveva preso talmente a cuore il funzionamento ospedaliero che non trascurava occasione per dedicarsi a una continua ed esatta vigilanza sul governo dei malati. Compariva improvvisamente in questo o in quell'ospedale; assaggiava il vitto distribuito ai degenti e, se non lo trovava buono e nutriente, farnpeggiava severamente e pubblicamente provveditori e sovrintendenti.

Nello stesso modo si comportava con medici e chirurghi: senza preavviso si presentava durante l'ora della visita per controllarne puntualità e comportamento: a S. Giacomo si lamentò, una volta, delle loro barbe lunghe e chiese se nei dintorni non ci fossero barbieri.

Questo suo atteggiamento aveva un predecessore nelle cronache ospedaliere romane: un pover'uomo, tutto avvolto in bende, si fece accompagnare una notte a S. Spirito. Insolentito dagli infermieri prima, e dai medici poi, riuscì finalmente a farsi medicare. Tolle le bende, medici e infermieri ancora insonnoliti e borbottanti, si trovarono di fronte... Sisto VI!

Anche durante il colera del 1837 Sala, benché convalescente da una lunga malattia « recavasi di frequente ai ricetti degli appestati, e con meticolosa sicurezza faceasi loro da presso per spiarne il trattamento. Così compiendo a un tempo le parti di moderatore

<sup>2</sup> Lett. Ap. « Quae super egerum » - Bull. Rom. cont. IX p. 83.

e di esecutore tenca in ufficio i medici e i serveri, e con l'esempio ammirabili a non temere ».<sup>1</sup>

Il progetto di quest'uomo così preciso e puntiglioso nell'adempimento del dovere, servirà da modello a tre papi per risolvere il problema dell'unità ospedaliera.

Anche il tentativo di Leone XII dura solo tre anni. Pio VIII col Breve « *Quae super egerum* » del 1829 separa ancora una volta personalità giuridica e amministrativa. Scioglie la Deputazione Unica, restituisce S. Spirito al Commendatore e affida gli altri ospedali (S. Salvatore, S. Giacomo, S.M. della Consolazione, S. Rocco e S. Gallieno) a deputazioni amministrative separate, e ognuno ritorna in possesso dei propri beni e « di quella parte dell'assegno camerale che gli spettasse ».

Intervengono inconvenienti e dissensi. Scrive Sala all'avv. Stolz il 28 settembre 1835 « ... Nell'occasione di uniliare (a Gregorio XVI) il rendiconto dello straleio degli ospedali ebbi campo di rammentare gli artifizii che furono adoperati per indurre la s.m. di Pio VIII a distruggere l'opera de' suoi immediati antecessori: ed esposi le conseguenze dell'attuale isolamento, rilevando in particolar modo i disordini dell' Osp. di S. Giacomo e l'errore commesso da Mons. Fabrizi col lasciarlo in mano all'abate Acquari. Mostrossi il S. Padre persuaso della solidità de' miei rilievi, e propenso a prender qualche misura, per riallacciare l'unione, in modo però che le amministrazioni continuino ad esser separate. Domandai se Sua Santità mi avrebbe permesso di uniliare qualche progetto, ed ebbi risposta affermativa ».

Nel 1835, infatti, Sala detta una proposta di riunione di tutti i nosocomi di Roma, salvo quello di S. Spirito, da effettuarsi « mediante un regolamento, che leghi fra loro le diverse parti del generale istituto, e che abbia per base: 1) di conservare a ciascun ospedale il suo patrimonio distinto, in modo però, che venga amministrato con diligenza autonoma, e che, trovandosi nello stabilimento qualche sopravanzo di rendita, serva a ripianare il

vuoto di quegli ospedali che si trovarono in bisogno, evitando così qualunque spesa superflua non che il pericolo di nuovi aggravii al pubblico erario; 2) di conservare le amministrazioni particolari, organizzando, però, una Deputazione Generale incaricata di esaminare i preventivi, di sindacare i rendiconti, ed invigilare sulle spese straordinarie, di tener fermi i regolamenti e le massime generali ».

Il progetto molto particolareggiato, prende in considerazione tutte le prerogative delle Deputazioni Speciali e di quella Generale e i loro compiti amministrativi e puntualizza che « queste disposizioni riguardano gli ospedali ad Sancta Sanctorum (S. Giovanni), di S. Giacomo in Augusta, di S. Gallieno, della Consolazione, di S. Rocco, i quali formeranno l'unione di cui si è parlato negli articoli precedenti.

In conseguenza non saranno applicabili all'arcispedale di S. Spirito e suoi annessi (Osp. de' Pazzi e Belfortino) i quali per se medesimi costituiscono un corpo o un azienda abbastanza vasta, ed all'Ospizio de' Convalescenti, che trovansi unito all'Opera dei Pellegrini e ad altre Opere Pie sotto la direzione dell'Arciconfraternita della SS. Trinità ».

Sala è così preciso, minuzioso e accurato nei particolari nella stesura del suo progetto che, per agevolare l'iter — le traversie burocratiche non hanno età — scrisse personalmente la Bolla con la quale il Papa avrebbe dovuto sanzionarlo: « SS. mi DN. Gregori Div. Prov. Papae XVI litterae Apostolicae quibus nosocomiorum urbis administrationi prospicietur: *Almae urbis...* ».

Ma sopravviene il colera. Bisogna provvedere allo stato di emergenza e il progetto di Sala è accantonato.

Viene ripreso nel 1850 da Pio IX. Rientrato a Roma dopo l'episodio repubblicano, il Papa sceglie una via intermedia tra le posizioni di Leone XII e quelle di Pio VIII.

Considera gli ospedali di Roma come tante membra di uno stesso corpo, ma, nello stesso tempo, non ritiene opportuno fonderli tutti in una massa comune. Li riordina in modo che possano rimanere autonomi nell'ambito dell'unione. « Una recente

<sup>1</sup> G. Cresconi, *Della vita e degli scritti di G. A. Sala*, Roma, 1888.



esperienza ha fatto conoscere che se l'amministrazione complessiva aveva degli inconvenienti, non ne hanno meno le amministrazioni staccate; e che, se non era vantaggioso che gli ospedali, da secoli divisi di locale, di situazione, di patrimonio, formassero una massa sola, non è pur conveniente che le membra di uno stesso corpo non sieno congiunte insieme, acciòché si muovano con armonia, ed una proporzionata economia si osservi in ciascuno, che corrisponda ai bisogni dell'altro.

Si è voluto pertanto considerare gli ospedali, quali sono realmente, parli di un medesimo Istituto, membra di un solo corpo, lasciare ad ognuno il proprio patrimonio, la propria amministrazione, per congiungerli e legarli insieme per mezzo di una Commissione che soprintenda a tutti, che regoli e mantenga la uniformità delle massime, l'ordine, la disciplina e la buona amministrazione, che veda i bisogni di ognuno, esamini i conti, ne formi il sindacato...»<sup>4</sup>

Pio IX segue chiaramente la traccia segnata da Sala. Non fonda il patrimonio per non trasgredire la volontà dei benefattori defunti e nel timore di far inaridire la fonte delle donazioni private, ma riunisce tutti i luoghi di cura sotto un'unica direzione, un'unica Sovrintendenza, che viene affidata a Mons. Carlo Luigi Morichini, figlio di un celebre medico di S. Spirito, e considerato esperto in tecnica ospedaliera in quanto aveva visitato gran parte degli ospedali europei.

Nel 1870 il cambiamento politico comporta l'esclusione della competenza ecclesiastica dalla amministrazione ospedaliera: questa viene affidata a una commissione di 12 membri, sette dei quali responsabili dei singoli ospedali. Viene tuttavia mantenuta ancora per lungo tempo la personalità autonoma di ogni istituto. Infatti, nello Statuto Organico della Pia Opera della Spedalità Romana emanato l'8 settembre 1876 è previsto che «ogni ospedale conservi la sua autonomia, il suo patrimonio e la sua speciale amministrazione» ed è confermata la particolare distribuzione nosografica

<sup>4</sup> Motu proprio «Gli ospedali...» del 25 agosto 1870.

dei singoli istituti: «Ai detti ospedali, conforme alle loro tavole di fondazione, vengono attribuiti segnatamente le opere e gli uffici qui appresso indicati: S. Spirito, le malattie degli uomini febbricitanti; S. Salvatore, le malattie delle donne febbricitanti; S. Giacomo, le malattie chirurgiche per ambedue i sessi, eccettuare quelle di chirurgia istantanea; a quello della Consolazione, le malattie traumatiche istantanee per ambedue i sessi e le scottature; S. Galliano, la rogna con febbre per ambedue i sessi, e la tigna di che sieno affetti i fanciulli poveri della provincia romana. S. Rocco, la cura e l'assistenza delle donne che sono sul parto e delle incinte che, mercé una tenue retta, domandano di essere ricoverate innanzi al parto. Al Manicomio, la pazzia, al Brettofo ed ai Conservatori, la Pia Opera degli Esposti». La situazione è più o meno, con poche variazioni (S. Giacomo) quella descritta da G. G. Belli nel 1833: «Cqua avemo sei spedali, e tutti granni / che ce sci medicato e stai benone. / Si trovi cuarchiduno che te scanni, / Ciai lo spedar de la Consolazione. /

Ciai San Giacchimo, senza che ti'affanni, / Si gguadagnassi mai cuatrehe bhabbone: / C'è Ssan Spirito poi e Ssan Giovanni / Che cura ammalatie d'ognni fazzione. /

Hai la tigna? re pia San Galigano, / Dove tajieno aufla li capelli / Mejjo de Ronclineffa er babbilano. /

Finarmene sce sò li Bbonfratelli: / Ma equi nun pò appizzacce oggni cristiano. / Cuesto nun è spedar da poverelli.

L'unione degli OO.RR. pervenuta fino ai nostri giorni, ha inizio con la legge del 20 luglio 1890 che autorizza il governo a fondere tutti gli Istituti romani destinati alla cura e alla convalescenza, in un solo Ente, con unica personalità giuridica, con patrimonio comune e unica amministrazione.

L'iniziativa prende corpo col decreto del 24 maggio 1896 e si realizza con la fusione di tutti gli istituti in un solo patrimonio sotto il titolo di «Pio Istituto di S. Spirito ed Ospedali Riuniti di Roma».

Col tempo, alcuni ospedali sono stati soppressi, altri sono passati a diversa gestione, e altri nuovi grandissimi si sono aggiunti.

Gli organi amministrativi hanno subito alterne vicissitudini, negli ultimi anni, con la partecipazione dei rappresentanti politici e con le gestioni commissariati. Infine è intervenuto lo « Scorpore ».

La legge eutemisticamente parla di « Riorganizzazione socio-sanitaria del territorio » e, tramite lo scorpore « disgrega e riaggrega » gli ospedali e li articola in sette Enti Ospedalieri autonomi organizzati e associati su base territoriale, con propri consigli amministrativi e propri organi.

Esiliati molti Santi, si sono salvati solo lo Spirito Santo e S. Giovanni (e come non avrebbe potuto, trattandosi della congregazione dei Raccomandati del SS. Sacramento?), in luogo dei nomi consueti e familiari sentiremo ora parlare di Ente EUR-Garbatella, Ente Monoverde, Ente Nomentano, Ente Trionfale-Cassia, Ente Roma Centro, Ente S. Giovanni. Il titolo di Pio Istituto di S. Spirito e OORR rimane solo a indicare il complesso S. Spirito, S. Giacomo, Osp. Ofalmico.

Certo è che le nuove denominazioni, se ricordano quelle di una immaginaria (ancora!) linea metropolitana, vogliono riaffermare l'auspicata intima commistione tra ospedale e territorio. Purtroppo non basta una legge regionale per far superare d'un balzo le difficoltà e sanare tutti gli annosi impedimenti dei nostri ospedali. L'esperimento è appena iniziato: i presidi tecnici non sono ancora tali né distribuiti in modo da assicurare completa autonomia funzionale a ogni territorio: sarà necessario trasferire sezioni e personale, rinnovare e moltiplicare le attrezzature. Si prospetta l'istituzione di dipartimenti sanitari allargati ed aperti al contesto socio economico del quartiere: i tempi saranno necessariamente lunghi.

Aveva forse ragione Pio IX? Gli ospedali sono tutti membra di un unico corpo: l'armonia e l'efficienza funzionale nascono dalla collaborazione.

Olga Recchia

## Il ritratto di Benedetto XV di Auguste Rodin

Conobbi Auguste Rodin nell'inquietta primavera del 1915, quando l'Italia era dibattuta da gravi dissensi fra interventisti e neutralisti. Si notava allora, specie a Roma, un accentuato va e vieni di ospiti illustri. Forse erano i suoi più fervidi innamorati che, presaghi dell'inevitabile estendersi del conflitto mondiale, volevano usufruire della tregua per congedarsi dalla città amata. Il periodo del nostro incontro costituì l'ultimo dei suoi soggiorni romani. Era ospite, come sempre, del suo amico Marshall, un colto intelligente antiquario americano, che con la moglie Mary, abitava in un attico di via Gregoriana, la cui stupenda terrazza sembrava sospesa nel cielo sul panorama della città.

Rodin amava rimanere seduto nel pomeriggio per ore ed ore. Immerso in meditazioni, annotava le impressioni e contemplava. La città lo attraeva più dei musei: amava la tonalità biondo fulvo del vecchio intonaco e del trveritino, e quando, allo spegnersi dell'ultimo bagliore purpureo del tramonto, le mura delle case sfumavano in rosa, diceva che gli sembrava di vederle spostarsi, e di sentire come se la città ondeggiasse. Attendeva la voce delle campane, che non gli giungeva portata dal vento come a Reims, ma sonora, attraverso l'aria limpida, accompagnata dallo squillante cinguettio delle rondini.

Le mattinate le dedicava appunto alla città. Vagava di strada in strada: si arrestava dinanzi alle chiese, ai palazzi: sostava alle fontane per ascoltare la musica delle acque. Soprattutto il barocco lo entusiasmava, il barocco del Bernini, il più grande fra tutti gli scultori, dopo Michelangelo. Prediligeva la Roma papale: Piazza Navona, Via dei Giubbonari, il Ponte di Castel S. Angelo. Quando passava accanto al Palazzo di Giustizia e al Ponte Vittorio Emanuele, costruito da poco tempo, voltava la testa e cercava di non

vedere. Gli feriva il cuore un simile insulto a Roma. Era stato sotto il Papa che artisti come Michelangelo e il Bernini avevano potuto imprimere per secoli il loro suggello sulla città; e così che lo assalse sempre più pungente il desiderio di fare il busto del Papa.

Intanto le giornate passavano: la minaccia dell'entrata in guerra incombrava su tutti. Per distogliere l'animo dalle ansie dell'ora, alcuni miei amici, il violoncellista Livio Boni, i violinisti Arrigo Serato, Mario Corti e Giulio Natale, i pianisti Alfredo Casella e Nicola Janigro (che in seguito, in guerra, perdettero la mano destra), mi chiesero di potersi riunire una volta per settimana in casa nostra, per leggere trii e quartetti di Brahms e di Beethoven e ripassarli per conto loro, giacché, allora, non erano mai eseguiti nei concerti. Erano tutti artisti di notevole livello e perciò queste letture riuscivano delle esecuzioni di prim'ordine. Cominciarono a radunarsi da noi ogni mercoledì pomeriggio, e gli amici che lo sapevano, venivano ad ascoltarle quando volevano conducendo spesso qualcuno.

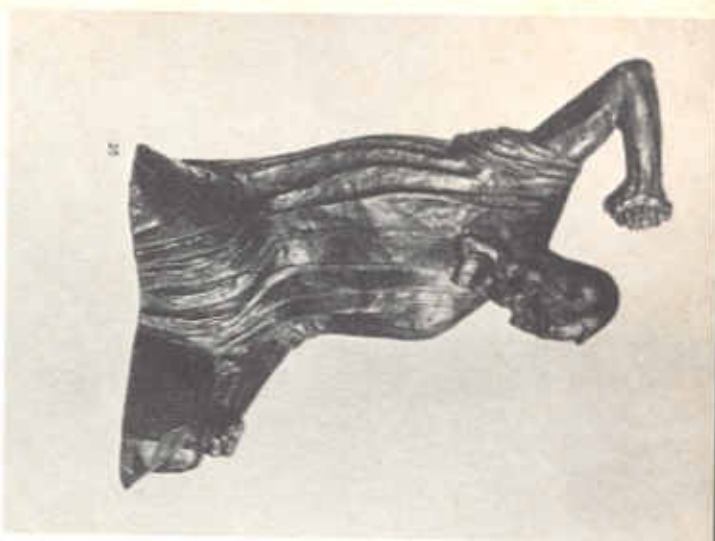
Rondin divenne ospite assiduo, specie quando venivano suonati Beethoven e Bach. Le sue notazioni, appunta lo scultore Ivan Mestrovic, erano piuttosto l'espressione del suo entusiasmo che osservazioni di specialista.

Il fatto è, però, che amava la musica appassionatamente, ed era severo nella scelta, e mentre non esprimeva mai giudizi negativi su un pittore o uno scultore, era franco e rude nei riguardi dei compositori. Amava Bach, amava appassionatamente Beethoven, lo ascoltava assorto, in devoto raccoglimento. Appena, però, sentiva attaccare Brahms, fosse pure uno dei suoi trii più beethoveniani, balzava in piedi e se ne andava via senza salutare nessuno. Non trovava in Brahms che affanno; lo considerava piatto, così come definiva piatto il *S. Sebastian* di Debussy.

Fu per tali esecuzioni musicali che avvenne l'incontro fra Rodin e Livio Boni. Questi, già violoncellista di notorietà europea, era talmente appassionato dell'arte sua che, come un principante qualsiasi, si prodigava con gioia, sempre pronto a suonare



Livio Boni e Rodin sulla terrazza di Marshall a Via Gregoriana.



22

per gli amici. L'iniziativa dei nostri pomeriggi di mercoledì era stata sua, in fondo; e ne fu generosamente compensato dall'ammirazione del miglior ascoltatore, forse, che abbia mai avuto, Rodin, appunto, e dalla sua amicizia. Quando gli impegni glielo permettevano, Boni divenne il compagno inseparabile delle passeggiate del vecchio Maestro. Fu a lui, appunto, che confidò il suo vago desiderio di eseguire il ritratto del Papa, come simbolo di quella imperitura grandezza che ancor oggi parla dall'eternità dei monumenti di Roma; e Boni mise subito in moto tutte le sue conoscenze al Vaticano per raggiungere lo scopo.

Un giorno, così, ecco Rodin invitato dal Papa. Vi si recò in compagnia di Rose; ma quale fu la delusione quando il Pontefice gli passò accanto senza nemmeno accorgersi di loro, giacché si trattava di una udienza pubblica. Con costernazione di Boni si dovettero rinnovare ed intensificare le pratiche; e finalmente per l'intervento del marchese Misclarelli, fu promessa la sospirata udienza per il ritratto. Rodin, esultante, scrisse all'amico: « *Mon cher Boni, je suis heureux de votre protection. Ce n'est pas de trop car vous m'avait fait réussir. Je vous dirai cela avec détail demain chez Monsieur Khovostensky où vous dèjeunéz avec moi. Votre ami Rodin* ».

Ma i giorni passavano e non se ne seppe più nulla. Rodin cominciava ad impazientirsi, come un fanciullo. Per abbreviare la sua attesa, gli amici cercavano di distrarlo con qualche sorpresa gradevole. Ivan Mestrovic, così, manifestò il desiderio di fargli il ritratto, e Rodin acconsentì. Boni che lo aveva accompagnato all'appuntamento per la posa, raccontò che all'arrivo nello studio avevano trovati già preparati due blocchi di creta. Mestrovic si era messo albertamente all'opera ed in un'ora erano ultimati due ritratti. « *Il pouise des sculptures comme des champignons* », aveva commentato Rodin durante il ritorno. Quando in seguito qualcuno gli chiese, in casa mia, che ne pensasse del suo ritratto, Rodin rispose: « *Mestrovic fait ce qu'il veut* ».

Ma intanto trascorrevano giorni e settimane fra altre promesse e tergiversazioni e l'atteso invito per iniziare il ritratto del Papa



Benedetto XV.  
Scultura di Rodin.

non arrivava mai. Un certo giorno, chiamato da un impegno a Parigi, lo scultore fu costretto a lasciare Roma. Al momento di partire comprese l'intensità e la profondità del suo attaccamento per essa scrivendo a Livio Boni: «*Mon cher ami, je pars jeudi à 9 heures. Je m'attache toi. C'est le mot; j'ai trouvé à Rome tous mes dieux plus beaux que je ne les avais en nulle part. Maintenant cet oeuvre qui m'est promise le portait du Pape. Je me sens en y pensant une force un désir le plus haut, car il y a l'homme et toute la tradition avec ses martyrs ses Apollons ses Jupiter tout cela avec la sainteté produit souverain de l'instinct d'amour des Peuples puissance souveraine comme celle de cathédrale Reims. Puissance attaqué aussi... A demain mon ami puisse tous voir a Concordia dejeuner. A. Rodin*».

Al ritorno da Parigi, finalmente, giunse l'atteso invito. Doveva recarsi in Vaticano per prendere gli accordi circa il ritratto del Papa. Esultante comunicò all'amico Boni quell'invito con frasi tronche, pregandolo di volerlo accompagnare. Ma il supplizio della lunga, perosa attesa non era ancora finito, giacché giunse comunicazione di un nuovo rinvio, seppure di una sola settimana. L'Italia era entrata in guerra accanto alla Francia, e le nostre truppe avevano conquistata Ala. Fu allora che arrivò la notizia definitiva: il Papa era disposto a posare. In una calda giornata dei primi di giugno, alle ore quindici, come indicava l'invito, Rodin, in compagnia di Boni, si presentò in Vaticano. Indossava il frac col gilet nero, per quanto fosse dispensato dalla etichetta. Nel presentarlo ad un monsignore, che doveva introdurlo dal Papa, Boni disse: «Eccellenza, vi presento il grande scultore Rodin». «Conosco bene, conosco bene, Robin», replicò in fretta il monsignore, confondendone il nome con quello dei famosi gliacci-rostolati Robin, ricostituito largamente usato in quell'epoca.

Rodin aveva espresso il desiderio di almeno dodici sedute. Grande fu il suo sgomento nel sentire che non gliene sarebbe stata concessa che una soltanto. Con molte preghiere e insistenze si arrivò a tre. Rodin esitava. Il Marchese Misciatelli, che era presente, uomo colto, intendente d'arte e di uomini, consigliò di

accettare. In seguito il Papa vedendo il lavoro, gli avrebbe certamente accordato qualche seduta in più. Anzi che far posare il Papa, Rodin aveva pregato di poter essere presente mentre svolgeva le occupazioni quotidiane, sbriguava la corrispondenza e compiva altri impegni. Era del parere che non solo dall'espressione del volto, ma dall'insieme dei vari movimenti, scaturisce l'immagine di una personalità. Ma il suo desiderio non fu esaudito.

Così la prima posa ebbe luogo nello studio privato del papa. Benedetto XV era piuttosto nervoso: camminava continuamente in giro per la sala. Rodin timido e timoroso come uno scolarotto seguiva col cavalletto, spostandosi per cogliere questo o quell'atteggiamento. «E questo sarei io?», si udì improvvisamente la voce stridula del Papa. Boni, che aspettava nell'anticamera vicino, s'accesò alla porta dello studio e vide l'abbozzo di una efficacia sorprendente: i due occhi sembravano due palle, volte una di qua e l'altra di là. Sembrava di vedere espressa tutta l'inguidine che forse tormentava il Pontefice, dopo lo schieramento dell'Italia contro l'Austria cattolica. Ma è anche comprensibile che quell'espressione audace, potesse apparire sgradevole e incomprensibile a chi non era abituato alle nuove espressioni dell'arte. Certo è che, considerato il risultato della prima seduta, il Papa non voleva più continuare a posare. Per accontentarlo, Rodin cercò di attenuare la sua visione drammatica, e movimentata; rese meno sporgenti i piani, più mitie l'espressione del volto; ma facendo così rovinò ogni cosa.

La terza seduta si svolse nella Biblioteca. Il Papa era nervoso, impaziente: dava ordini con voce concitata. Quel nervosismo accresceva il turbamento di Rodin, gli irrigidiva lo spirito. Durante tutta la vita non aveva ubbidito che alle esigenze dell'arte; ora aveva tradito la sua visione. Sentì la mano come paralizzata dallo sgomento. Pregò il Papa di aver pazienza: «sono vecchio», lavoro lenamente. Si tratta qui non tanto di rendere le sembianze del volto, quanto di creare un'opera che riassuma secoli, e sfidi il tempo». Il papa rimase indifferente: «*Arbevez, arbevez, arbevez*», sollecitava con voce aspra. «Mi sembra che quel vecchio sia nan-

mollito e non sappia scolpire. Non ha visto quante belle sculture, quanti bei ritratti miei si vendono giù in Piazza S. Pietro? », commentò a fior di labbra.

Preso dallo scontento Rodin, gli si inginocchiò davanti, e implorò qualche altra posa. Ma il Papa non volle concedergliela. Per mitigare il rifiuto gli donò due fotografie senza dedica. Rodin le prese con le lacrime agli occhi. Restati soli con l'aiuto di Mariano, il cameriere del Papa, portarono il busto alle Logge Mantovani, da dove lo avrebbero ritratto all'indomani.

L'ascensore ad acqua non funzionava. Rodin si appoggiò al braccio di Boni e scendevano lentamente le scale. Questa volta era Boni ad avere le lacrime agli occhi. Rodin se ne accorse: « Siete troppo giovane ancora, amico, e vi commovete di certe cose ». Durante la discesa rissunse in poche parole le sue disdette, dall'*Homme au nez cassé* eseguito a ventiquattro anni, al bel ritratto di Madame Clemens, ordinato e poi non accettato, e così via fino ai *Bourgeois de Calais*, per i quali aveva dovuto restituire l'anticipo di diecimila franchi che non aveva più. « Lei, giovine amico, mi vuole bene perché ho fatto delle belle cose. Ma in vero ho visto tante cose belle in vita mia; quanto poi a realizzarle...! ? ».

Scesi alla Piazza S. Pietro presero una carrozzella e si fecero condurre a Villa Medici. Besnard aspettava impaziente. Rodin disse: « *Tu sais, je ne suis pas resté à contempler Sa Sainteté. Mais sa Sainteté a eu la bonté de me faire cadeau de son portrait* ». All'indomani tornarono a ritrarre il busto. Con un fili di ferro Rodin tagliò la testa dal tronco: aiutato da Boni la avvolse con gran cura in tela bagnata e la portò via. Mestrovic racconta il disappunto di Rodin. « Cercai di consolare il Mascito », scrive, « facendogli notare che aveva avuto con il Papa delle scene come Michelangelo con Giulio II; al che egli rispose: " Ecco la differenza, però. Essi si sono disputati, ma in un certo senso, da uguali " ».

Il giorno dopo insieme con Rose tornò a Parigi. Nel vagone letto era fissato un terzo posto per il ritratto del Papa. Marshall

e Boni lo accompagnarono alla stazione, e Marshall, per proteggere il busto, lo portava fra le braccia.

Arrivato a Parigi, Rodin scrisse a Boni: « ... *Le buste que j'ai emporté grâce à votre travail si amical, si dévoué, été perfarément préserve. Avec aussi l'amitié de Monsieur Marshall qui l'a porté à la gare dans ses bras. Grâce à vous, véritables et sincères amis, j'ai sauvé le buste et le lundi matin à 7 heures (à Paris) du matin je travaillais jusque au soir et ceci pendant 6 jours. Le buste est incroyablement, il a la ressemblance, mais vous pensez je suis loin d'avoir un chef d'oeuvre qu'il aurait pu arriver à être, avec la patience, si j'avais eu des amis comme vous... 21 Mai Paris 182 pue de l'Université 182 ».*

Rodin non ritornò più a Roma. Nel 1916 cadde malato. Si rimise lentamente, ma dovette rinunciare al lavoro che l'aveva sostenuto per tutta la vita. Ogni tanto andava all'Hotel Biron, l'attuale Museo Rodin, per sistemarvi le sue opere, donate alla Francia. La fedele Rose, che aveva sposato pochi mesi prima, morì alla fine del 1916; ed egli non riuscì a riaversi da quella perdita, nonostante le premure attenzioni degli affezionati amici, così che la seguì due mesi dopo, il 13 febbraio 1917.

E sepolto nel giardino della sua villa a Meudon, dove aveva vissuto felice nel fervore del lavoro gli ultimi anni. Una riproduzione del *Penseur* veglia il suo eterno riposo.

OLGA RESNEVIC SIGNORELLI