

Pio IX, Rossini... e le donne in chiesa

« Santità, facciamo cantare le donne in chiesa... ». Esce dagli archivi segreti del Vaticano la lettera che Gioacchino Rossini, scrisse nell'aprile del 1866 a Pio Nono per chiedere, appunto, che « il gentil sesso possa portare nel sacro rito quel contributo che giovi alla divozione del genere umano ».

La richiesta, allora respinta, è stata accolta cento anni dopo: ma chissà se Rossini sarebbe soddisfatto della musica che oggi, nelle Basiliche e nelle chiese.

Uno tra i più illustri studiosi di Rossini, Luigi Roydoni, nel suo volume sul musicista di Pesaro, aveva fatto riferimento al carteggio tra Rossini e Pio IX affermando che « tali lettere non si conoscono e si trovano presumibilmente negli archivi del Vaticano ». Ora la lacuna è stata colmata per l'intermediazione di un giovane musicologo romano, Stefano Alberti, che ha condotto una indagine tra le carte dell'Archivio Vaticano. Va detto subito che non si tratta di lettere ma di una sola lettera, molto lunga, scritta in latino e in latino firmata « Joachim » Rossini.

A rigor di termini il Papa avrebbe dovuto inviare la missiva alla sua segreteria perché provvedesse alla risposta: ma volle trattare Rossini alla stregua di un Sovrano e pertanto rispose, personalmente, in latino.

Ricostruiamo un po' di storia della singolare vicenda. Prima di mettere in atto il suo proposito e di inviare la lettera a Pio IX, Rossini chiede consiglio al « veneratissimo abate e amico dilectissimo Franz Liszt ». Gli scrive per informarlo di avere musicato una « Messa da gloria » ma si rammarica perché non può essere eseguita in chiesa in quanto una bolla pontificia vieta alle donne di cantare nelle corali che prestano servizio nel rito liturgico. Ecco uno squarcio della lettera di Rossini all'amico musicista: « Potrei io mai acconsentire di sentire cantare le mie povere note da

ragazzetti sintonatori di prima classe, piuttosto che da femmine che, educare ad hoc, per la musica sacra rappresenterebbero, (musicalmente parlando), con le loro intonate voci bianche, gli angeli celesti? ». E così prosegue: « Se mi fosse dato di abitare in Vaticano con voi, caro Liszt, mi getterei ai piedi dell'adorato Pio IX e per intercedere la grazia di una nuova bolla che permettesse alle donne di cantare in chiesa unitamente agli uomini... ». Liszt, che non viveva in Vaticano ma in perfetta solitudine nel « convento del Rosario » in cima alla collina di Monte Mario (in compagnia di un pianoforte al quale mancava un « la » nella zona centrale della tastiera), non si meravigliò della lettera di Rossini: gli dispose di portare avanti in tutta tranquillità la sua iniziativa.

Chissà, forse Pio IX...

La lettera di Rossini al Papa, scritta a Parigi, porta la data del 25 aprile 1866. Si può presumere che Rossini abbia messo sulla carta le idee da esporre al Papa: ma la stesura definitiva e la traduzione in latino furono opera di un amico abate, latinista forlivo, che provvide anche a scriverla in bella grafia. Rossini firmò, come s'è detto, in latino: « Joachim ».

Chi legge la straordinaria missiva ha l'impressione di trovarsi di fronte, proprio, ad un « crescendo » rossiniano come quelli che si registrano nelle pagine del compositore. Ecco l'inizio della lettera: « In culmine Sanctissimis constituta manutendo, et benignitas tua... ». Il musicista inizia con i convenevoli, e prosegue con una convinta professione di fede cattolica, prendendosela anche con gli eretici. Si congratula poi con il Papa per la proclamazione del dogma della Immacolata Concezione, proclamazione che è avvenuta « decreto Romanarum Cathedrae providentissimo ». Riparla ancora dei mali del mondo e scivola, piano piano, a trattare della triste condizione in cui si trova la musica anche in Chiesa. Sembra rimpiangere i tempi di Sant'Agostino che, nel duomo di Milano, si scioglieva in lacrime quando ascoltava le divine armonie. E viene finalmente al dunque, con espressioni che, si direbbe, anticipano il tempo del Vaticano II: « Quali e quanti inconvenienti non sono stati ridotti a più miti consigli, in mezzo al variare delle situazioni, dalla disciplina della Chiesa misericordiosa: gli impegni dell'età, le sanzioni canoniche, la fedeltà ai voti, i digiuni delle ricorrenze, i giorni festivi... Mi sia dunque lecito, o benignissimo

Padre, di prostrarmi ai gradini dell'Apostolico soglio, e di ottenere con larghe preghiere, che per azione gloriosa della Santa Vergine Immacolata e su ispirazione del Paracletto, elargiate al devoto sesso femminile quel che giovi alla divozione del genere umano nella riunione della comunità cristiana ».

Nella sua lettera Rossini sembra dare un giudizio non del tutto positivo sui cosiddetti « falsettoni » o « evirati » che « stanno » le partiture di Palestrina, del Vittoria, di Marcello, di Akerio, di Durante: « i vogliono dunque le donne, anche perché « i fanciulli tra i nove e i quattordici anni possiedono non raramente asprezza o spesso anche disarmonia ». « Si fa dunque chiaro — dice ancora Rossini — che al di fuori dello zelo e dell'opera del sesso più debole non si può affatto recurr rimedio alla musica, in tal modo decaduta entro le pareti del tempio... Perciò se c'è in me un po' di ingegno o di perizia, se qualche assenso di utile esercizio della divina pietà deve essere eccitato attraverso la musica, vi prego con insistenza, o Beatissimo Padre, che volgendo lo sguardo alla abiezione della figlia di Sion nei tempi di Dio, per atteggiamento di indulgenza e con la pienezza della vostra autorità, questo concediate ai metri del sesso più debole... Vi prego di concedere, ripeto, che le voci femminili partecipino dignitosamente ai sacri cori, lasciatele facoltà ai singoli ordinari, secondo l'opportunità... ».

Eccolo la conclusione della lettera: « Se ciò avvenisse da parte dell'anore di un così grande Pastore, nella persona di un così impari supplice, quali che siano i frutti della mia declinante età nella celebrazione delle armonie e nella restaurazione della modestia nei cori, io considererò questi frutti, benedetti dal Signore. Idolio per mezzo di voi, suo Sommo Sacerdote ».

Il musicista si professa « Devotum Numini Maiestatique tuae Joachim Rossini » e naturalmente si prostra « ad osculum pedum » e cioè al « hanc dei piedi ».

Pio Nono (dicono le cronache che conoscesse ed apprezzasse le opere di Rossini) risponde, in latino, il 14 maggio 1866: ringrazia il musicista « esimio cultore e maestro della divina arte », si congratula per l'accanto da lui fatto al Dogma della Immacolata Concezione, parla dei tempi « calamitosissimi » e degli uomini « eripji i quali non cessano di fare una spaventosissima guerra

alla nostra santa religione » e, quindi, viene al punto sul canto delle donne in Chiesa.

Anche la lettera di Pio Nono è stata tolta dall'oblio dal giornale musicologo romano che ne ha dato documentata notizia nel « Bollettino del centro rossiniano di studi » di Pesaro. Pio Nono si richiama subito al Concilio di Trento che « inculca ai vescovi di tener lontano dalla Chiesa quelle musiche nelle quali sia all'organo sia al canto si mescoli qualche cosa di lascivo o di impuro ». E prosegue: « La musica sacra è stata inventata non per sedurre i sensi e, per così dire, per riempirli di piacere ed elevarli con la melodia molle e dolce, ma per spingere le menti degli ascoltatori verso la religione, con gravità unita a soavità, ed attirare molti a celebrare riti divini anche grazie a questo appagamento delle orecchie ».

Il Papa nella sua lettera non cita mai la parola « mulieres » e cioè « donne », ma dal contesto lascia capire, chiaramente, che non è possibile farle cantare in chiesa. Rossini, infatti, capi subito... Tantomeno il richiamo al Concilio di Trento e altre spiegazioni dicevano che la sua richiesta non poteva avere alcun seguito. E Liszt, dopo aver incoraggiato Rossini a scrivere la lettera a Pio IX, si pose su un atteggiamento meno entusiastico e di piena sottomissione al Papa. Inviò una lettera a Rossini nella quale elogiava la sua « Messa » e diceva che, leggendo il manoscritto gli elegnava l'idea che fosse una Messa « proprio degna di Santa venuta l'idea che fosse una Messa » proprio degna di Santa Pietro » e aggiungeva che, mancando in Roma complessi adatti per eseguirla, si poteva prendere una iniziativa: riunire per una volta nella Basilica vaticana i cantori di tutte le cappelle... « ma — diceva subito — resta il problema che tu hai sollevato con il Papa » e cioè quello di far cantare le donne in chiesa.

Questa la sua conclusione: « Anche se il canto delle donne in chiesa non riguarda una questione di fede, ma di disciplina, voi comprendete bene, caro Maestro che un certo rischio mi è imposto. Attaccato con il cuore e le convinzioni alla Chiesa Cattolica io mi sottometterò assolutamente e con tutta unità alla decisione di quella autorità alla quale Cristo ha dato il potere di insegnare alle Nazioni... ».

In data 21 giugno Rossini, sconsolato, scriveva all'amico abate Ferracci, il latinista che aveva redatto in forma definitiva

Umanità di Marco Aurelio

e tradotto in latino la sua lettera: « Il nostro Santo Padre in risposta alla nostra magnifica lettera mi riscontro; mi offese benedizioni e cose tenere, ma la Bolla tanto da me desiderata restò (lo penso) nel suo cuore. Povera musica religiosa! ».

Doveva passare più di un secolo perché il desiderio di Rossini potesse avverarsi. Anche Pio decimo, il grande riformatore della disciplina della musica sacra ricondotta ad un livello di preghiera e di imitazione, sanet che le donne non potessero far parte di cantorie miste: se c'era bisogno di voci « bianche » bisognava ricorrere a quelle di ragazzi. E Lorenzo Perosi, del quale era stato mecenate, dimostrò chiaramente, con le sue composizioni per la Cappella Sistina, della quale era stato nominato direttore, che le voci dei « pueri » si addicevano benissimo alla musica sacra. I tempi sono cambiati; oggi le cantorie miste cantano nelle Chiese. Una corale di uomini e donne rende solenni le cerimonie e i riti anche in San Giovanni in Laterano, che è la cattedrale del mondo cattolico.

ARCANGELLO PAGLIAIUSCA



L'anno scorso, quando, per giustificarmi d'aver scelto di parlare con un anno di ritardo del centenario respighiano, addussi come scusa che nel 1980 non ricorrevano commemorazioni genetriche che mi potessero impegnare, menti spudoratamente proprio per escogitare un fittizio sostegno alla mia scelta. La ricorrenza contemporanea che imponeva il ricordo proprio a me c'era, e come? Si trattava nientemeno che del diciottesimo centenario della morte di Marco Aurelio, spentosi a Vienna nel 180 d. C. Quest'anno perciò, come ho fatto l'anno scorso con Respighi, debbo affrettarmi a metterci una pezza un anno dopo, battendomi il petto e cospargendomi il capo di cenere. E spero che stavolta, per quanto non me lo meriti, mi si vorrà credere sulla parola se giurerò che ricorrere a un centenario dell'anno precedente è per me l'unica risorsa, in quanto quest'anno non c'è nulla che mi astringa a parlare di illustri defunti. Nel 1981 ricorrono due centenari di grosso calibro, quelli della morte di Dostoevskij e di Mussorgskij. Ma si tratta di due artisti russi, dei quali evidentiamente non ho da dire nulla di specifico. Gente che mi riguarda da presso, grazie a Dio, non ve n'è.

Del resto che qui a Roma si continui a parlare di Marco Aurelio anche quest'anno, c'è ben motivo. Abbiamo tutti sullo stomaco la traslazione della sua statua dalla piazza del Campidoglio per ragioni di ripulitura o di restauro. Una delle superstizioni più diffuse nella nostra città è che essa è destinata a crollare il giorno che non ci sarà più Marco Aurelio in Campidoglio. Si può immaginare come è stata accolta quindi la proposta di un sedicente sovrintendente che trovava scandaloso che per il momento fosse posto in piazza un calco della statua, come se ciò non fosse stato fatto mille volte in simili casi. Egli proponeva nientemeno di farla finita con Marco Aurelio e di far sorgere al

suo posto uno di quegli informi pezzi di marmo o di pietra usciti fuori dalla grossa ma appunto spigolosa e malformata testa dello scultore Moore, il caposcuola del linguaggio informale nella scultura contemporanea! Penasta indubbiamente geniale, visto il rapporto che il pezzo malumamente squadrato avrebbe dovuto istituire con quel capolavoro di calibrata armonia classica ch'è la piazza michelangiolesca! Per ora il dolore che nasce dall'assenza della statua si attenua per il fatto che anche lì vediamo campeggiare le armature, le macchinose coperture che stanno sottraendo alla vista dei turisti quasi tutti i monumenti di Roma, come se l'attuale amministrazione, visceratamente della agli interessi del popolo, volesse colpire a morte i proventi provenienti dal turismo. Ma se Dio vorrà che si finisca di giocare a nascondere con le travature, un caleo della statua bisognerà pure collocarlo sul posto, dato che è legge inderogabile da noi che i lavori di restauro durino in *saeculorum saecula*.

Certo quel Marco Aurelio piazzato a cavallo nel bel mezzo del gran riquadro tracciato da Michelangelo dava in maniera proprio scultoria la più magniloquente espressione della maestà dell'Impero. Chi non aveva letto nulla dell'imperatore filosofo o non aveva neppure notizia della sua opera letteraria poteva considerarlo come il *non plus ultra* degli autorevoli e severi reggitori del mondo. Se a ciò si fosse aggiunto il particolare che proprio sotto di lui c'erano state, almeno a Lione, feroci persecuzioni di cristiani, l'effetto sarebbe stato completo. Tant'è vero che a proteggere la fama d'umanità dell'imperatore è stato formulato l'argomento che quelle persecuzioni erano la conseguenza dell'importuno zelo di governanti provinciali frettolosi interpreti di disposizioni generali, ma non dipendevano affatto da rescritti personali del monarca. Il quale — poverino! —, se ha dovuto soffrire per questo la noia di erudele e quindi d'ipocrita, in quanto avrebbe predicato bene, e cioè il senso della vanità dell'umane grandezze nei suoi scritti, ma avrebbe razzolato male, cioè avrebbe inflitto atroci castighi a chi non voleva sacrificare al suo genio, alla sua divinità, d'altro canto non ha avuto fortuna neanche con la fama di modello di saggezza e di temperanza che gli è venuta dai cosiddetti *Ricordi*, dalle prose in cui, dialogando con se stesso, egli si palesa moralmente tanto superiore alle miserie

terrene, agli onori e alle soddisfazioni di cui ci sentiamo gonfi o di cui andiamo affannosamente in cerca. Infatti della sua vita, quanto a rivelazione delle sue vicende di uomo, delle sue private peripezie che sarebbero state il riflesso del suo carattere schivo, temperato, languiante, l'unica notizia che ci è rimasta — quale che sia il credito che possiamo darle — è quella della lunga serie di corna che la moglie Faustina gli avrebbe inflitta, ricevendone in compenso un mirabolante insieme di onori, di titoli, di distinzioni: cosa che farebbe di Marco Aurelio il tipico *bepensante* incerto (e ci si passi l'endemisismo), il *coax* consolato e contento.

Ma lasciamo perdere queste malinconie o, se vogliamo, queste piacevolezze e vediamo se dalla vita dell'imperatore si possa ricavare qualche diretta testimonianza della posizioni spirituale documentata dai suoi scritti in greco. Ebbene, essa esiste ed è contenuta in quella corrispondenza del suo maestro di retorica, il celebre africano Marco Cornelio Frontone, che ai primi dell'Ottocento il card. Angelo Mai ci ha restituita dal palinsesto Ambrosiano e Vaticano. Essa forma il più di ciò che di Frontone ci è stato ricuperato e contiene, oltre a lettere e biglietti di Marco Aurelio scritti da lui o a lui in occasione di altre opere del maestro, ben cinque libri di corrispondenza con lui quand'egli non era ancora imperatore e ben quattro libri di corrispondenza con lui già pervenuto alla carica suprema dello stato; e non parliamo di altre sei lettere d'argomento retorico indirizzate a lui. Ebbene, nell'epistolario frontoniano sovrabbondano le lettere (naturalmente in latino) scritte da Marco Aurelio o in risposta a quelle del maestro o addirittura come occasione perché il maestro gliene inviasse delle sue in risposta: tant'è vero che il latinista cartedraico a Perugia, Luigi Pepe, ha pubblicato nel 1957 un volume in cui fa l'edizione critica con commento delle lettere scritte da Marco Aurelio a Frontone col titolo *Marco Aurelio latino*, e nell'introduzione, pur tracciando i limiti che caratterizzano il discorso del futuro imperatore presso il retore africano e pur non nascondendosi le interpretazioni poco favorevoli o addirittura maligne che si possono dare delle proesse d'affetto scambiate fra maestro ed allievo, non può non riconoscere che nel fondo c'è una sostanza *humanitas* cui dobbiamo inchinarci.

Ecco, come Marco Aurelio, non ancora imperatore, si rivolge

al maestro all'inizio, a quanto pare, del 148 d. C.: « Ti auguro d'aver cominciato anche tu l'anno con fortuna. Ogni tuo desiderio gli dei lo volgano a tuo favore, che sarà egualmente il mio, e, come fai, possa continuar a desiderare il bene degli amici e a voler bene a tutti ». E per il compleanno di Frontone: « E ora trascorri il compleanno, o maestro mio, in salute, in forza, in letizia, soddisfatto in tutti i tuoi desideri. Questa mia preghiera di circostanza diviene sempre più intensa quanto più mi s'aggiunge la salute nell'anima e più s'accrece il tempo della dolcissima nostra mutua confidenza ». Ogni venatura d'ufficialità è scomparsa: non c'è traccia di protocollo nei rapporti tra il berghese maestro e l'imperiale allievo. C'è proprio il contatto sincero, immediato fra due anime. Quando a Frontone muore il nipotino, ecco come gli scrive il grande allievo, divenuto già imperatore (siamo nel 165): « Ho appreso solo ora la disgrazia. Se quando hai dolore alle articolazioni, io me ne sento tormentare come te, ad una ad una, puoi pensare quanto debba soffrire, ora in mente altro che pregarti di conservarti a me, deolissimo maestro, che sai dirmi di questa vita un conforto ben maggiore di quello che ti può toccare ora da chiunque per il tuo lutto ». Continuava quell'eccezionale sentimento, che già prima di salire all'impero egli aveva espresso a Frontone: « Possa tu esserci conservato e conservata a te la tua casa e insieme la mia, perché, se consideri ciò ch'io sento, le due formano una sola cosa ».

Abbiamo colto le espressioni più sintetiche, più rapide di questa capacità d'affetto, di dedizione da cui M. Aurelio era animato. Ma potremmo citare una miriade d'esempi, sviluppati anche con una magniloquenza che però non è mai frondosità oratoria, è sempre vibrante abbandono. Ecco come nella decima lettera del terzo libro della prima serie, sempre per il compleanno del maestro, scrive l'allievo non ancora imperatore: « So che nel giorno di natale di chiunque gli amici presentano auguri per colui di cui si festeggia il compleanno; ma io, dato che ti amo come me stesso, in questo giorno del tuo compleanno voglio presentare un augurio a me ». E l'augurio assume la forma di una preghiera, prima ad Esculapio, perché « custodisca bene la salute del mio maestro e la protegga con cura », poi a Minerva

perché quel po' ch'egli sa di lettere « si trasferisca specialmente dalla bocca di Frontone nel mio cuore », poi agli dei *triales* e *procurant* « perché ogni mio viaggio sia accompagnato dalla tua presenza e io non vi sia tormentato così spesso da così angosciata nostalgia di te », e infine tutti gli dei perché « io possa celebrare con te, vedendoti sano e lieto, questo giorno in cui sei nato per la mia fortuna ». C'è una pienezza di legami affettivi che può scrivere da esempio per quell'ideale dell'amicizia che Aristotele, nell'*Politica nicomachea* additava come il bene supremo dell'uomo.

Tutto ciò che di più profondo e di più intimamente personale si può scovare nei cosiddetti *Ricordi* lampeggia anche nelle lettere. Ecco nella tredicesima del medesimo libro: egli non si dichiara fortunato perché il maestro gli insegna a comportare bene una malattia, ma « perché imparo da te a dire il vero. Questo, dire il vero, è cosa difficile più di tutte per gli dei e per gli uomini; non c'è oracolo così veridico che non contenga in sé qualcosa di ambiguo, d'incerto, di confuso da cui è irretito chi ha meno giudizio... Ma le tue invettive, le tue fustigazioni rivelano la giusta via senza inganno, senza parole architettate a fatica ». Quanto il maestro è malato, gli scrive: « tu lo sai quello che desidero: io so che si tratta del più giusto dei desideri. Salve, maestro mio, che nel mio cuore stai in tutto avanti a tutti, e ben a ragione. Maestro mio, ecco, non riesco a dormire, eppure mi sforzo di dormire perché tu non te la prenda a male ». Nel 144 M. Aurelio dormiva perché tu non te la prenda a male ». Nel 144 M. Aurelio dormiva perché tu non te la prenda a male ». Non posso nasconderti in nessun modo soprattutto il fatto che, pur essendo io in procinto di venire da te domani, tu mi hai scritto così a lungo...: in ciò mi sono sentito il più felice degli uomini perché così facendo hai mostrato nella più soave delle maniere quanto mi consideri e quali fiducia hai nella mia amicizia. Che cosa posso aggiungere se non che ti amo ben a ragione? Ma perché dico ben a ragione? Vollesse il cielo che potessi amarti in ragione dei meriti tuoi! E perciò spesso quando non ci sei e non ne hai colpa, pure me la prendo con te e mi irrito perché non stando con me m'impedisce di manifestarti il mio affetto come voglio, di elevarlo a quella cima in cui si trova l'affetto tuo ». Sembra che si siano capovolti i valori, che l'imperiale allievo si senta inferiore a chi in fondo è destinato a divenire suo suddito, solo perché la sua altezza intellettuale e

morale gli fa da esempio. E ciò basta perché il generoso giovane ravvisi nel maestro un essere superiore a cui egli non esita a inchinarsi.

Questo sentimento era così profondo che anche quando divenne imperatore M. Aurelio, come abbiamo visto, non mutò affatto atteggiamento. Era del resto caratteristica di quella singolare dinastia una carica veramente eccezionale di *humanitas*. Il predecessore di M. Aurelio, Antonino Pio, rivela le eccellenti qualità del suo spirito in due lettere che ci sono parzialmente rimaste nel libro che contiene il carteggio di Fronto con lui. In una egli ringrazia affettuosamente Fronto soprattutto per le sue doti morali e a proposito della moglie, Faustina maggiore, morta tre anni prima, arriva a dire: « Le cose stanno così che preferisci, te l'assicuro per Ercole, vivere con lei a Giaro » (una isola della Cicladi) « anziché senza di lei sul Palatino ». Naturalmente il successore non è da meno. A una lettera in cui Fronto gli aveva comunicato la sua visita ai figli gemelli di lui e ne aveva descritto con grazia l'aspetto infantile, risponde: « Quando hai visto i miei piccoli, è come se li avessi visti io; e leggendo la tua lettera ho visto anche te. Ti prego, o mio maestro, amami come sei solito amare, amami insomma come ami i piccoli miei. E così non ho detto ancora quello che voglio. E così: amami come mi hai amato finora ». La continuità di quella affettuosa consuetudine è presentata senza remore, senza riguardi, al fatto che ormai l'ultimo è il monarca.

Ci sembra che aver richiamato queste voci poco note della personalità di M. Aurelio, che ne confermano la tempera veramente singolare dell'animo cui nulla di umano era estraneo, sia il modo migliore di ricordare la ricorrenza della sua morte, a tanti secoli di distanza.

ERRORE PARATONIA

UNA SATIRA FIN DI SECOLO SUL LINGUAGGIO DEI POLITICI

Il "parlamentese" alla Camera in una seduta immaginaria

Tra le conseguenze dell'ormai secolare insediamento del Parlamento in Roma capitale, ve n'è un'altra imperiosa ed attuale: la Città eterna ha udito diffondersi dal suo Monte Citorio ed afferinarsi un nuovo linguaggio tipico, se non esclusivo, delle massime assise politiche e perciò definito il « parlamentese ».¹

Corte involutare locuzioni, spesso tratte dalla terminologia specifica dei più vari linguaggi settoriali ed usate più o meno propriamente, con astrusi neologismi conati ad ogni occasione, sono ormai così frequenti nella maggior parte dei discorsi politici e tanto capillare è il loro proliferare e propagarsi sulla pubblicistica specializzata, che han finito col formare un lessico ben individuabile, caratterizzato talvolta da non eccessiva consonanza con le regole grammaticali, e molto spesso dalla quasi insormontabile difficoltà di comprensione da parte del cosiddetto grosso pubblico, posto di fronte ad esso dai mezzi di comunicazione di massa.

Vero è che una fraseologia, diciamo, da addetti ai lavori suoli muovere inevitabilmente e meccanicamente nell'orto concluso di qualsiasi attività definita, ma il cittadino medio non ne è necessariamente investito mentre non può eludere quel linguaggio politico che in forma scritta o audiovisiva resta generalmente la via prevalente di comunicazione del paese legale con quello reale. E perché questo distacco linguistico si è accentuato — tanto tanto a pregevoli studi specifici? — soprattutto negli ultimi

¹ *Lingue straniere: il parlamentese*, di Guido Quaranta, *sv* « L'Espresso » n. 43, del 26 ottobre 1980.

² « Le parole minuziosose del nostro tempo. Dizionario per comprendere e qualche volta smascherare il linguaggio dei politici, dei giornalisti e dei sociologi (ad uso delle persone colte che, anche munite di tre lauree, non riescono a capire i resoconti parlamentari) », a cura di Ugo Berto Abbasso (comandi e Ludovico Marchi, *sv* *Tempo*, aprile-luglio 1971.

decenni, dopo un secolo che tra i sette colli dell'Urbe deputati e senatori spandono « di parlar sì largo fiume »²

Questa non mi par la sede acconcia per aggiungere un'opinione personale alle diverse interpretazioni variamente fornite per l'attuale fioritura del nostro linguaggio politico.³ Ricordo solo che al primo dilagare del fervore oratorio del gruppo radicale alla Camera e fuori, volli curiosare se nel nostro Parlamento ortodosso altri personaggi si fossero parimenti distinti per originalità d'eloquenza; pensai subito al deputato Gabriele d'Annunzio, ma fui deluso. Analizzati tutti gli atti della XX legislatura del Regno d'Italia, registrai un insolito caso di afasia parlamentare: il futuro arringatore dei legionari fiammi, per tutta la sua breve e discussa presenza nelle aule ed adlete di Montecitorio serbò un silenzio ostinato, ad infrangere il quale non lo indussero gli stimoli di amici o detrattori, né le polemiche sul suo famoso « salto della siepe ».⁴

Nessun discorso del giovane poeta abruzzese, dunque, risulta pronunciato alla Camera. Mi piace perciò riprodurre da *Il don Chisciotte di Roma* del 31 agosto 1897, singolare testimonianza della curiosità che il personaggio suscitava, l'immaginario resoconto d'un intervento parlamentare dannunziano, intitolato: « La metafora alla Camera - Frammento di una seduta avvenire ».

* * *

PRESENTI. Ora l'ordine del giorno reca: svolgimento di due interpellanze degli onorevoli d'Annunzio e Bovio all'onorevole ministro del tesoro circa la supposta nuova emissione di moneta divisionaria.

D'ANNUNZIO (*Segni di viva attenzione*). O partecipi de 'l reggimento de la repubblica...

VOCI A DESTRA. Ma che repubblicai! Signor Presidente, lo richiami all'ordine.

¹ « Il linguaggio politico », di Umberto Eco, in *I linguaggi letterari* in *Italia*, Milano, 1973, pp. 91-105, « L'anima del lessico parlamentare », di Germano Maizza, su *Il Tempo* dell'11 settembre 1980.

⁴ Per una minuta analisi dell'argomento, rinvio al mio saggio « L'esperienza parlamentare di Gabriele d'Annunzio », in *Storia contemporanea*, Bologna, 1977, I, pp. 3-33.

PRESENTI. Lascino presiedere a me. Non capiscono che repubblica è detto in senso generico? Continui, onorevole d'Annunzio, e non tenga conto delle interruzioni.

D'ANNUNZIO. O partecipi de 'l reggimento de la repubblica, o gnomi savi e lucidi convenuti ne 'l Foro, uditemi e comprendemi.

VALLI ANGELO. Comprendetemi! Fa presto lui, a dirlo!

D'ANNUNZIO. Non altrimenti, o sodali, appo li Ellasti, il sacerdote de la Bellezza si coronò de 'l lauro de la Vittoria, da poi che era fallito a la prova il glaucotante Iperide, in ogni maniera di pubblici negozi peritissimo, e ne 'l diritto, ne i riti, ne le leggi, ne le costumanze più che ogni altro uomo d'Arene versato. Onde a voi, o eletti da li Ausoni, non sembri temeraria cosa questa: che il politissimo tra i poeti venga di mumi e di dracone e di talenti rapionando a quel Savo, il quale consumò assai ori del liquore, che il pio villico espreme dal sacro olivo, ne la fidata lieverna compagna a le veglie pensose (*Segni di adesione e di ringraziamento dell'onorevole ministro del tesoro*). Quando a me, affiso il limplidissimo occhio, onde raggia di luce misteriosa tanta interiore Bellezza ne li spazi a voi, o minori, contesi, tremante di stupefazione su l'ultima pagina scritta da questa mano che si leva oggi su voi come una benedizione, giunse notizia che fra le genti latine, cui stringe un sol patto ne le monete, sia che le generasse un divino amplesso sul fumante Apennino, sia che da li atipiani, onde vennero li Arii, li spingesse migranti la pallida necessità a le terre del sole occiduo, fioriva la speranza di un novello sonante rivoltello di monete, io pensai: non dunque è tornata l'età de l'oro? Ahimè, o preclari! Questo oro, il Parisimo, il Ponderosissimo, l'Invincibile de i metalli, non riderà a te, del suo giallo luminoso sorriso, ch'io fermi già su le carriere, che rionteranno de la Morre, o madre de li Eneadi. O Savo, o reggitore de le mal vietate archie ove chiudi il Tesoro de le monete, tu non darai oro a questi umili, a questi inconsapevoli, a questi semplici, che lo attendono ne la capanna, su i solchi, dietro la siepe sacra, ne le officine onde sale l'innno de l'opera dei minimi come il tributo de la inferiorità natale a noi Massimi. Tu darai ai semplici un metallo freddo e senza luce, che gli Elladi e i maggiori

nostri non conobbero, ed ebbe barbaro nome, e io non amo. Io amo te, Oro, onde erano materiar l'armi de li Dei. Non io darò a te, pallido Nichelino, la gloria de 'l mio canto, e se te adori anco una volta l'arconte inconscio de la Bellezza, me chiami de 'l sacrilegio la severa Storia incolpevole (*Segni d'approvazione e di sbalordimento*).

PRESTIPONTE. La parola spetta ora all'onorevole Bovio.

BOVIO. Insigne l'uomo: insigne il dire. Devo l'omaggio del Portico al giovane acido. Intanto il soto trova il campo interito. E il suo dire sarà simile a quello onde van lodati i Lacunni. Come l'Acene sta incontro alla Chiesa, così la ragion pura contrasta alla pura estetica. Aristotele creò una pantofola dove anche l'estetica armonizzava colla scienza del governo della città. Forse l'onorevole d'Annunzio pensa una colposistica, onde si transustanzii l'agropolitica? Ha egli trovato nel demos o in un'oligarchia la collocagiaz? Non credo. Aristotele è morto, o pressoché imberbe! La moneta evolve come tutto il cosmo. I greci — è vero — amavano l'oro. Ma dopo la Domocomachia, renderebbero grazie a Mercurio, se fosse lor largo di nichelino. Il nichelino è il nummo democratico. E dà lode al mio benchiamato amico Lazzari (*Marita*), ove ne lecupleti l'agora (*Vive approvazioni alla Estrema sinistra*).

PRESTIPONTE. L'onorevole ministro del tesoro ha facoltà di rispondere agli onorevoli interpellanti.

LAZZARI (*Momento d'attenzione*). Oh! Sì, ben lo disse il giovane vate, al quale l'inchiavite poesia diede tanto splendore di parola! Oh, sì! Molto oho della mia lieerna ho consumato nel dare opera assidua a quegli studi, onde pure è venuto tanto conforto di benevolenza da ogni specie di accademie e da ogni qualità di dotti a questo vecchio economista italiano, che, reprimente nel rispondere insieme a Esodo e a Platone, vi sta oggi più dir vergini perché troppi amplessi hanno conceduto al mio giovane e prestantissimo precorinante (*Marita*), che anch'io amo l'oro, questo gran paleotto dell'economia e della morale, questo Mefistofele di tutte le dottrine monetarie. Ma lo amo come avreb-

be potuto amarlo Fausto prima di conoscere Mefistofele: di un amore impoente (*Marita*). Che giova, o poeta, seguire, mesti nel silenzio, il sogno della bellezza dell'oro, se le offese dello Stato non possono filiate che l'imile caria? E se l'indulgente amicizia e il beninteso interesse degli Stati della Lega, ci consentiranno (e lo vedremo se ci converga attuare) un'emissione del sobrio (e) che vedremo se ci converga attuare) un'emissione del sobrio nichelino, di questo Beniamino di tutti i Giacobbe della finanza europea, non dovrem noi pesare con equa lance il beneficio che ne deriva al Tesoro, a questa Niche eterna che vede dipartirsi da lei continuamente le sudarie economiche? Ben disse anche il mio moltitornante amico Bovio (*Marita*), che il nichelino è il piccolo amico, il piaciuto seccorritore degli umili. Seconda, confortatrice, la piccola moneta alla sera dello stanco lavoratore e si muvi in certezza di riposo, in salubrità di cibo, in tranquillità di mondi amori. E mi pernicita il mio amico d'Annunzio di augurare, che nel giorno della redenzione delle plebs dalla disoccupazione e dall'impopia, sorga prima il suo inno a celebrare la nuova era, dacché forse quegli che non ultimo avrebbe avuto il diritto di dire in umile prosa la parola del savio, dacché forse — dicevo — questo vecchio studioso che vi parla avrà già visto, colla serenità del giusto, precipitare nella notte dell'oblio l'ultimo arcano della sua gloriosa laboriosa (*Verissime approvazioni su molti banchi*).

PRESTIPONTE. Rinunciando gli interpellanti a replicare (*Applausi*), andremo avanti nell'ordine del giorno.

* * *

Alle soglie, si può dire, dell'oratoria politica nella Roma umbertina, questa pagina di satira linguistica ha quasi il sapore di un suggestivo presagio delle questioni lessicali che sarebbero scaturite dal futuro Parlamento della Roma repubblicana.⁵

FRANCESCO PARISER

⁵ « Il "neo-barbarico" nel linguaggio politico italiano », di Giuglielmo Segni, in *Studi parlamentari e di politica costituzionale*, 1971, nn. 11-12, pp. 313.

Da Vigna Cartoni a Piazza d'Armi una straordinaria festa delle feste

Della *Esposizione Internazionale* di Roma del 1911 — prima grande occasione per l'Italia di affermare se stessa come nazione matura per entrare economicamente, politicamente, culturalmente, tecnologicamente, nel concerto delle potenze europee — della grande *Esposizione* che impegnò la vita politica e culturale italiana per più anni, tra preparativi e cerimonie sempre alla presenza dei Sovrani Vittorio Emanuele III ed Elena di Savoia, a Roma, Firenze, Torino, sembra essersi spento ogni ricordo, col tempo e con la distanza.

La spessa cortina di oblio calata su tanto frangere di preparativi, di impegni edilizi e urbanistici, di inviti alla cultura internazionale, di impegno delle forze artistiche nazionali, ha fatto sorgere — dopo un sessantennio denso di traumatici eventi inerti, anche nel campo dell'arte e della storiografia artistica — l'esigenza di una revisione radicale di quel momento della vita culturale della nazione, che svelasse eventuali carenze informative e critiche sull'argomento, e la parziale immotivazione di tanto oblio.

Tale revisione è stata attuata in giugno dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, attraverso una restituzione il più possibile fedele, pur nella sintesi, della *Esposizione* romana del 1911, completata da una sezione fotografica sulle realizzazioni architettoniche, e sulle sezioni della *Esposizione* a Firenze (Ritratto e Floricoltura) e a Torino (Scienza, Tecnica, Industriali).

La Roma del 1911 — che della *Esposizione Universale* realizzò la sezione Arte, Archeologia, Storia, sforzandosi di celebrare adeguatamente il cinquantenario dell'Unità, col ricongiungersi idealmente alla tradizione storica e artistica dell'antica Roma —

torna però anche così a mostrare inequivocabilmente quel volto di parata, di grandiosa scenografia, di esibizionismo edonistico, che le costò la condanna morale, oltre che artistica, non solo della storiografia successiva, ma anche di buona parte della cultura e della stampa contemporanea.¹

Sull'esempio delle grandi *Esposizioni Universali* di Londra nel 1851, di Parigi nel 1855, 1889, 1900, ecc. — per non citare che le maggiori celebrazioni mondiali della nuova società tecnologica, dell'industria e del capitale — anche Roma dal 1908, e già dal 1878,² si andava preparando alla grande occasione europea, concepita come « festa delle feste », parata unitaria, celebrazione dei fasti risorgimentali, nella trascuranza più totale delle lacerazioni di fondo irrisolte del paese, e dei conflitti economici, sociali, di tradizione e di cultura in atto tra le regioni, al di sotto della definizione giuridica di Unità d'Italia.

Per ciò dunque l'*Esposizione* romana del 1911, mostrando subito di essere l'espressione della realtà culturale e politica di una sola classe, la borghesia giolittiana al potere, suscitò immediatamente il dissenso e la dissociazione di tutta la cultura e la stampa di sinistra, sin dai primi mesi del 1911, e stigmatizzò inoltre sul piano dell'arte la frattura già in atto tra paese « ufficiale » e paese « reale », tra un'arte accademica, veristico-descrittiva e palesemente estetizzante, e un'arte ispirata a più validi contenuti rinnovatori, di cui il Futurismo dal 1910 era divenuto espressione.

La *Grande Esposizione* romana ebbe sede nelle zone di Vigna Cartoni e Piazza d'Armi: oggi percorra, la prima, dal viale delle Belle Arti dominato dal Palazzo Bazani, e trasformata nel quartiere attorno a Piazza Mazzini la seconda.

Di conseguenza, l'occasione della *Esposizione* si trasformò

¹ *I due cinquantenni*, sull'« Avanti! » del 25-3-1911; P. VALERA, *Il Cinquantenario, note sferzate per la ricostruzione della vita pubblica italiana*, Milano, 1911; E. CECCHI, in « Il Marzocco » del 21-5-1911; vedi poi E. FOCARILLA, *Roma 1911: quadri di una esposizione*, in « Roma 1911 » (catalogo della mostra), Roma, ed. De Luca, 1980, pp. 27-38.

² E. FOCARILLA, *op. cit.*, pp. 35-36.

presto in incentivo per il compimento di numerose opere pubbliche (il monumento a Vittorio Emanuele II, il Palazzo di Giustizia, il Giardino Zoologico, il Corso Vittorio, la Fontana delle Naiadi a piazza Esedra), e per la sistemazione urbanistica di nuovi quartieri, come quello di piazza d'Armi sulla destra del Tevere, ricordato col centro attraverso il Ponte Vittorio Emanuele e il Ponte Risorgimento.

Quest'ultimo, capolavoro del francese F. Hennebique, ad una sola arditissima luce — in cemento armato a struttura celulare — rimase l'unico testimonianza, nella Roma retorica e monumentale del 1911, di un impegno tecnologico avanzato e di una nuova estetica.¹

Per l'occasione, ancora, fu eseguito l'edificio sede dell'attuale Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in viale delle Belle Arti, edificio destinato sin dall'origine a Museo, per il quale entrarono in lizza diversi architetti tra cui l'omnipotente Piacentini — meglio noto per i suoi lavori urbanistici a Roma durante il periodo fascista — e che fu infine eseguito da C. Bazzani, in forme neo-ellenistiche-trasmemoriali. La decorazione consisteva e consista di un lunghissimo fregio, quasi parietonico, di estenuate figure allegorizzanti: il « Lavoro », le « Arti », la « Vita », la « Bellezza », la « Forza » — di A. Laurenti, E. Luppi e G. Pignoni — completate sull'arco da gruppi bronzei di Faine guidanti quadrighe.

Il Piacentini sovrintese ai lavori di sistemazione del Foro delle Regioni, in piazza d'Armi, ospitante i 14 Padiglioni Regionali — realizzati in materiale temporaneo, e destinati all'esposizione dei prodotti artistici delle regioni d'Italia — e all'edificazione, sempre in materiale caduco, del Palazzo delle Feste e del Portale d'ingresso, a tre fornici e gruppi allegorici sull'arco, ispirato anch'esso agli archi di trionfo romani, attraverso la mediazione di tarde forme neoclassiche.

I Padiglioni regionali poi, cui collaborarono architetti di varia

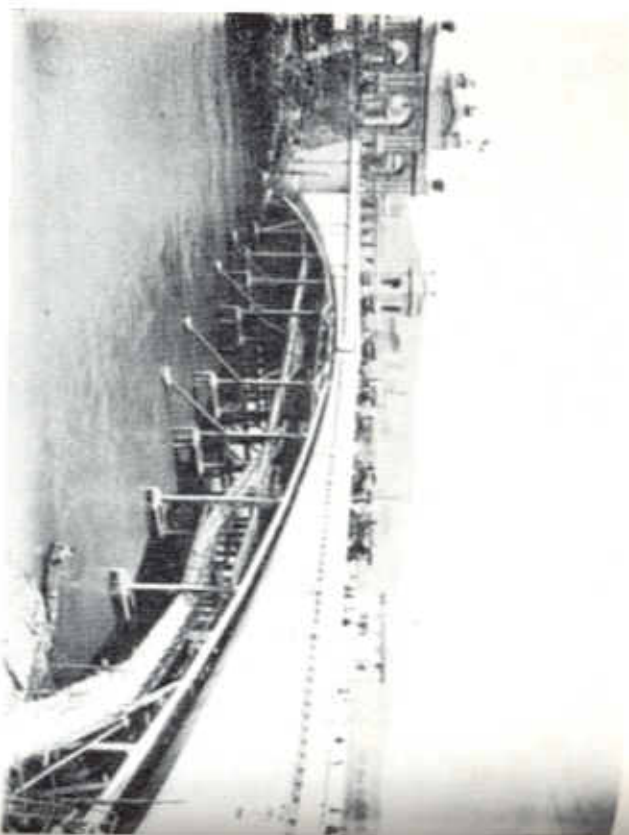
¹ R. NEVA - B. SERRAVALLE, *Il Ponte Risorgimento: significati di un'opera monumentale*, in « Roma 1911 », cit., pp. 291-303.



I Reali d'Italia in vista alla Esposizione di Roma nel 1911.
(da foto inedita di collezione privata)

estrazione, furono realizzati in forme stilistiche derivate dai rispettivi arengari e castelli gotici o romani, sempre sotto il segno di un edettismo, cui finirono per adeguarsi le stesse architetture dei Padiglioni Esieri — in Vigna Cartoni, la zona odierna antistante la Galleria d'Arte Moderna — rievocanti le più varie e lontane tradizioni nazionali.

Dove probabilmente culminava il proposito celebrativo e il fasto rievocativo della romanità, posta a fondamento della « Terza Roma », era nella ricostruzione della Nave di Nemi, a grandezza naturale in legno, ferro, materiale cementizio, con decorazioni bronzee, completa di un Odeon, di un teatro greco-romano, Ta-

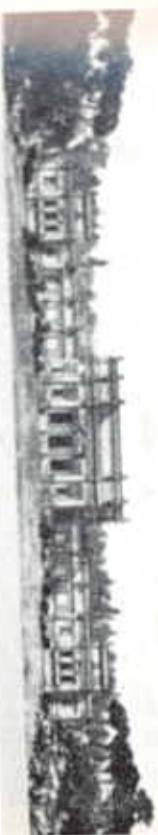
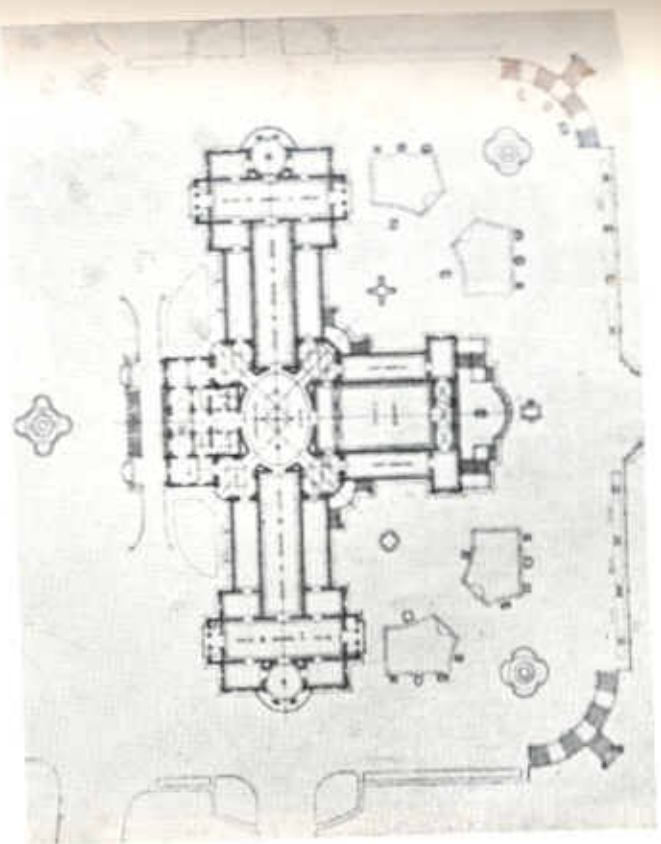


Ponte Rinascimento, di F. Hennebique in fase di collaudo. (Sul fondo: l'Empress monumentale al Foro delle Repubbliche, del Piacentini, poi smantellato).

verna dei gladiatori, tempio di Venere: nave entro cui, in un clima che faceva rivivere usi e abitudini dell'età imperiale, si svolgevano i banchetti e i ricevimenti ufficiali dei congressisti.⁴

Scorrendo poi il catalogo degli acquisti di opere d'arte italiane e straniere effettuati dallo Stato italiano in occasione della *Esposizione del 1911* — opere che costituiscono da allora il primo nucleo del patrimonio artistico di Palazzo Bazzani — esse ci appaiono per la più parte ispirate a forme di naturalismo classicheggiante (*Donna con ventaglio* di R. Miller, *Thamar* di I. Czek), di realismo descrittivo e aneddotico (*Il vecchio arillo* di

⁴ Per questo, ed altri aspetti della *Esposizione*, vedi i vari saggi raccolti nel citato catalogo della recente mostra, presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.



Progetto, non realizzato, del Piacentini per la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea: 1) Piano; 2) Prospetto; 3) Veduta laterale.

L. Zulowga, *Vagabondi e mendicanti* di R. de Zubiarre), di tardo romanticismo e simbolismo (*Oreste e le Erinni* di F. von Stuck, *Ritorno* di G. Borgegnini), di realismo populista offerto più all'emozionalità e al sentimento, che ad un giudizio morale e sociale (*Il Forgiare* di F. Ferruzzi, *Dopo un lavoro faticoso* di D. Skuteckiy).

Da tutto promana un effetto costante di manierismo formale, di ripetitività ed esteriotità delle tematiche, nonostante le eccelsi, lenti tecniche, qualche buon ritratto (*Lo scultore Datan* di A. Rodin, *Lo scultore Troadetsko* di L. J. Repin), e l'imprevedibile acquisto de *Le tre età* di G. Klimt.

Tali scelte, dettate dal Comitato Esecutivo della Sezione II Belle Arti, proponendo un panorama squallido e mortificante della situazione artistica europea, in cui non compariva alcuna avvisaglia del Futurismo italiano, della pittura francese post-ézanniana e fauvista, di quella tedesca del *Die Brücke*, di quella degli «Otto» in Ungheria, appaiono generate dal medesimo proposito classebeggiante, o al più naturalistico-descrittivo, che aveva popolato di Vittorie, bighe, aquile, Fanne, gli arcioli degli edifici del Piacentini, Bazzani, Venturi, Magini; appaiono altresì legittimare il rifiuto di taluni artisti italiani di partecipare alla *Esposizione* (A. Sartorio), o l'esclusione di altri (Peverini, Segantini, Canonica); e rendono infine comprensibile appieno quel fenomeno di «rimozione»⁵ di tutto il capitolo sulla *Esposizione* del 1911 dalla successiva storiografia artistica.

Tuttavia, non tutto ciò che fu oggetto degli interessi dei Comitati responsabili per l'Esposizione perì, travolto dalla Storia, per offrirsi soltanto agli sforzi di ricostruzione filologica degli specialisti; l'interesse per le tradizioni popolari e contadine italiane, concretato nei «quadri etnografici» viventi, affiancati a ciascun Padiglione regionale — sebbene avvertito a livello di curiosità, di ricerca del pittoresco e del folklorico,⁶ e non come presa di

⁵ Paolo Marconi, *Roma 1911: L'architettura romana tra neoclassicismo carduchiano e tentazioni "etnografiche"*, in «Roma 1911», cit., pp. 225-228.

⁶ U. Ortti, *Arte popolare e arte nazionale*, in «Carosello della Sera» del 20-7-1909; F. Maurini, discorso per l'inaugurazione della mostra etno-



Giuseppe Castiglione, *Vindex scopus vitigis*, ritratto, acquisto del 1911 per la Gall. d'Arte Moderna e Contemporanea).

coscienza di un ethos popolare, creatosi in condizioni di forza subalterna sociale — favorì la raccolta di prezioso materiale documentario, costituendo il primo gradino di quell'edilizio scientifico, che dall'Etografia conduce alla odierna Antropologia Culturale.⁷

Attorno a queste realizzazioni dell'Esposizione del 1911, inoltre, si andò coagulando un vivacissimo dibattito da parte della cultura progressista romana, cui non piccolo contributo concreto diedero anche le associazioni femministe.⁸

Il tema della presenza popolare alla *Esposizione* del 1911, che tanto toccava i socialisti, e che non poteva contentare nella versione pittoresco-descrittiva del « quadri etnografici », sfociò — dopo molte polemiche — in una sorta di mostra *a latere*, che fu la « Mostra dell'Agro romano », consistente nella ricostruzione di una capanna conica di pastori, con tutto l'interno arredo con tanto, che realmente — al di fuori del colore locale — mostrasse lo squalore materiale e morale della popolazione dell'Agro.

All'iniziativa — organizzata non dal Comitato esecutivo ufficiale dell'Esposizione, ma dal Comitato delle Scuole per i contadini dell'Agro — collaborarono gli artisti più impegnati ideologicamente: come Duccio Cambalotti, che progettò la capanna, e per l'interno eseguì dei rilievi in gesso con Cavalli della Palude Pontina e Buoi, e due Buoi accosciati a tutto tondo, nel suo raffinato stile lineare. *Art Nouveau*; e Giacomo Balla, che

grafica del 21-4-1911, in « Le Esposizioni del 1911 », Milano, 1911, p. 115; E. Bassanese, *L'Etografia italiana all'Esposizione di Roma*, in « *Emporium* », vol. XXXIV, p. 305 e segg.

⁷ Fonte documentaria per le realizzazioni dell'Esposizione di Roma fu il Museo di Etografia italiana, fondato dal dilettante L. Loria a Firenze nel 1906; nello stesso 1911 fu organizzato il primo Congresso di Etografia italiana — vedi *Atti del I Congresso di Etografia italiana* (Roma, 1924 ottobre 1911), Perugia, 1912 — cui parteciparono B. Becchiani, B. Cioci, L. Pigorini, ecc.

⁸ Queste si organizzarono in un Circolo femminista (Roma, 25-28 giugno 1911) — che seguiva il precedente del 1908 — apparentemente critico nell'articolo *Femminei di femminismo morboso*, in « L'Osservatore Romano » del 28-6-1911. Le femministe offrivano volontaria e attiva partecipazione alle Scuole dell'Agro romano, per cui vedi nota 9.

per l'interno eseguì vari dipinti, tra cui i ritratti di *Yolsto* e di *Giovanni Cena* — a testimonianza del suo impegno sociale — in un monocomo mutuato dalla tecnica fotografica, giusta quelle ricerche luministiche, che interessarono l'artista prima della sua capitolazione futurista.

Lo scrittore socialista Giovanni Cena, e l'energica e bellissima Signilla Alcrano, allora sua amante, impegnata nella causa femminista, caldeggiarono entrambi l'iniziativa della mostra dell'Agro romano, contribuendo a mantenere vivo — sia pure in forma di aspra polemica — l'interesse che accompagnò per un anno tutte le manifestazioni dell'Esposizione Universale del 1911 a Roma.

PAOLA PARISER

⁹ Nel primo documento del secolo erano sorte, sul volontariato progressista specie femminile, delle Scuole festive per i pastori dell'Agro, che presero piede dal 1907 per il forte impulso del Cena, della Alcrano, di Anna Celli, ecc. sostenute dall'assenso della giunta romana del Fronte Popolare e del Sindaco E. Nathan. SIGNILLA ALCRANO, *La vita nella campagna romana, e il movimento femminista in Italia*, in « La Donna e il Femminismo (scritti 1897-1910) », Roma, 1978.

Il primo Regolamento dei Musei Vaticani

È ben nota la storia della formazione dei Musei Vaticani che traggono origine da una piccola collezione di sculture che i Papi avevano raccolto nel Cortile Ottaviano del Palazzo di Innocenzo VIII, che si estese poi, con funzione prevalentemente decorativa, al Cortile di Belvedere e alla Casina di Pio IV, e che fu per buona parte allontanata dal Vaticano sotto Pio V, nei rigori della Controriforma. Successivamente, raccolte con specifiche funzioni didattiche, furono create dopo la metà del '700 nell'ambito della Biblioteca (Museo Sacro, Museo Profano), limitate peraltro ad opere di modesta mole che furono esposte in armadi, nella forma data nel settecento ai Cabinets d'Amateur.

È solo col 1770 che si comincia a parlare della necessità di fondare in Vaticano un Museo di Scultura, in aggiunta a quello che già esisteva in Campidoglio, e che non era più sufficiente per accogliere le opere di recente rinvenimento e quelle acquistate dai Papi per non farle allontanare da Roma. Esso si realizza con Clemente XIV nel Palazzo di Innocenzo VIII intorno al rinascimento e Antiquario delle Statue e ed è poi esteso da Pio VI in nuovi grandi locali, appositamente creati da Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi.

Il Museo Clementino fu aperto nel 1773; quello Pio probabilmente nel 1784 ma non esiste alcuna certezza al riguardo in quanto i lavori continueranno anche dopo quella data né fu coniata una medaglia d'occasione. Nel 1792, quando viene pubblicata la guida di Pasquale Massi, il museo è completo, salvo la Sala della Biga.

Esso fu creato dal Commissario Sovrintendente delle Antichità di Roma G. B. Visconti (in carica dal 1769 alla morte, nel 1784), assistito dal restauratore principale Gaspare Sibilla (7 1784) poi sostituito da Giovanni Pierantoni; custode del museo

era Pasquale Massi. Alla morte del Visconti subentrò il figlio Filippo Aurelio creato Commissario delle Antichità nel 1785; l'altro figlio Ennio Quirino, direttore del Museo Capitolino, coadiuvava, specie dal punto di vista scientifico, l'opera del fratello, come del resto aveva fatto con il padre.

Alla fine del secolo la Rivoluzione sconvolse Roma e il Vaticano; molti capolavori del museo lasciarono Roma per la Francia; il Papa fu allontanato dalla Sede Apostolica e morì in esilio a Valence.

Nel 1800, all'avvento del nuovo pontefice, sovrintendente al museo il prefetto della Biblioteca Vaticana Gaetano Martini.

Con Pio VII la vita riprende lentamente; uno dei primi provvedimenti del Pontefice nel campo delle arti fu quello di nominare Antonio Canova Ispettore Generale delle Belle Arti e quindi anche dei Musei Pontifici (10 agosto 1802).

Il museo fu riaperto anche con i vuoti degli oggetti asportati e il Papa iniziò una coraggiosa campagna di acquisti che portò alla creazione di un nuovo museo, il Chiaramonti (1805 sgg.).

Seguì la rottura con Napoleone, la deportazione del Pontefice in Francia e il periodo della Amministrazione Francese di Roma (1809-1814).

Quando Pio VII nel 1814 riprende possesso dei suoi Stati i musei tornano al primitivo splendore, con il recupero, ad opera del Canova, delle opere sottratte dai Francesi (1815-1816) e con la creazione del Braccio Nuovo progettato da Raffaele Stern e compiuto da Pasquale Belli nel 1822.

A questo punto si inserisce la redazione del primo Regolamento dei Musei Vaticani che vorremmo commentare brevemente prima di riprodurlo il testo.

COMPOSIZIONE DEL MUSEO

Il museo era costituito in questo periodo dal Pio-Clementino, dal Chiaramonti, dalla Galleria Lapidaria e inoltre dalla Cappella Sistina, e dalle Stanze e Logge di Raffaello.

La Pinacoteca, fondata da Pio VI nel 1790, era stata smembrata da Pio VII e non ancora ricostituita, il che avvenne intorno al 1820. Essa fu poi ripetutamente spostata in vari ambienti dei

*Palazzo dei Musei Pontifici per il Sommo Pontefice, e della Valle
della Madonna, nel No. 21, Piazza 1116*

| Sommo Pontefice | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| 19. <i>Giuseppe Pignatelli</i> | 19. <i>Giuseppe Pignatelli</i> |
| 20. <i>Antonio Zanichelli</i> | 20. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 21. <i>Antonio Zanichelli</i> | 21. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 22. <i>Antonio Zanichelli</i> | 22. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 23. <i>Antonio Zanichelli</i> | 23. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 24. <i>Antonio Zanichelli</i> | 24. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 25. <i>Antonio Zanichelli</i> | 25. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 26. <i>Antonio Zanichelli</i> | 26. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 27. <i>Antonio Zanichelli</i> | 27. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 28. <i>Antonio Zanichelli</i> | 28. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 29. <i>Antonio Zanichelli</i> | 29. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 30. <i>Antonio Zanichelli</i> | 30. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 31. <i>Antonio Zanichelli</i> | 31. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 32. <i>Antonio Zanichelli</i> | 32. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 33. <i>Antonio Zanichelli</i> | 33. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 34. <i>Antonio Zanichelli</i> | 34. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 35. <i>Antonio Zanichelli</i> | 35. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 36. <i>Antonio Zanichelli</i> | 36. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 37. <i>Antonio Zanichelli</i> | 37. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 38. <i>Antonio Zanichelli</i> | 38. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 39. <i>Antonio Zanichelli</i> | 39. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 40. <i>Antonio Zanichelli</i> | 40. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 41. <i>Antonio Zanichelli</i> | 41. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 42. <i>Antonio Zanichelli</i> | 42. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 43. <i>Antonio Zanichelli</i> | 43. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 44. <i>Antonio Zanichelli</i> | 44. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 45. <i>Antonio Zanichelli</i> | 45. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 46. <i>Antonio Zanichelli</i> | 46. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 47. <i>Antonio Zanichelli</i> | 47. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 48. <i>Antonio Zanichelli</i> | 48. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 49. <i>Antonio Zanichelli</i> | 49. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 50. <i>Antonio Zanichelli</i> | 50. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 51. <i>Antonio Zanichelli</i> | 51. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 52. <i>Antonio Zanichelli</i> | 52. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 53. <i>Antonio Zanichelli</i> | 53. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 54. <i>Antonio Zanichelli</i> | 54. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 55. <i>Antonio Zanichelli</i> | 55. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 56. <i>Antonio Zanichelli</i> | 56. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 57. <i>Antonio Zanichelli</i> | 57. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 58. <i>Antonio Zanichelli</i> | 58. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 59. <i>Antonio Zanichelli</i> | 59. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 60. <i>Antonio Zanichelli</i> | 60. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 61. <i>Antonio Zanichelli</i> | 61. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 62. <i>Antonio Zanichelli</i> | 62. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 63. <i>Antonio Zanichelli</i> | 63. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 64. <i>Antonio Zanichelli</i> | 64. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 65. <i>Antonio Zanichelli</i> | 65. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 66. <i>Antonio Zanichelli</i> | 66. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 67. <i>Antonio Zanichelli</i> | 67. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 68. <i>Antonio Zanichelli</i> | 68. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 69. <i>Antonio Zanichelli</i> | 69. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 70. <i>Antonio Zanichelli</i> | 70. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 71. <i>Antonio Zanichelli</i> | 71. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 72. <i>Antonio Zanichelli</i> | 72. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 73. <i>Antonio Zanichelli</i> | 73. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 74. <i>Antonio Zanichelli</i> | 74. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 75. <i>Antonio Zanichelli</i> | 75. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 76. <i>Antonio Zanichelli</i> | 76. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 77. <i>Antonio Zanichelli</i> | 77. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 78. <i>Antonio Zanichelli</i> | 78. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 79. <i>Antonio Zanichelli</i> | 79. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 80. <i>Antonio Zanichelli</i> | 80. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 81. <i>Antonio Zanichelli</i> | 81. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 82. <i>Antonio Zanichelli</i> | 82. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 83. <i>Antonio Zanichelli</i> | 83. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 84. <i>Antonio Zanichelli</i> | 84. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 85. <i>Antonio Zanichelli</i> | 85. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 86. <i>Antonio Zanichelli</i> | 86. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 87. <i>Antonio Zanichelli</i> | 87. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 88. <i>Antonio Zanichelli</i> | 88. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 89. <i>Antonio Zanichelli</i> | 89. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 90. <i>Antonio Zanichelli</i> | 90. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 91. <i>Antonio Zanichelli</i> | 91. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 92. <i>Antonio Zanichelli</i> | 92. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 93. <i>Antonio Zanichelli</i> | 93. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 94. <i>Antonio Zanichelli</i> | 94. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 95. <i>Antonio Zanichelli</i> | 95. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 96. <i>Antonio Zanichelli</i> | 96. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 97. <i>Antonio Zanichelli</i> | 97. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 98. <i>Antonio Zanichelli</i> | 98. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 99. <i>Antonio Zanichelli</i> | 99. <i>Antonio Zanichelli</i> |
| 100. <i>Antonio Zanichelli</i> | 100. <i>Antonio Zanichelli</i> |

Reale dei Musei Pontifici nel 1816. (Musei Vaticani)

Palazzi Vaticani, ivi compreso l'Appartamento Borgia. L'attuale Galleria degli Arazzi ospitava in questi anni opere di scultura antica e costituiva una prosecuzione della Galleria dei Candelabri. Non faceva parte ancora del Museo la Cassia di Pio IV dove fu per breve tempo sistemata una collezione di terracotte legate al Vaticano dal critico d'arte G. B. Seroux d'Agin-court (1814) e dallo stesso Canova.

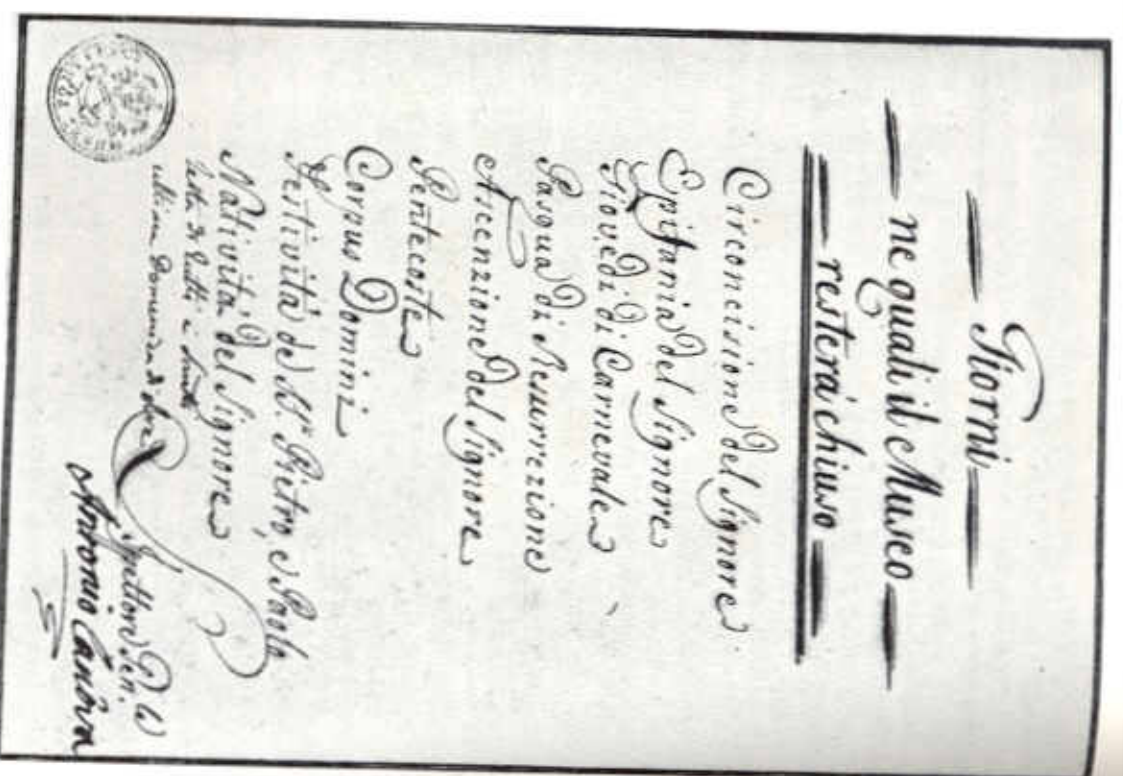
Le raccolte si estesero successivamente nei locali adiacenti al Nicchione di Belvedere coi musei Egizio (1839) ed Etrusco (1838), per non parlare dei Musei Lateranensi: Profano (1844), Cristiano (1854), e della Pinacoteca Lateranense (1844).

DIREZIONE

Posto sotto la giurisdizione del Maggior-domo dei Sacri Palazzi Apostolici, il Museo era presieduto nel 1818 dall'Ispettore Generale Antonio Canova che aveva alle sue dipendenze un Segretario Generale che fu lo scultore Alessandro d'Este (1787-1826) e un Architetto che fu prima Raffaele Stern (1774-1820) il quale fu poi sostituito da Pasquale Belli (1752-1833). I Musei Vaticani e quelli Capitolini avevano poi un direttore che per il Vaticano era Antonio D'Este.

Alla morte del Canova (1822) fu soppressa la carica di Ispettore Generale e fu creata quella di Direttore Generale con alle dipendenze un Sotto Direttore e un Primo e Secondo Custode oltre a Custodi Soprannumerari, più tardi specificatamente addetti alle Camere di Raffaello, alla Pinacoteca, al Palazzo e Museo Lateranense. Il Direttore Generale doveva essere uno scultore « scelto tra i più rinomati »; anche il Sotto Direttore doveva essere uno scultore mentre per la pittura era prevista in un primo momento l'assistenza di un « Ispettore per le Pitture Pubbliche dei Sacri Palazzi Apostolici » assistito da un Sotto Ispettore. Il Direttore Generale risiedeva nel Palazzo Vaticano, apparteneva alla Famiglia Nobile Pontificia e faceva parte della Anticamera Nobile; aveva l'uso della carrozza palatina; la carica era a vita.

Al Canova seguirono nel corso dell'800 Antonio d'Este, scultore (1819-1837), Giuseppe de Fabris, scultore (1838-1860), Pietro Tenerani, scultore (1862-1869); Ignazio Jacometti, scultore (1870-1883), Carlo Ludovico Visconti, archeologo (1884-1894),



Giorni festivi, nel Museo Varicano al principio dell' 800
(con la firma dell'Ispectore Generale Antonio Carlini)

(Musei Vaticani)

Alberto Galli, scultore (1895-1920). Col 1920 e con la nomina di Bartholomae Nögara, etruscologo, a Direttore Generale termina la serie dei direttori-scultori, interrotta solo per un decennio dal Visconti.

APERTURA AL PUBBLICO

I musei non erano aperti al pubblico come ora; l'apertura aveva luogo solo due volte alla settimana; nel 1816 il giovedì, e la domenica, nel 1833 il lunedì e il giovedì per tre ore (del che ci informa anche il Belli: sonetto *Er museo* del 30 dic. 1834); nel periodo estivo l'apertura si riduceva anche ad un solo giorno alla settimana, come avvenne nel 1819.

Inoltre i musei erano aperti eccezionalmente il giovedì e venerdì Santo, come già usava alla fine del '700.

C'è era dovuto alla scarsità del personale di custodia (inservienti o scopatori); nel 1833 essi erano 7 di numero e 16 in soprannumero.

Nei giorni di apertura eccezionale erano impiegati in servizio di custodia militari di truppa (artiglieria o forza cannoniera); il Giovedì Santo era consuetudine di distribuire al personale che prestava servizio vino e martiozzi. Negli altri giorni il museo era aperto solo per i forestieri (presentati dalle rappresentanze diplomatiche), per gli studenti e per gli artisti e al riguardo esistevano appositi regolamenti a stampa a foggia di bandi.

Nei suddetti giorni era concesso anche di copiare e formare le sculture; il lavoro dei formatori doveva essere assai notevole data la grande richiesta di calchi in gesso non solo a scopo di studio ma anche per decorazione; con speciali permessi era consentita la visita notturna del museo a lume di fiacole.

Silvio Negro, utilizzando fonti dell'Ottocento, ricorda a questo riguardo che «le comitive si formavano sotto il portone di S. Pietro e varcavano alle otto di sera il Cancello del Museo Chiaro e varcavano alle undici i custodi. Ma le fiacole non si accendevano, con effetto teatrale, che al Braccio Nuovo per dare ai visitatori l'impressione di un mondo mitologico che, improvvisamente ridestato, uscisse dalle tenebre per venir loro incontro. Quattro ore durava la visita e il gioco delle luci, abilmente maro-

vrare per isolare i contorni e dar rilievo con le ombre alle model-
larure, mandava in visibillo i visitatori ».

Assai di frequente avevano luogo di notte le visite dei sovrani
e principi stranieri; la cera avanzata dalla illuminazione era ven-
duta e il ricavato ripartito tra il personale in servizio.

GIORNI FESTIVI

Le feste in cui i musei erano chiusi erano molto frequenti:
Circuncisione, Epifania, giovedì e martedì di Carnevale, Pasqua,
Ascensione, Pentecoste, Corpus Domini, S. Pietro, Tutti i Santi,
Natale, ultima domenica o ultimo giovedì di ottobre (per le otto-
brate); inoltre anniversario della incoronazione del pontefice, suo
onomastico, ecc.

Il museo era anche chiuso « durante i Catechismi nella Qua-
resima e quando si espone il Santissimo nella Cappella Paolina in
forma di Quarantore ».

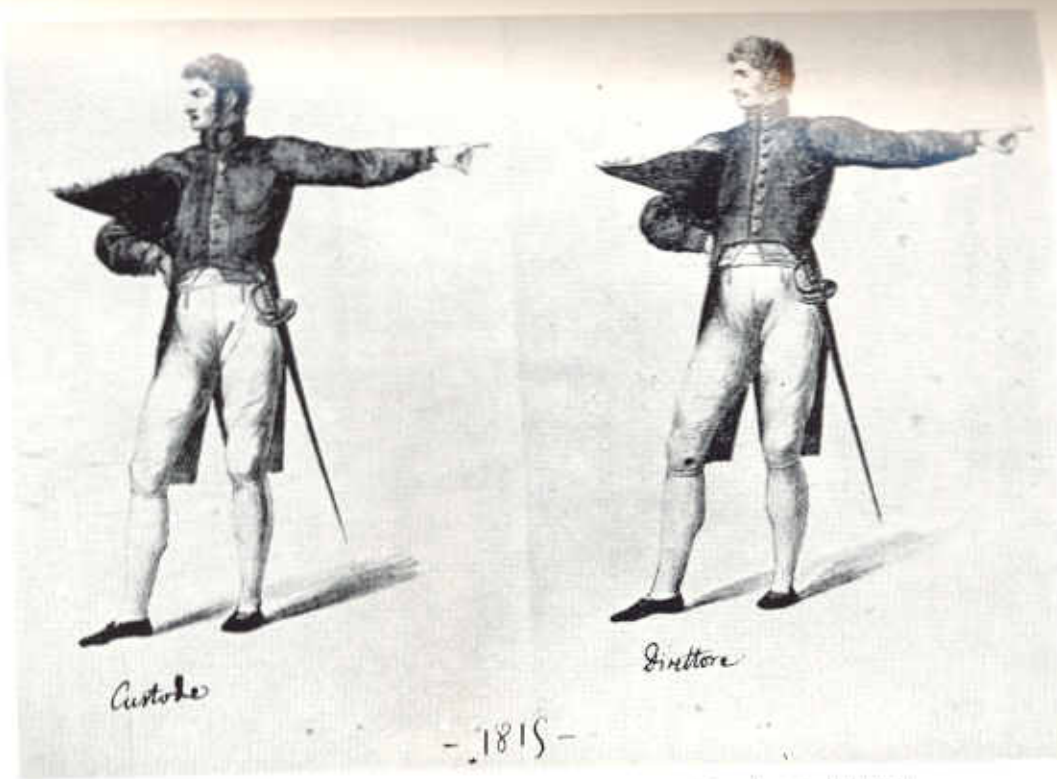
DIVIETI

Il divieto d'ingresso « ai Domestici e Servi di Piazza » pre-
visto dal regolamento del 1816 viene esteso più tardi « alle per-
sone laecre, e particolarmente ai bambini » che vengono trattati,
come i cani, quali elementi di disturbo, pericolosi per la pulizia
degli ambienti.

Il divieto di accesso ai domestici si estende nei successivi
Regolamenti anche a quelli « di persone privilegiate ».

DISPOSITIVI DI SICUREZZA

Data la scarsità del personale gli oggetti di medie dimensioni
erano talvolta assicurati al muro; nel Regolamento del 1816 si
parla di linee tracciate sul pavimento e invalicabili. Ma in gene-
rale si aveva molta fiducia nel pubblico perché gli inconvenienti
erano rari. Goethe ricorda che il giorno dei Morti il Papa cele-
brava la Messa al Quirinale nella sua cappella privata e tutti
potevano accedere e visitare successivamente il palazzo senza do-
ver dar mance e senza alcun fastidio da parte dei sorveglianti delle
sale che pare nemmeno esistessero.



Divisa del direttore e del custode dei Musei Vaticani al principio dell' '800.
(Musei Vaticani)

MANCE

Nonostante il divieto di accettare mance l'uso di esse era talmente generalizzato che queste venivano non solo accolte ma anche divise secondo criteri stabiliti ufficialmente. Particolarmente profuse erano le regalie lasciate dai visitatori del Museo nelle ore notturne.

Quelle lasciate dai Sovrani in visita ai Musei erano di spettanza della Prefettura di Palazzo che ne destinava solo una piccola parte al personale di servizio.

Le presenti note danno una idea di come fosse organizzata la gestione dei Musei Vaticani nell'Ottocento.

Tale materia è regolata per la prima volta, come si è detto, nel 1816, dal testo manoscritto che si riproduce appresso e che è firmato dal maggiordomo Mons. Agostino Rivarola, il futuro cardinale.

I Regolamenti si sono succeduti nell'800 con una certa frequenza: 30 dicembre 1818; 30 aprile 1826; 21 febbraio 1827; 30 settembre 1828; 25 febbraio 1833; 1 gennaio 1838; probabilmente ve ne sono anche altri. Il primo regolamento generale a stampa è quello del 1878.

CARLO PIERRANELLI

*Agostino de' marchesi Rivarola Protomartiro Apostolico,
Maggiordomo della Santità di Nostro Signore Papa Pio VII.*

Regolamenti per li Musei e Gallerie Pontificie.

Nota è bastantemente la Celebrità dei Musei, e Gallerie Pontificie per doversi trattare sulla medesima, e sui monumenti si Antichi che moderni che vi si racchiudono, e conservano; questi han meritato principalmente la cura dei sommi Pontefici Bene detto, e Clemente XIV, e Pio VI, oltre di molti altri, che li precedettero.

La Santità di Nostro Signore, animata da una singolare affezione per le Belle Arti, si è degnata ancor essa rivolgere le sue munificenze alli medesimi Musei con l'accrescimento di altri pre-

ziosi acquisti, dandogli in questa guisa un nuovo lustro, e splendore, che si è maggiormente aumentato pel ricupero di quegli oggetti, che ne tempi calamitosi furono trasportati all'estero con acerbo dolore degli Artefici, ed Annatori delle Belle Arti di ogni Nazione.

Ne si è limitata Sua Beatitudine nella sola ordinazione dei successivi acquisti di oggetti antichi, e nelle nuove fabbriche per racchiuderli, ma ha voluto ancora risarcire ed abbellire quelle che già esistevano nel miglior modo possibile, rivolgendo di poi, per una sua Paterna considerazione le sue benefiche cure all'intera organizzazione dei detti musei coll'assegnarli, sul pubblico Erario, una annua Somma la quale servisse per l'odierno Mantenimento di essi, nel modo praticato negli altri Musei d'Europa, affidandone l'Ispezione, e soprintendenza al Sig. Cav. Canova Marchese d'Ischia.

In sequela di simili disposizioni, Sua Santità ha voluto che anche li Musei, e Gallerie Pontificie, il di cui servizio e' annesso alla nostra Giurisdizione, avessero un Ministero composto dell'Ispettore, di un Segretario, e dell'Archivista, oltre un Direttore per ogni Stabilimento prescrivendo con biglietto di Segreteria di Stato del 21 Febbrajo 1816 il metodo con cui procedere in simile Ministero.

Occorrendo poi per il buon ordine dei Musei e Gallerie Pontificie alcuni regolamenti, che riguardino tanto l'obbligo degli Impiegati che il rispetto dovuto ai medesimi, in conformità degli Ordini di N. S. comunicatici col suddiviso Biglietto, volendo noi, che le Sovrane disposizioni siano esattamente eseguite, ed emanare a suo tempo gli opportuni provvedimenti, siamo venuti nella determinazione di stabilire quanto siegue.

1° Li Musei, e Gallerie Pontificie saranno aperti al Pubblico il Giovedì e la Domenica nelle ore indicate sulla Tabella esposta alla Porta d'ingresso di ciascun Museo.

2° Nei giorni che li Musei sono aperti dovranno gl'Impiegati ed Inservienti esser pronti al loro servizio nelle ore prescritte per invigilare che sia osservato il buon ordine in ciascun Stabilimento, nel modo che verrà loro indicato dai rispettivi Sig. Direttori. Negli altri giorni in cui li Musei non sono aperti,

potranno avere l'ingresso, ed accesso ai medesimi li soli Forastieri, Artisti, e Studenti nelle ore consuete; a tale effetto un numero di Scopatori sarà di guardia ogni giorno, a norma del Turno, che verrà stabilito. Li Sig. li Direttori regoleranno alternativamente le ore, ed i giorni che ciascuna Impiegato dovrà prestare il suo servizio in tutto il corso dell'Anno.

3^o Non è lecito ad alcuno entrare nei Musei, e Gallerie, con bastoni, ombrelli, o qualunque altro oggetto in mano, né tampoco introdurre seco cani di ogni specie.

4^o Viene espressamente vietato a chiunque di toccare alcuno degli oggetti esistenti nei Musei, e se dopo avvisati si renderanno inobbedienti, saranno espulsi dai musei medesimi sull'istante.

5^o È vietato l'ingresso ai Domestici, e Servi di Piazza di qualunque specie essi siano.

6^o È parimenti proibito di disegnare, e modellare nei Musei, e Gallerie Pontificie senza un nostro permesso, o dell'Ispectore Generale o dei rispettivi Direttori nelle regole consuete; li permessi per le Stanze di Raffaello potranno rilasciarsi anche dall'Ispectore delle Pitture; tali licenze si intendano ancora per chi vorrà formare o calcare qualunque Monumento. Li custodi sono particolarmente incaricati d'irrigliare, che li Formatori non danneggino li monumenti, e non sporchino il locale. Il Segretario Generale de Musei dovrà tenere esatto Registro di tutti li permessi, che si rilasciano per conoscere li nomi, e le qualità, nel caso che il soggetto a cui si rilascia il permesso non si comportasse, come deve da ciascun dipartarsi in tali stabilimenti, affine di farlo stare a ragione.

7^o La più severa proibizione s'ingiunge a quei che ardissero lacerare, grattolare, misurare, o toccare in alcuna maniera qualunque degli oggetti esistenti nei Musei, e Gallerie; come ancora non potrà rimoversi dal Luogo ove si trovano situati, a tale effetto non potrà avvicinarsi ad essi, né tampoco oltrepassare la linea marcata in terra, attendendosi su questo particolare alle maggiori Istruzioni che il Custode darà ad ogni persona che per qualunque titolo si portasse nei Musei, e Gallerie suddette.

8^o Non solo è vietato ai Formatori di sporcare in qualunque

modo il locale, ma tal divieto s'intenda esteso anche ai Studenti di ogni qualità, pel di cui oggetto vengono rinnovate le più severe proibizioni.

9^o Viene espressamente proibito agli Impiegati ed Inservienti chiedere mancia da qualunque siasi persona, sotto qualsivoglia pretesto, e colore, ed in modo particolare è vietato di accettarla dagli Artisti e Studenti, sotto pena di perdere irremissibilmente il loro impiego, oltre altre pene a nostro arbitrio.

10^o Li sig. li Forastieri, Studenti, e tutti altri, sono invitati ed autorizzati a portare a Noi le loro lagnanze, quando dagli Inservienti de Musei ricevessero qualunque inurbanità, sicuri di ottenere pronta ed adeguata soddisfazione. All'incontro sono avvertiti tanto li sig. li Forastieri che Romani di rispettare le persone Impiegare alli Musei, e di esser sottomessi alle Leggi emanate, tanto in ordine alla Polizia, quanto al buon regolamento dei medesimi, e di rispettare in tutti li modi la decenza del Luogo, ed i monumenti ivi esistenti, non solo col non toccarli, ma di astenersi ancora d'isporcare in veruna maniera le pareti, ed i pavimenti.

11^o Se gl'Inservienti, ed Impiegati alli Musei, e Gallerie si mostreranno negligenti alli loro doveri, ed incombenze, ed insubordinati rispettivamente ai loro Superiori, vogliamo che siano immediatamente privati dall'impiego, e di ogni prerogativa a quello inerente, né su tal particolare si ammetterà scusa, o pretesto alcuno, allorché la mancanza verrà provata.

E per osservanza delle cose Superiormente espresse, non solo viene autorizzato ma comandato al rispettivo Direttore di ciascun Stabilimento di riferire a Noi, ed all'Ispectore Generale il suo rapporto su di qualunque violazione delle medesime, onde si possano prendere quelle opportune disposizioni contro li trasgressori, pel buon andamento delle cose alla nostra Garisizione affidate.

Dalle Stanze del Quirinale li 20 dicembre 1816.

A. RIVAROLA Mag.^{no} (maggiordomo)
A. D'ESTE Segretario Generale

(Bollo dei Musei Pontifici)