



**2015**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata



**eum**

IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
11 / 2015

---

**eum**

**Il Capitale culturale**  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore*  
Massimo Montella

*Coordinatore editoriale*  
Mara Cerquetti

*Coordinatore tecnico*  
Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale*  
Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali*  
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico*  
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

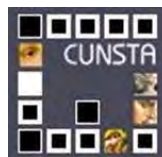
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

*Web*  
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>  
*e-mail*  
[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore*  
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata  
tel (39) 733 258 6081  
fax (39) 733 258 6086  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*  
Cinzia De Santis

*Progetto grafico*  
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED

# Indice

- 7      Editoriale
- Saggi
- 11     Lorenzo Principi  
      Un *San Sebastiano* di Silvestro dell'Aquila e un *San Vito* di  
      Saturnino Gatti
- 41     Sara Cavatorti  
      *Il monumento funebre di Angelo Ripanti* nella cattedrale  
      di Jesi e una proposta per Giovanpietro di Nicola de' Bosi  
      scultore milanese
- 71     Giacomo Montanari  
      Il Giardino delle Esperidi. La *Primavera* di Botticelli riletta  
      secondo Ovidio
- 99     Silvia Scarpacci  
      *Lustro della patria*: riscoperta e conservazione dei dipinti  
      urbinati di Federico Barocci nel terzo centenario della morte
- 123    Imma Cecere  
      Artisti in viaggio nell'*Alterra Roma*. L'anfiteatro di Capua  
      antica nelle immagini del Grand Tour

- 149 Patrizia Dragoni  
*Accessible à tous*: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento
- 223 Virginia Neri, Greta Parri, Claudia Parisi, Francesca Giurranna  
Paesaggio e Restauro: modello di studio e metodologia applicativa per i giardini del castello di Fosdinovo (MS)
- 251 Santino Alessandro Cugno  
Esperienze di archeologia pubblica nella Sicilia sud-orientale. Il progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* per lo studio e la valorizzazione dei castelli medievali dell'altopiano ibleo (SR)
- 275 Elena Musci  
Il paesaggio storico-culturale nei musei tra allestimenti e interfaccia didattica. Una ricerca in Italia e in Spagna
- 313 Angelo Presenza, Maria Concetta Perfetto  
*Industrial Heritage Management (IHM)*. Inquadramento di un campo di studio emergente attraverso la revisione della letteratura
- 337 Antonella Capriello, Miriam Giubertoni, Lara Pastrello  
Valorizzazione di un patrimonio culturale periferico: il progetto *Cuore Verde tra i due Laghi*
- 371 Maria Rosaria Napolitano  
Valore della Cultura e Cultura del Valore. Riflessioni per il futuro del Bel Paese
- 395 Silvia Cardini  
L'Europa dell'Est: il racconto di una periferia attraverso alcune testimonianze letterarie
- Documenti
- 423 Francesca Casamassima  
L'apparato decorativo delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche
- 447 Alessia Donati  
Le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Saffo* di Alessandro Verri nelle stanze di Palazzo Azzolino a Fermo

- 483 Tea Fonzi  
La Sibilla dell'Appennino: una risorsa dimenticata
- 519 Agnese Marasca  
Una «tragedia in forma di romanzo»? Teatralità e intertestualità pirandelliana ne *Gli indifferenti* di Alberto Moravia
- Scoperte
- 541 Francesca Coltrinari  
«Quadri di Lorenzo Loto numero cinque»: documenti e ipotesi sulla dispersione dei dipinti dalla guardaroba della Santa Casa di Loreto
- Discussioni
- 591 Xavier Barral i Altet, Guido Dall'Olio e Daniele Manacorda discutono *Storie per tutti*
- Recensioni
- 615 Valeria Merola  
Monica Martinat, *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*
- 619 Francesca Coltrinari  
Elena Fumagalli, Raffaella Morselli, edited by, *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*
- 625 Luca Palermo  
Gaia Salvatori, *Isole d'utopia. Da De Stijl all'arte per lo spazio pubblico*
- 629 Mara Cerquetti  
Daniele Manacorda, *L'Italia agli italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*
- Classici
- 635 Ranuccio Bianchi Bandinelli  
Gusto e valore dell'arte provinciale



# Editoriale

In tempi in cui ci si compiace di avversare la valorizzazione, anche questo numero della nostra rivista dimostra, una volta di più, per quante vie e in quanti modi è possibile far emergere e comunicare il valore insito nella eredità culturale delle diverse specie: storica, artistica, letteraria, paesaggistica. Dimostra una volta di più – e preoccupa che ci si trovi a doverlo ribadire – quanto la creazione di valore sia opera di studio e, quindi, di comunicazione. Si può farlo, trovando documenti inediti su Lorenzo Lotto (Francesca Coltrinari), cercando di individuare la paternità di opere fin qui anonime (Lorenzo Principi), ricomponendo qualche tessera del catalogo di un artista non privo di fama e di notizie circa la sua attività, ma di cui non sono state precisamente individuate le realizzazioni (Sara Cavatorti), riordinando e aggiornando la complessa interpretazione iconografica di un pur celeberrimo dipinto costruita nell’arco di circa un secolo (Giacomo Montanari), comprendendo i motivi delle differenti illustrazioni delle edizioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio (Francesca Casamassima), rintracciando i committenti della decorazione di un palazzo gentilizio (Alessia Donati), vagliando la cospicua ma non sempre plausibile letteratura che alimenta il mito della “Sibilla Appenninica” (Tea Fonzi), ricostruendo una pagina della storia della nostra cultura (Silvia Scarpacci) o di quella europea (Imma Cecere), mettendo criticamente a fuoco i trascorsi del dibattito internazionale sulla funzione sociale del museo (Patrizia Dragoni), confrontando le strategie comunicative oggi adottate in alcuni musei italiani e spagnoli (Elena Musci), analizzando le possibili forme sostenibili di restauro, manutenzione e gestione di edifici storici (Virginia Neri, Greta Parri, Claudia Parisi, Francesca Giurranna), studiando pratiche esperienze di archeologia pubblica (Santino Alessandro Cugno), passando in rassegna la letteratura aziendale – “perfino!”, direbbe qualcuno – dedicata al potenziale valore turistico del patrimonio archeologico industriale (Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza), ponendo – “addirittura!”, direbbe qualcuno – il

tema del marketing del *cultural heritage* in funzione dello sviluppo economico del Paese (Maria Rosaria Napolitano), interessandosi in chiave manageriale a come promuovere l'attiva partecipazione dei cittadini nell'azione di tutela e di valorizzazione (Antonella Capriello, Miriam Giubertoni, Lara Pastrello), delineando la geografia culturale europea attraverso la produzione letteraria in lingua italiana di alcuni autori dell'Europa orientale (Silvia Cardini), leggendo "Gli indifferenti" di Moravia alla luce del teatro pirandelliano (Agnese Maresca).

Difatti si può cogliere in diversi aspetti e in più modi il valore insito nei documenti di storia della cultura. A volte, come nel caso del testo di Bianchi Bandinelli, basta semplicemente riproporli per fotografare l'epoca in via di transizione dell'archeologia come storia dell'arte antica. Ma molto conta l'obiettivo, che, in questa stagione, a noi pare debba essere quello di cui discutono Xavier Barral i Altet, Guido Dall'Olio e Daniele Manacorda e le cui motivazioni molto bene chiarisce il piccolo volume dello stesso Manacorda qui recensito da Mara Cerquetti.

Il direttore

---

Saggi



# Un *San Sebastiano* di Silvestro dell'Aquila e un *San Vito* di Saturnino Gatti

Lorenzo Principi\*

## *Abstract*

L'articolo si focalizza sull'attribuzione di un'inedita statua a Silvestro di Giacomo da Sulmona, meglio noto come Silvestro dell'Aquila (documentato dal 1471-1504) e un'altra a Saturnino Gatti (1463 circa-1518), protagonisti della scultura del Rinascimento in Abruzzo.

La prima proposta riguarda un *San Sebastiano* ligneo, grande poco meno del vero, conservato nella chiesa di Santa Maria *ad Nives* di Rocca di Mezzo, principale centro

\* Lorenzo Principi, Dottorando di ricerca in Studio e Valorizzazione del Patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale, curriculum Storia e conservazione dei beni culturali, artistici e architettonici, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia, Storia, Geografia (DAFIST), Via Balbi, 2, 16126 Genova, e-mail: [lorenzoprincipi86@gmail.com](mailto:lorenzoprincipi86@gmail.com).

Ringrazio Lucia Arbace, Giorgio Capriotti, Giuseppe Capriotti, don Vincenzo Catalfo, Sara Cavatorti, Alessandro Cesati, Francesca Coltrinari, Liberato Di Sano, Lorenza D'Alessandro, Davide Gambino, Giancarlo Gentilini, Alessandro Giancola, don Sabas Mmasi, Gianluigi Simone, Lucio Tomei e Marta Vittorini. Sono grato inoltre a Michele Fanucci che ha realizzato le fotografie delle statue di Rocca di Mezzo e di Colle San Vito di Tornimparte.

dell'Altipiano delle Rocche e paese natale del celebre cardinale Amico Agnifili, committente di Silvestro di Giacomo. La seconda acquisizione concerne una scultura lignea grande al naturale raffigurante *San Vito*, rintracciata nell'omonima chiesa di Colle San Vito, nel comune di Tornimparte, situata a pochi passi dagli affreschi eseguiti da Saturnino Gatti tra il 1490 e il 1494 in San Panfilo a Villagrande.

Grazie ad un'analisi dei diversi contesti in cui si generarono le sculture e soprattutto attraverso stringenti confronti con opere note del catalogo dei due artisti si può riferire la prima statua alla tarda produzione di Silvestro dell'Aquila e la seconda al periodo di maturità di Saturnino Gatti.

The article focuses on the attribution of two unpublished wooden statues respectively realized by two masters of Renaissance sculpture in Abruzzo: Silvestro di Giacomo, known as Silvestro dell'Aquila (whose activity is documented at L'Aquila from 1471 to 1504); and Saturnino Gatti (about 1463-1518).

The sculpture attributed to Silvestro dell'Aquila portrays *Saint Sebastian*; it is of almost life-size dimensions. It was spotted out inside the church of Santa Maria *ad Nives* at Rocca di Mezzo, the most renowned village on the upland of «Le Rocche», in the nearby of L'Aquila; it was the birthplace of Cardinal Amico Agnifili, who happened to be Silvestro's patron. The second statue, by Saturnino Gatti, represents *Saint Vitus* and is held in the homonymous church at Colle San Vito in the municipal district of Tomimparte; this sanctuary is at a short distance from the church of Saint Pamphilus in Villagrande at Tomimparte, which was frescoed by Gatti between 1490 and 1494.

An analysis of the contexts for which the sculptures were conceived, along with convincing comparisons with other works by the two artists, led us to attribute the first statue to the late production of Silvestro, and the second one to the full maturity of Saturnino.

Non finisce mai di sorprendere la densità e la qualità del patrimonio artistico nel territorio aquilano che tuttavia attende ancora un censimento sistematico per quanto riguarda la scultura rinascimentale, episodio artistico complesso e di altissimo livello, costellato di capolavori dimenticati in luoghi impervi e negletti, oggi ancora di più a causa del devastante sisma del 2009. Nonostante la solerte attività di schedatura della Soprintendenza e delle diocesi abruzzesi<sup>1</sup>, l'assenza di uno strumento repertoriale di confronto costringe a dar conto in modo sporadico, in questa fase, solo dei più significativi rinvenimenti.

È questo il caso di una scultura in legno raffigurante *San Sebastiano* (figg. 1-5), che si avvale ancora per gran parte della superficie di un'originaria e raffinata policromia naturalistica, conservata nel terzo altare della navata destra della chiesa di Santa Maria *ad Nives* di Rocca di Mezzo<sup>2</sup>, oggi purtroppo

<sup>1</sup> È particolarmente utile ricordare l'importante scoperta di un *San Giovanni Battista* nell'omonima chiesa di Civitatommasa attribuito a ragione, nonostante le fuorvianti ridipinture, a Silvestro di Giacomo da Sulmona, detto Silvestro dell'Aquila, da G. Boffi, in Di Matteo *et al.* 2010, p. 113.

<sup>2</sup> La scultura misura cm 127x55x48, l'altezza arriva a cm 150 considerando la colonna. Eccetto la perdita delle mani, dell'avambraccio destro ripristinato e le diffuse ridipinture, lo stato di conservazione è piuttosto buono. L'opera è inserita nell'altare settecentesco in stucco: tale sistemazione risale probabilmente ai restauri della chiesa successivi al devastante sisma del 1703.

inagibile. La resa del santo, colto in una posa dinamica e ancora oggi legato a una colonna, forse originaria, decorata da un elegante capitello all'antica di ordine composito, privilegia una veduta leggermente scorciata dal basso che esalta i volumi plastici del volto e dalla capigliatura e ristabilisce armonia nella posizione disassata delle spalle.

La tornita modulazione anatomica e l'intensità espressiva si coniugano con una sublimazione degli affetti che mette in luce, come in un dipinto di Antonello da Messina, l'integrale astrazione dal dolore del martirio, espressa dallo sguardo proiettato verso l'orizzonte a cercare un segno della prospettata santità, quasi evocando «lo splendore dei supplizi» di foucaultiana memoria<sup>3</sup>.

Questa vibrante rappresentazione del martire sin dal primo sguardo, ma anche grazie a puntuali raffronti stilistici, suggerisce di ascriverne la paternità a Silvestro di Giacomo da Sulmona, meglio noto come Silvestro dell'Aquila, documentato nel capoluogo abruzzese e nel suo territorio fin dal 1471 e morto nel 1504<sup>4</sup>. Né la periegetica locale, né gli studi che coinvolgono l'Altipiano delle Rocche<sup>5</sup>, né tantomeno un'indagine archivistica condotta in alcuni fondi dell'Archivio di Stato aquilano e in quello della diocesi<sup>6</sup> hanno fornito finora indicazioni sulla genesi della scultura, che non è neppure citata da Tito Vespasiani<sup>7</sup> né da Iginio Carlo Gavini<sup>8</sup>. L'unica menzione che io conosca dell'opera, con una generica attribuzione al XVI secolo, si deve a Marta Spigarelli<sup>9</sup>.

Osservando l'opera di Rocca di Mezzo il pensiero corre subito al celebre *San Sebastiano* (fig. 8) del Museo Nazionale d'Abruzzo realizzato da Silvestro nel 1478 su commissione di Jacopo di Notar Nanni<sup>10</sup> per la chiesa di Santa Maria del Soccorso ed oggi al Castello Piccolomini di Celano. Con questa *imago* lignea la statua di Santa Maria *ad Nives* condivide l'impaginazione e la struttura anatomica, tuttavia l'articolazione delle gambe è resa in modo speculare, conferendo alla posa

<sup>3</sup> Foucault 1976, pp. 35-75.

<sup>4</sup> Cfr. da ultimo Di Gennaro 2010.

<sup>5</sup> L'Aquila, Biblioteca Provinciale "Salvatore Tommasi", A.L. Antinori, *Corografia*, XXXVIII, cc. 241r-247v (pp. 269-280); Vespasiani 1896; Cifani 1980, *passim*; Cifani 1982; Berardi 1994, pp. 105, 108; Mancini 2003, pp. 174-177; Puglia 2005, p. 75.

<sup>6</sup> Ho potuto riscontrare presso l'Archivio Diocesano dell'Aquila (d'ora in poi ADA) le buste relative alla chiesa di Santa Maria a Rocca di Mezzo (ADA, 725, 764) e le seguenti visite pastorali: ADA, *Visite*, 1136 (G. D'Acugna: 1574-1575), cc. 24rv, 1575, luglio 16; ADA, *Visite*, 1135 (G. D'Acugna: 1574-1577), cc. 81r-82v, 1575, luglio 16; ADA, *Visite*, 1137 (G. D'Acugna: 1577-1578), cc. 113v-116r, 1577, settembre 2; ADA, *Visite*, 1157 (M. De Racciacaris: 1580-1581), cc. 166r-168r, in particolare 167r, 1580, luglio 6: «[...] Visitavit altare Sancti Sebastiani, protectoris totius populi, lapideum, non consecratum neque dotatum, sed decenter hornatum [così] [...]»; ADA, *Visite*, 1344 (C. De Angelis: 1667-1668), cc. 98r-99r, 1668, settembre 2. Nelle risposte ai questionari dell'Arcivescovo Pellegrino Maria Francesco Stagni del 1910 (ADA, 832/2, s.c.) si ricorda che il dodicesimo altare, dedicato a san Sebastiano, ha un legato della famiglia Graziosi, «passato alle famiglie Bassi, Benedetti, Di Zitti, Magnante».

<sup>7</sup> Vespasiani 1896.

<sup>8</sup> Gavini 1906.

<sup>9</sup> Angelosante, Spigarelli 1985, p. 161.

<sup>10</sup> Di Gennaro 2010, pp. 67-68 e note 27-28 (con bibliografia precedente).

un diverso moto: incedente nell'esemplare di Rocca di Mezzo, a riposo in quello del Soccorso; una *ponderatio* che si riscontra anche nel *San Giovanni Battista* (fig. 5) del *Monumento Pereira-Campioneschi* in San Bernardino, datato 1488<sup>11</sup>. Se si concentra ancora l'attenzione sulla parte inferiore dei due san Sebastiano si noterà anche la coincidenza di alcuni significativi dettagli nella modellazione del perizoma, quali l'arricciamento in corrispondenza del cordino e le pieghe stirate che segnano la sgambatura (figg. 9-10). È evidente tuttavia come al piglio del volto del *San Sebastiano* del Soccorso, animato da forti accenti verrocchieschi nei corposi riccioli a serpentelli (fig. 8), corrisponda, nell'intaglio di Rocca di Mezzo, una resa più controllata e pacata (fig. 4), in linea con il più severo classicismo bregnesco abbracciato da Silvestro a partire dal nono decennio del Quattrocento. Nonostante ciò, la trattazione del legno mostra evidenti affinità tecniche che denunciano un comune magistero: si veda in particolare come l'indagine delle ciocche venga affidata a sottili incisioni che definiscono, in maniera ordinata, la chioma capello per capello (figg. 2-3, 13, 15).

Ma le consonanze più significative e stringenti si desumono dalla scultura in pietra raffigurante *San Giovanni evangelista* (fig. 7), già nella Galleria "Il Cartiglio" di Firenze, attribuita a Silvestro da Giancarlo Gentilini e Francesca Petrucci<sup>12</sup> con una corretta datazione tra la fine del Quattrocento e i primissimi anni del secolo successivo, e confermata da Germano Boffi<sup>13</sup> e Rossella Torlontano<sup>14</sup>, la quale però colloca l'opera nella fase giovanile dell'artista. Sembrano convincenti i raffronti tra le vedute del volto del *San Sebastiano* e quelle del *San Giovanni* (figg. 11-16), entrambe caratterizzate da un analogo rapporto nella distribuzione dei volumi facciali, da un identico contrappunto nella modulazione delle labbra e da un'affine definizione della lisciata capigliatura, su cui pare soffiare una leggera brezza che gonfia appena i capelli ai lati del collo e i ciuffi ribelli che incorniciano il volto.

Un appiglio per l'attribuzione è fornito dalla stessa localizzazione della scultura a Rocca di Mezzo, patria del cardinale Amico Agnifili (1398-1476)<sup>15</sup>, celebrato proprio da Silvestro nella grandiosa tomba destinata alla Cattedrale aquilana di San Massimo, prima grande impresa del maestro datata 1480<sup>16</sup>: chissà che un consolidato rapporto tra lo scultore e la famiglia del Cardinale, che ragionevolmente provvede alla commissione del *Monumento*, non abbia favorito l'esecuzione della statua destinata all'edificio sacro già al centro degli interessi di Amico. La chiesa di Santa Maria *ad Nives*, fortemente danneggiata dalle scorribande di Andrea Fortebracci (Braccio da Montone) del 1423 e

<sup>11</sup> Ivi, pp. 74-78.

<sup>12</sup> Relazione inedita senza data redatta tra il 2000 e il 2005.

<sup>13</sup> Boffi 2007, pp. 40-41.

<sup>14</sup> Torlontano 2008, pp. 491.

<sup>15</sup> Ziino, Tortoreto 1988/1989; Manfredi 1999; Marinangeli 1999; Zimei 2005; Agnifili 2006; Di Flavio 2007-2008.

<sup>16</sup> Chini 1954, pp. 157-202; Boffi 2007, p. 37; Torlontano 2008, *passim*; Di Gennaro, pp. 63-68.

del 1424<sup>17</sup>, fu sottoposta dal cardinale ad una campagna di ricostruzione e decorazione già a partire dalla sua elezione a vescovo dell'Aquila nel 1431 e portata avanti sino alla morte. Non è da escludere inoltre che la commissione della scultura possa aver rappresentato una risposta alla terribile ondata pestilenziale del 1484 che colpì anche il nostro centro dell'Altipiano delle Rocche<sup>18</sup>. È pur vero, tuttavia, che la datazione proposta per il *San Giovanni evangelista* allo scadere del Quattrocento o ai primi anni del secolo successivo, al tempo del *Mausoleo di San Bernardino* concluso postumo nel 1505, porta a collocare verosimilmente il legno in quest'ultima fase dell'attività di Silvestro, caratterizzata da un'approfondita meditazione sull'antico e da un saldo rigore classicista.

Nella chiesa dedicata a san Vito nell'omonima frazione del comune di Tornimparte si cela, sotto diversi strati di ridipinture che ne forniscono un'apparenza fuorviante, una straordinaria scultura in legno *grandeur nature*<sup>19</sup> raffigurante il giovane Santo martire del III secolo<sup>20</sup> (figg. 17, 19-22), tradizionalmente invocato contro la còrea, meglio nota come “ballo di san Vito”. Il Santo è effigiato in una posa sinuosa ma irrequieta – memore dei tesi e nerboruti nudi pollaioleschi di Arcetri (1470-1475 circa) – la quale sembra assecondare la sua vocazione “danzante”. La statua era un tempo forse accompagnata da una coppia di cani, consueto attributo a cui è associato san Vito, il quale, secondo la tradizione, grazie alle sue proprietà taumaturgiche aveva ammansito proprio dei cani affetti dalla rabbia.

La scultura, ricavata da un unico blocco di legno accuratamente scavato al suo interno, è oggetto tuttora di utilizzo processionale durante la festività patronale del 15 giugno: proprio a ciò si devono i numerosi rimaneggiamenti della policromia, gli ultimi dei quali risalenti, come ci informa un'iscrizione sulla base, al 1992 e l'aggiunta all'interno dell'opera, nella porzione del mantello, di due barre metalliche curve che forniscono maggiore stabilità alla statua.

Nonostante l'origine ben più remota del culto di san Vito nell'omonimo borgo tornimpartese la notizia più antica relativa alla cappella di San Vito, dove presumibilmente era collocata la scultura, risale al 1538 ed è riportata da Anton Ludovico Antinori che, nella sua *Corografia*, ricorda:

Nel 1553 Domenico e Giorgio di Caporosso di Tornimparte anche in nome de' loro consobrini presentarono Clemente Carnicella nella Cappella di S. Vito nella Chiesa dello stesso titolo, vacata per morte di Francesco di Pietro. Era stata dotata da Angelo di Caporosso dal 1538, benché all'Altare del Corpo di Cristo<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Clementi 1997, p. 67.

<sup>18</sup> Cifani 1980, p. 53.

<sup>19</sup> L'opera misura cm 169x53x44.

<sup>20</sup> Varazze 1995, pp. 442-444; Kaftal 1965, coll. 1153-1156 cat. 413.

<sup>21</sup> L'Aquila, Biblioteca Provinciale “Salvatore Tommasi”, A.L. Antinori, *Corografia*, XL, 1-2, c. 96r (p. 686).

Benché non sia stato possibile recuperare la prima redazione di questo testamento vergato, come si apprende a margine del manoscritto di Antinori, dal notaio Valerio di Domenico di Pizzoli, ho potuto rintracciare la copia estratta nel 1581 di un altro testamento di Angelo Caporossi redatto per mano di Giovan Francesco di Valerio di Pizzoli il 17 maggio 1541 in cui si stabilisce, in effetti, che «in la ecclesia d(e) Sancto Vito sia facta una capp(ell)a de pietra allo altare del corpo de Christo de valore et p(re)zzo de ducati dece [così]»<sup>22</sup>. Conferme che il sacello dei Caporossi fosse in realtà intitolato proprio a San Vito si hanno da un documento del 22 febbraio 1581<sup>23</sup> dove si afferma: «Cappellania d(e) iure patronatus her(edum) c(on)dam Angeluctii d(e) Caporusio d(e) dicto loco sub vocabulo Sancti Viti in ecclesia Sancti Viti d(e) dicto castro». Ancora nel 1668 l'altare di San Vito era beneficiato dagli stessi Caporossi<sup>24</sup>.

Purtroppo dell'antica cappella dedicata al santo non rimane traccia, in quanto la primigenia chiesa fu abbandonata in seguito al terremoto del 1915<sup>25</sup> e ricostruita dove si trova attualmente. Un'interessante menzione archivistica si trova nello *Stato generale della parrocchia* del 18 agosto 1883<sup>26</sup>, che riporta l'esistenza «nella prima cappella a sinistra» dedicata al patrono una «statua di S. Vito Martire pregevole per arte e divozione», certamente identificabile con il legno che qui si presenta.

È sufficiente spostarsi solo qualche metro più avanti e dare voce al *Risorto* (fig. 18) del ciclo affrescato da Saturnino Gatti (San Vittorino, 1463 circa<sup>27</sup>-

<sup>22</sup> ADA, 781, 2, cc. 4r-9r. Ho potuto riscontrare inoltre le seguenti visite pastorali: ADA, *Visite*, 1185 (G. D'Acugna: 1570-1573), cc. 87v-88v, 1573, ottobre 24; ADA, *Visite*, 1136 (G. D'Acugna: 1574-1575), cc. 63r-64r, 1575, novembre 16; ADA, *Visite*, 1344 (C. De Angelis: 1667-1668), cc. 88rv, 1668, giugno 29: «[...] Vis(itavi)t altare S. Viti, titularis dictae ecclesiae, in quo adest beneficium ecclesiasticum praesentis [si intenda ad praesens] iurispatronatus de familia de Caporusio, cum onere celeb(randi) semel in edomada [così] in die Iovis [da cum onere fino a die Iovis, aggiunto sul margine di sin.], quod ad praesens vacat ob devolutionem [così] factam episcopo, ex eo quia compatroni non praesentaverunt <rectorem> tempore debito [così]; ideo mandavit domino Laurentio de Anibale, qui possidet bona beneficij, ut teneat apud se fructus recolligendos in p(rae)nti anno et nemini restituat, inconsulto episcopo. Dominus <visitor>, stante facultate Concilii Tridentini, univit dictam cappellaniam devolutam [così, qui e avanti] cum alia [così] SS.mi Crucifixi, pariter devoluta in parrochiali ecclesia Sancti Panfilii; mandavit provideri de lavabo et depinci [così] gradus ad usum candelabrorum [...]».

<sup>23</sup> ADA, 781, 2, cc. 15rv: nel testo don Giovan Bernardino Carnicelle da Tornimparte, informato della sua nomina a rettore del beneficio della Cappellania intitolata a San Vito nella chiesa parrocchiale di San Vito di Tornimparte, sollecita il vicario del vescovo dell'Aquila per la spedizione del decreto di collazione.

<sup>24</sup> ADA, *Visite*, 1344 (C. De Angelis: 1667-1668), cc. 88rv, 1668, giugno 29.

<sup>25</sup> ADA, 1056/9, 1; Coccia 2010.

<sup>26</sup> ADA, 781, 1, pp. 2-3.

<sup>27</sup> Bologna 2014, pp. 17-18, ha proposto di anticipare la data di nascita al 1457/1459, sulla base di un documento notarile del 1477, in cui Saturnino fa da testimone a un atto riguardante Silvestro dell'Aquila. Secondo lo studioso, dato che «la capacità giuridica si raggiungeva a 18 anni, e in alcuni casi a 21», l'artista doveva essere già maggiorenne. L'argomento avanzato da Bologna per l'arretramento della data di nascita di Saturnino non è definitivo, in quanto ai testimoni, chiamati ad assistere a un atto notarile, non era richiesta la maggiore età, che allora comunque si

L'Aquila, 1518) in San Panfilo a Villagrande di Tornimparte tra il 1490 e il 1494<sup>28</sup> per comprendere un determinante nesso stilistico. Come il *Cristo* che si erge dal sepolcro anche il *San Vito* (fig. 17) esibisce una tornitura muscolare tesa e affilata quasi a dar conto, fibra per fibra, della complessa orchestrazione degli arti inferiori in contrazione (fig. 22), scolpiti tenendo a mente ogni livello anatomico, dalle ossa all'epidermide. Oltre ad un'affine impaginazione della figura, il *Risorto* e il santo martire condividono significativi dettagli come ad esempio il nodo del perizoma di *Cristo* (fig. 17) che si può ritrovare scolpito, a mo' di sbuffetto, sopra la spalla sinistra di *San Vito* (fig. 18), o l'audace plissettatura del gonnellino del martire che evoca l'andamento turbinoso e frastagliato del velo di *Cristo*. Proprio il movimento della tunica della scultura e l'increspatura ondulata della bordura (fig. 23) trovano significativi riscontri in molte delle figure che popolano gli affreschi tornimpartesi (figg. 24-26). Ma è dalla produzione scultorea di Saturnino che si evincono decisivi raffronti: mi riferisco al *San Sebastiano* (fig. 28) del Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila, oggi trasferito al Castello Piccolomini di Celano. L'opera è al centro di una complessa vicenda archivistica<sup>29</sup>: secondo un documento, pubblicato da Mario Chini<sup>30</sup>, il 7 febbraio 1517 la confraternita di San Sebastiano commissionò a Saturnino un simulacro ligneo del santo, da realizzare simile a quello di Silvestro al Soccorso, per la loro cappella nell'omonima chiesa. L'8 giugno 1518<sup>31</sup>, ultimo documento in cui il maestro compare in vita, Saturnino incassò otto ducati, ma sulla scorta dell'Antinori, il quale afferma che «scorso il termine e sopravvenuta la morte, restituì il figlio Pietro Paolo il denaro preso a porzione del prezzo»<sup>32</sup>, si è dubitato della reale esecuzione dell'opera<sup>33</sup>. Il documento ricordato da Antinori riguardante la restituzione del denaro, datato 27 febbraio 1521 e redatto dal notaio Paolo Nanni di Campana è andato perduto e pertanto la notizia non è verificabile. È possibile tuttavia fare nuove valutazioni grazie ad un'attenta analisi del contratto del 1517. Una rilettura del testo<sup>34</sup>, per la quale si rimanda all'appendice in questa sede, permette di modificare in modo significativo un passaggio del contratto, e in particolare quello riguardante il prezzo pattuito per la scultura. Secondo la trascrizione di Chini, il procuratore Vincenzo avrebbe

raggiungeva a 25 anni, bensì la capacità razionale di poter eventualmente rispondere della propria testimonianza. Generalmente si riteneva che tale facoltà si raggiungesse con l'età della *pubertas*, che il diritto civile fissava attorno al quattordicesimo anno.

<sup>28</sup> Mannetti *et al.* 1992, *passim*; Maccherini 2010, pp. 122-126, Arbace 2012, pp. 65-74; Principi 2012, pp. 117, nota 13; Bologna 2014, pp. 113, 128, 132, 135-136, 139.

<sup>29</sup> Cfr. Principi 2012, pp. 109, 127, nota 68, e da Arbace 2012, pp. 98, 123, nota 123. La statua ha di recente preso parte all'esposizione parigina dedicata ai Borgia: L. Arbace, in Strinati 2014, pp. 150-151, cat. 59.

<sup>30</sup> Chini 1927, p. 90, doc. 28, ed. 1929, p. 82, doc. 28.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 82-83, doc. 29.

<sup>32</sup> Ivi, p. 91, doc. 30, ed. 1929, p. 83, doc. 30.

<sup>33</sup> Per un riepilogo di queste posizioni cfr. Principi 2012, p. 127, nota 67, a cui si deve aggiungere quella di Ferdinando Bologna (2014, pp. 42, 198).

<sup>34</sup> Ringrazio Sara Cavatorti, Davide Gambino e Lucio Tomei.

corrisposto a maestro Saturnino 22 ducati «uti partem pretii» lasciando credere che tale cifra fosse solo una parte del compenso finale. Invece la lettura corretta delle parole abbreviate – «uti procurator prefatus» – ci consente di comprendere che i 22 ducati corrispondevano alla somma totale pattuita per il lavoro. Di questa cifra, cinque ducati vennero corrisposti al momento della stipula, di cui il maestro rilascia quietanza, cinque sarebbero stati riscossi entro i tre mesi successivi, altri cinque entro l'agosto del 1517 e il rimanente, all'incirca sette ducati, alla fine del lavoro, prevista per il Natale dello stesso anno. In fondo alla stessa carta troviamo l'*immarginatio*, ugualmente pubblicata da Chini, datata 8 giugno 1518, grazie alla quale apprendiamo che Saturnino ricevette otto ducati e quattro celle, corrispondenti ognuna a un quinto di carlino. Aggiungendo a questa cifra i cinque ducati riscossi un anno prima, si ottiene quindi un totale di tredici ducati e quattro celle, poco più della metà del prezzo totale dell'opera. L'elemento più significativo che emerge dalla nuova rilettura è la conferma dell'avvio della statua: se non fosse stato così, infatti, il secondo pagamento di otto ducati e quattro celle non sarebbe mai stato erogato. Rimane il problema del documento non più rintracciabile ricordato da Antinori, datato 1521. Come interpretarlo? Non essendovi dunque ragioni per dubitare dell'effettivo inizio dell'opera, è più plausibile ipotizzare che il figlio di Saturnino abbia rinunciato alla "porzione del prezzo" che rimaneva ancora da riscuotere, o perché la statua non era stata finita, come nel caso del gruppo della *Pietà* di Ascoli Piceno<sup>35</sup>, o per atto spontaneo di condono.

Ulteriori appigli per l'identificazione dell'intaglio con quello commissionato al Gatti si desumono dalle dimensioni della statua: i sette palmi stabiliti nel contratto, ognuno di 26,5 cm circa, corrispondono a 185 cm: una dimensione confacente ai 160 cm del legno oggi a Celano. A questo dobbiamo però aggiungere che l'altezza originaria prevedeva anche «i due angeli [...] che tengono una corona sopra dicta figura» oggi perduti. Quanto invece alle attestazioni storiche della presenza di una statua di *San Sebastiano* nell'omonima chiesa della Confraternita, dobbiamo far riferimento a Emidio Mariani, il quale, nella prima metà del XIX secolo, vi segnalò l'esistenza di una «statua di rilievo di esso santo»<sup>36</sup>. La successiva e più qualificata periegetica locale<sup>37</sup> invece individua già nel 1848 nella scultura del santo in San Benedetto, quella eseguita da Saturnino Gatti per San Sebastiano; in questo torno d'anni, infatti, la stessa confraternita si era trasferita presso quest'ultima chiesa portando con sé i propri beni<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. A. Cipollini, in Papetti 2012, pp. 112-113, cat. 25; Principi 2012, pp. 109, 111.

<sup>36</sup> Cfr. L'Aquila, Biblioteca Provinciale "Salvatore Tommasi", E. Mariani, *Memorie storiche delle confraternite e compagnie di Aquila*, tomo I parte IV, confraternite, ms M, XIX sec., f. 4; Arbace 2012, pp. 98, 123, nota 123. A riscontro di ciò si può ricordare la presenza nella chiesa di San Sebastiano di un altare intitolato al santo almeno dal 1586 (cfr. ADA, *Visite*, 1375, M. De Racciaccaris: 1585-1586, cc. 191v-193r, 1586, febbraio 5).

<sup>37</sup> Leosini 1848, p. 32; Oddo Bonafede 1888, p. 150.

<sup>38</sup> D'Antonio 2010, pp. 554-558.

Tornando ai confronti tra questo mirabile intaglio (fig. 28) e il *San Vito* (fig. 27), è possibile notare l'andamento sovrapponibile delle gambe e la cesellata e magistrale tornitura dei quadricipiti e dei tricipiti femorali, delle ginocchia, financo dei piedi, così come la modulazione degli arrovellati riccioli spiraliformi e il sottinsù del capo del martire (figg. 29-30, 32-33), in sintonia anche con alcune teste di santi e beati dipinti dall'artista nel catino absidale in San Panfilo (fig. 31). La caratterizzazione fisiognomica della scultura lignea di Tornimparte, con l'arcata sopraciliare alta, il naso affilato, le narici strette e aderenti, il labbro inferiore arricciato verso il basso mette in stretta relazione il *San Vito* (fig. 34) anche al *Sant'Egidio* di Orte<sup>39</sup> (fig. 35). Proprio da questa statua si desumono i paragoni più significativi per l'andamento corposo e tumido del panneggio in corrispondenza del braccio destro di *San Vito* (fig. 36): mentre nel *Sant'Egidio* (fig. 37) la veste si gonfia sotto la spinta del moto, al contrario nell'opera di Tornimparte lo spesso tessuto si affloscia trattenendo gli ultimi sbuffi d'aria. Ulteriori sostegni a favore dell'attribuzione a Saturnino Gatti della scultura tornimpartese vengono forniti dall'ubicazione dell'opera a pochi passi dagli affreschi di San Panfilo. Proprio sotto ai profeti dipinti nell'arco della chiesa, nella parete di sinistra, di fronte all'effigie di fra' Pietro dell'Aquila, detto Scotello, infatti è raffigurato *San Vito*. Questo dettaglio, oltre ad indicare un diffuso culto del santo nell'area di Tornimparte, potrebbe suggerire un qualche coinvolgimento della cittadinanza di Colle San Vito nella commissione degli affreschi che spiegherebbe una consuetudine di rapporto del maestro con la comunità.

Vero è tuttavia che, rispetto all'immagine dipinta di *San Vito* e agli affreschi di Tornimparte, la scultura testimonia un significativo scarto cronologico che mette in stretta relazione l'opera di Colle San Vito con il già citato *San Sebastiano* (fig. 25) del Museo Nazionale d'Abruzzo, databile intorno al 1517, poco prima della morte di Saturnino. Entrambe le opere, palpitanti e coinvolgenti, sembrano forgiate con la mano ancora guidata dalla lezione di Pollaiuolo e Verrocchio ma con la mente e il pensiero tutti rivolti alle nebulose e arrovellate invenzioni dell'alba del nuovo secolo. La nostra statua è quindi un nuovo segno di quella «sortita anticlassica», per utilizzare la definizione con cui Federico Zeri definì gli anni di attività di Cola dell'Amatrice tra il 1514 e il 1520<sup>40</sup>, di cui anche Saturnino<sup>41</sup> – in contatto con il Filotesio intorno al 1518<sup>42</sup> – si fece carico, testimoniando ancora nell'ultima parte della sua vita l'eccellenza e il continuo aggiornamento della sua cultura figurativa e confermando il carattere bizzarro ed eccentrico del suo temperamento.

<sup>39</sup> Principi 2012, *passim*.

<sup>40</sup> Zeri 1971.

<sup>41</sup> Sulla tarda attività di Saturnino cfr. Pezzuto 2013.

<sup>42</sup> Si veda Fabiani 1952, pp. 125-126, 204-205; A. Cipollini, in Papetti 2012, pp. 112-113 cat. 25; Principi 2012, pp. 108, 125, note 52-53.

*Riferimenti bibliografici / references*

- Agnifili M.R. (2006), *Agnifili, Amico*, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, a cura di E. Di Carlo, Castelli: Andromeda, vol. I, pp. 71-74.
- Angelosante E., Spigarelli M. (1984), *Quattro centri dell'Altopiano delle Rocche: Rocca di Mezzo / Rovere / Ovindoli / Rocca di Cambio*, «Storia della città», IX, n. 31-32, pp. 157-170.
- Arbace L. (2012), *I volti dell'anima: Saturnino Gatti, vita e opere di un artista del Rinascimento*, Pescara: De Siena.
- Berardi M.R. (1994), *Professionalità e politica: il notaio nella società aquilana del Quattrocento*, «Napoli nobilissima», XXXIII, n. 3-4, pp. 101-120.
- Boffi G. (2007 ma 2008), *Sull'arte di Giovanni di Biasuccio di Fontavignone, con qualche aggiunta a Silvestro dell'Aquila e Saturnino Gatti*, «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», XII, n. 13, pp. 33-50.
- Bologna F. (2014), *Saturnino Gatti. Pittore e scultore nel Rinascimento aquilano*, L'Aquila: Textus.
- Chini M. (1927), *Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa*, «Bullettino della Regia Deputazione abruzzese di storia patria», XVIII, pp. 13-138, ripubblicato L'Aquila: Vecchioni, 1929 [ristampa anastatica, Bologna: Forni, 1979].
- Chini M. (1954), *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila: La Bodoniana.
- Cifani G. (1980), *Il territorio dell'Altipiano delle Rocche*, «Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura», n. 26, pp. 5-94.
- Cifani G. (1982), *Rocca di Mezzo*, «Rassegna di studi sul territorio», I, pp. 97-99.
- Clementi A. (1997), *Storia dell'Aquila dalle origini alla prima guerra mondiale*, Roma-Bari: Laterza, ed. cons. 2009.
- Coccia G. (2010), *L'antica chiesa di San Vito in Colle San Vito di Tornimparte* («Quaderni Tornimpartesi», 2), Tornimparte: s.e., <<http://www.prolocotornimparte.it/uploads/QT%20Rocca%20S.Vito.pdf>> 31.3.2015.
- D'Antonio M. (2010), *Il convento domenicano dell'Aquila. Vicende di storia e architettura, 1255-2009*, L'Aquila: Edizioni Libreria Colacchi.
- Di Flavio V. (2007/2008 ma 2009), *Il Cardinale aquilano Amico Agnifili nei documenti reatini*, «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XCVII-XCVIII, pp. 93-105.
- Di Gennaro V. (2010), *Silvestro di Giacomo e la Scuola Aquilana*, in *L'arte aquilana del Rinascimento*, a cura di M. Maccherini, L'Aquila: L'Una, pp. 59-120.
- Di Matteo G., Boffi G., Giordani A. (2010), *L'Aquila, l'arte ferita delle chiese del centro storico a Montecitorio*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Montecitorio, Sala della Regina, 25 gennaio – 26 febbraio 2010), Roma: Camera dei deputati, Iride per il Terzo Millennio.

- Fabiani G. (1952), *Cola dell'Amatrice secondo i documenti ascolani*, Ascoli Piceno: Società tipolitografica editrice.
- Foucault M. (1976), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975; trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino: Einaudi, 1976.
- Gavini I.C. (1906), *Opere d'arte a Roccadimezzo (Abruzzo)*, «L'Arte», IX, pp. 133-136.
- Kaftal G. (1965), *Iconography of the Saints in Central and South Italian schools of painting*, Firenze: Sansoni.
- Leosini A. (1848), *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni, colle notizie de' pittori scultori architetti ed altri artefici*, L'Aquila: Francesco Perchiazzi editore.
- Mancini R. (2003), *Viaggiare negli Abruzzi. Una terra da scoprire attraverso le sue vie storiche. Ambiente, archeologia, arte, monumenti*, vol. II, *La via Valeria, II. Il Fucino, la Valle Roveto, l'Altipiano delle Rocche, il Parco Nazionale d'Abruzzo, la Valle Peligna*, L'Aquila: Textus.
- Manfredi A. (1999 ma 2001), *Amico Agnifili e i libri liturgici della Biblioteca Provinciale «Tommasi» dell'Aquila*, «Bulettno della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXXIX, pp. 31-57.
- Mannetti T.R., Chelli N., Vecchioli G. (1992), *Saturnino Gatti nella Chiesa di San Panfilo a Tornimparte*, L'Aquila: Edizioni del Gallo Cedrone.
- Marinangeli G. (1999 ma 2001), *Amico Agnifili prelato (1398-1476)*, «Bulettno della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXXIX, pp. 5-30.
- Oddo Bonafede M. (1888), *Guida della città dell'Aquila*, L'Aquila: Tipografia Aternina.
- Papetti S., a cura di (2012), *Opere d'Arte dalle Collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano, scoperte, ricerche e nuove proposte*, Roma: Ugo Bozzi Editore.
- Pezzuto L. (2013 ma 2014), «Magistro Saturnino» e «Francesco pentore». *La Magnifica Camera aquilana: per un riesame dell'arte a L'Aquila nel primo Cinquecento, precisazioni e novità documentarie*, «Bollettino d'arte», XCVIII, n. 18, pp. 15-32.
- Puglia I. (2005), *I Piccolomini d'Aragona duchi di Amalfi (1461-1610). Storia di un patrimonio nobiliare*, Napoli: Editoriale Scientifica.
- Principi L. (2012), *Il Sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore*, «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», XVII, n. 18, pp. 101-128.
- Strinati C. (2014), *Les Borgia et leur temps: de Léonard de Vinci à Michel-Ange*, catalogo della mostra (Paris, Musée Maillol, 17 settembre 2014 – 15 febbraio 2015), Paris: Gallimard.
- Torlontano R. (2008), *La diffusione della cultura romana in area centro-italiana. Una nuova proposta per la formazione di Silvestro dell'Aquila*, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini, C. Strinati, Firenze: Maschietto editore, pp. 490-505.

- Varazze da I. (1995), *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino: Einaudi.
- Vespasiani T. (1896), *L'Altipiano di Rocca di Mezzo*, «L'universo (Geografia per tutti). Rivista quindicinale illustrata per la diffusione delle cognizioni geografiche», VI, pp. 321-326, 361-365, 370-374.
- Zeri F. (1971), *La sortita anticlassica di Cola dell'Amatrice*, in Idem, *Diari di lavoro*, Bergamo: Emblema, pp. 74-78, ripubblicato, Torino: Einaudi, 1983; ripubblicato in Idem, *Giorno per giorno nella pittura*, 5 voll., Torino: Umberto Allemandi, vol. 3, 1992, pp. 187-190.
- Ziino A., Tortoreto W. (1988/1989 ma 1990), *Polifonia 'retrospettiva' e polifonia 'dotta' in Abruzzo durante il Quattrocento*, «Prospettiva», n. 53-56, pp. 256-263.
- Zimei F. (2005), *L'uomo nuovo del '400 aquilano: la mirabile ascesa di Amico Agnifili dal gregge alla porpora*, catalogo della mostra (L'Aquila, 23 agosto - 15 ottobre 2005, Salone Sede Centrale Carispaq), L'Aquila: Carispaq.

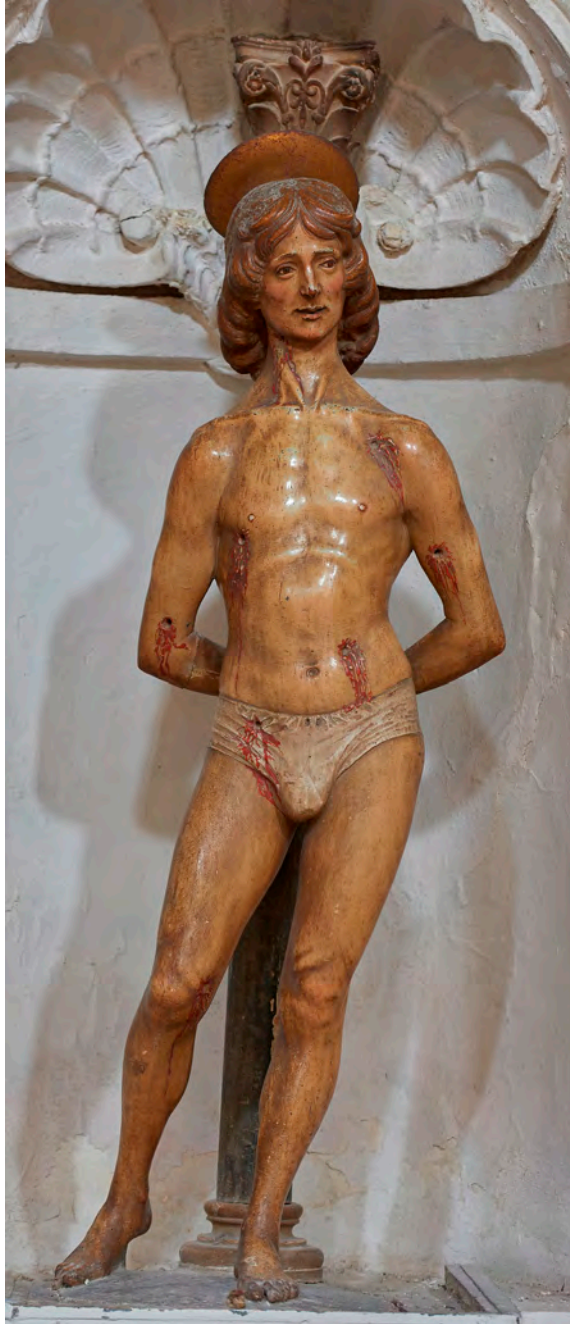
*Appendice*

Fig. 1. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria *ad Nives*



Figg. 2-3. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria *ad Nives*



Fig. 4. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria *ad Nives*; particolare

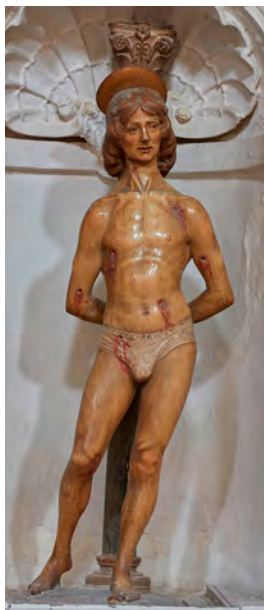


Fig. 5. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria ad Nives, particolare



Fig. 6. Silvestro dell'Aquila, *San Giovanni Battista*, dal Monumento Pereira-Camponeschi, L'Aquila, basilica di San Bernardino



Fig. 7. Silvestro dell'Aquila, *San Giovanni evangelista*, collezione privata



Fig. 8. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (ora a Celano, Castello Piccolomini)



Fig. 9. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria *ad Nives*; particolare



Fig. 10. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (ora a Celano, Castello Piccolomini), particolare



Fig. 11. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria ad Nives, particolare



Fig. 12. Silvestro dell'Aquila, *San Giovanni evangelista*, collezione privata, particolare



Fig. 13. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria ad Nives, particolare



Fig. 14. Silvestro dell'Aquila, *San Giovanni evangelista*, collezione privata, particolare



Fig. 15. Silvestro dell'Aquila, *San Sebastiano*, Rocca di Mezzo, chiesa di Santa Maria *ad Nives*, particolare



Fig. 16. Silvestro dell'Aquila, *San Giovanni evangelista*, collezione privata, particolare



Fig. 17. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito



Fig. 18. Saturnino Gatti, *Resurrezione di Cristo*, Villagrande di Tornimparte, chiesa di San Panfilo, particolare



Figg. 19-21. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito

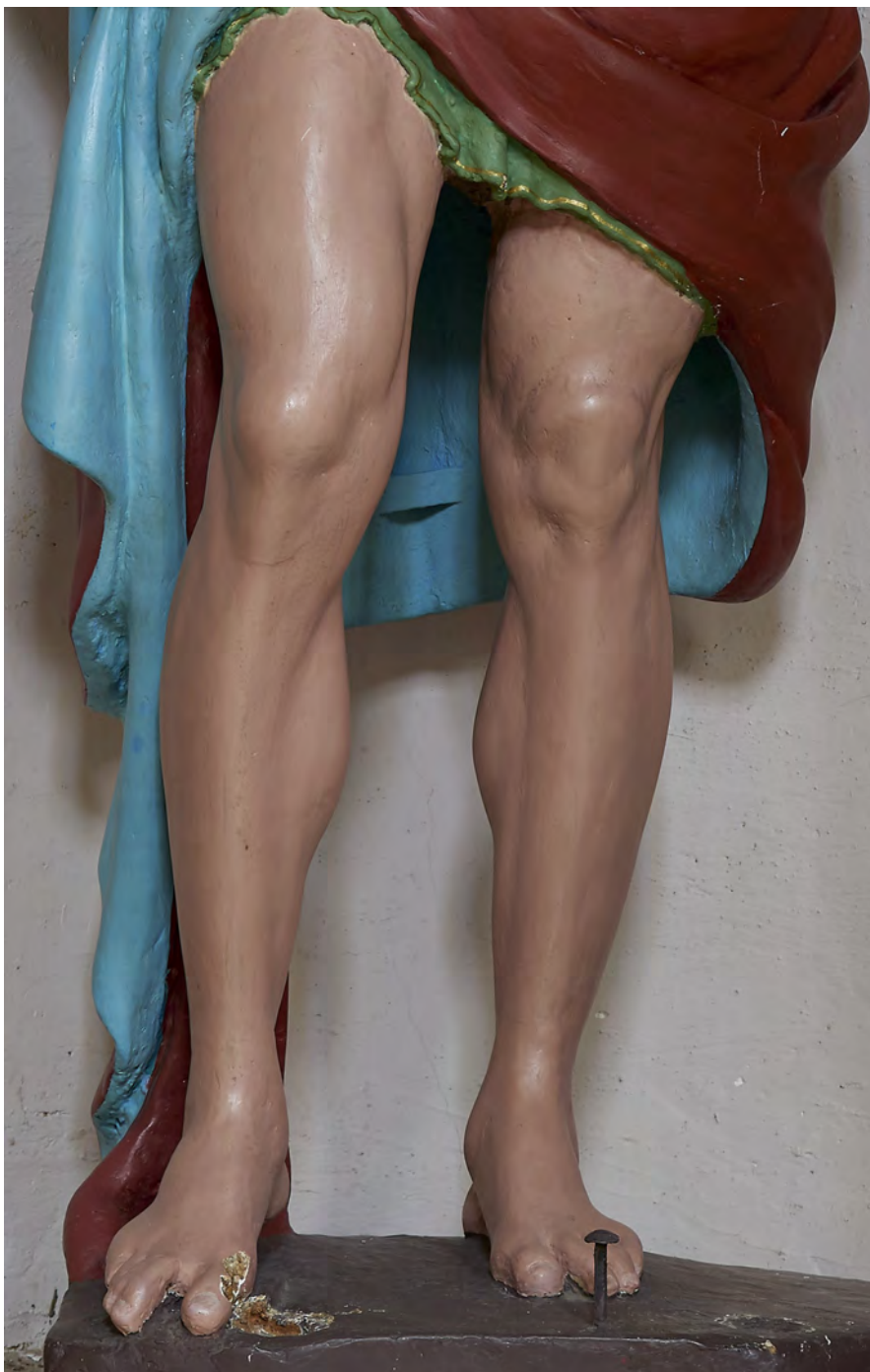


Fig. 22. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito, particolare



Fig. 23. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito, particolare



Fig. 24. Saturnino Gatti, *Cattura di Cristo*, Villagrande di Tornimparte, chiesa di San Panfilo, particolare



Fig. 25. Saturnino Gatti, *Santi e beati*, Villagrande di Tornimparte, chiesa di San Panfilo, particolare



Fig. 26. Saturnino Gatti, *Santi e beati*, Villagrande di Tornimparte, chiesa di San Panfilo, particolare



Fig. 27. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito

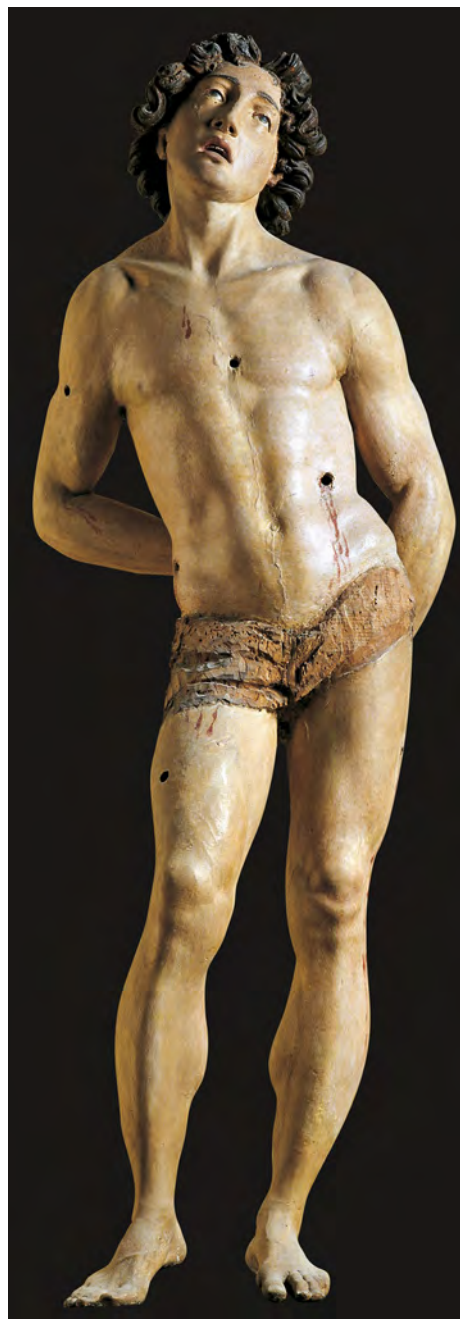


Fig. 28. Saturnino Gatti, *San Sebastiano*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (ora a Celano, Castello Piccolomini)



Fig. 29. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito, particolare

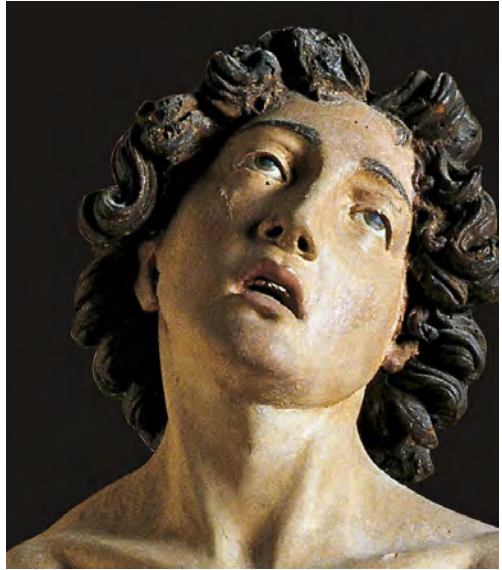


Fig. 30. Saturnino Gatti, *San Sebastiano*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (ora a Celano, Castello Piccolomini), particolare



Fig. 31. Saturnino Gatti, *Santi e beati*, Villagrande di Tornimparte, chiesa di San Panfilo, particolare



Fig. 32. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito, particolare



Fig. 33. Saturnino Gatti, *San Sebastiano*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (ora a Celano, Castello Piccolomini), particolare



Fig. 34. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito, particolare



Fig. 35. Saturnino Gatti, *Sant'Egidio*, Orte, chiesa di Santa Maria Assunta, particolare



Fig. 36. Saturnino Gatti, *San Vito*, Colle San Vito di Tornimparte, chiesa di San Vito, particolare



Fig. 37. Saturnino Gatti, *Sant'Egidio*, Orte, chiesa di Santa Maria Assunta, particolare

## Appendice documentaria

Archivio di Stato dell'Aquila, Archivio notarile dell'Aquila, 80/III, notaio Paolo Nanni di Campana, c. 49v

Edizione già in Chini 1927, pp. 90-91, docc. 28-29, ed. 1929, pp. 82-83, docc. 28-29; nuova trascrizione a cura di Lucio Tomei.

1517, febbraio 7; 1518, giugno 18

Promissio c(on)ficiendi cui(us)dam figur(e)<sup>a</sup> p(ro) eccl(es)ia Sancti Sebastiani.

Eodem die, ibidem, nos, Valerius not(ar)rii Dominici de Piz(u)lo, iudex etc. ac notarius, et testes p(refa)ti<sup>b</sup> testam(ur) q(uod) etc. p(ersonalite)r constitutus magister Satorninus<sup>c</sup> Ioa(n)nis<sup>d</sup> Gacti d(e) Sa(ncto) Victorino sponte etc. p(ro)misit et soll(emn)ite)r c(on)venit Vincentio Ang(e)li not(ar)rii Amici d(e) Sa(ncto) Victorino p(re)se)nti etc., uti hyconomo et p(ro)-cur(ator) eccl(es)ie et Confrat(er)nitati<sup>e</sup> Sancti Sebastiani de Aq(ui)la face(re) et c(on)struer(e) “uno Sancto Sebastiano de lengniam de mensura de palmi sette d(e) q(ue) lla similitudine ch(e) è q(ue)llo d(e) S(an)c(t)a Maria d(e)llo Soccorso co(n) dui ang(e)li missi ad oro ch(e) tengano<sup>f</sup> una corona sopra d(e)c(t)a figura et dicti ang(e)li simil(ite)r de lengiam”, hi(n)c ad festu(m) Nativi(ta)tis d(omi)ni n(ost)ri Ie(s)u Chr(is)ti futur(um); et ip(s)e Vincentius spont(e) etc. p(ro)misit et soll(emn)ite)r co(n)venit, uti p(ro)cur(ator) p(refa)t(us), da(re) magist(ro) Satornino p(re)se)nti pro<sup>g</sup> laborerio p(refa)to ducatos vigintiduos d(e) carl(en)is. De quo p(re)tio ip(s)e magist(er) Satorninus<sup>h</sup> spont(e) etc. co(n)fessus et c(on)tent(us) fuit habuiss(e) etc. ducatos q(ui)nq(ue) d(e) carl(en)is; residuu(m) v(er)o dict(us) Vincentius p(ro)cur(ator) p(refa)t(us) dar(e), solver(e) et pagar(e) p(ro)misit i(n) hiis t(er)minis, v(idelicet) ducatos q(ui)nq(ue) hi(n)c ad tres menses futuros, si d(i)c(t)um laboreriu(m) fu(eri)t inceptum; duc(atos) q(ui)nq(ue) hi(n)c et p(er) totu(m) mensem augusti futuri et residuu(m) totum, finito laborerio, et abinde etc., p(ro)mittens<sup>i</sup> etc.; obl(igavit) etc.<sup>j</sup> s(u)b pena dupli etc.; r(enuncia)ns etc.; iur(avit) etc.

a Così B; si intenda *quandam figuram* b B: p.ti senza alcun segno di abbrev. attraverso l'asta di p-, qui e avanti c Così B d L'ed. Iohannes e Così B; si legga *confrat(er)nitatis* f Così B; si intenda tengono g B scrive p(er), come di solito h Così B; si intenda *Satorninus* i B scrive *p(er)mittens*, come di solito j B omette etc. richiesto dal formulario

1518, die VIIJ<sup>o</sup> iunii. P(ersonalite)r c(on)stitut(us) sup(rascrip)tus<sup>a</sup> magist(er) Satorninus sponte etc. confess(us) fuit habuiss(e) etc. a d(omi)no Vincentio, p(ro)cur(atore) p(refa)to, ducatos otto<sup>b</sup> d(e) carl(en)is et cellas quatuor in plurib(us) p(ar)titis et diversis temporib(us) ab ip(s)o et ab alio ei(us) no(m)i(n)e usq(ue) i(n) p(re)se)ntem<sup>c</sup> diem, de quib(us) fecit fine(m), cassans etc.; p(ro)mittens etc.; obl(igavit) s(u)b pena dupli etc.; r(enuncia)ns etc.; iur(avi)t etc., in p(re)se)ntia notarii Valerii d(e) Piz(u)lo, notari Franc(isc)i de Foniculis et not(ar)rii Hippoliti d(e) Baln(eo) testiu(m) etc.

a B scrive *sup.t(us)* senza alcun segno di abbrev. su sup- b Così B c B: *pntem* senza alcun segno di abbrev.



# Il Monumento funebre di Angelo Ripanti nella Cattedrale di Jesi e una proposta per Giovanpietro di Nicola de' Bosi scultore milanese

Sara Cavatorti\*

## *Abstract*

Tra i numerosi scultori lombardi attivi in Italia centrale all'inizio del Cinquecento particolarmente significativa è la personalità del milanese Giovanpietro di Nicola de' Bosi, noto sinora solo grazie ad alcuni documenti pubblicati da Adamo Rossi alla fine del XIX secolo dai quali emerge un ruolo da protagonista nel cantiere della Cattedrale di Spoleto: al maestro fu commissionato nel 1519 un tabernacolo monumentale a pianta centrale provvisto di sculture, di cui non rimane traccia, volto a custodire la miracolosa immagine della Sacra Icone.

\* Sara Cavatorti, Dottoranda di ricerca in Scienze Umane, Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne, piazza Morlacchi, 06123 Perugia, e-mail: [saracavatorti@hotmail.it](mailto:saracavatorti@hotmail.it).

Ringrazio per la cordiale collaborazione Romina Quarchioni e Patrizia Bassi del Comune di Jesi, Carlo Giacomini dell'Archivio di Stato di Ancona, don Cristiano Marasca parroco della cattedrale di San Settimio di Jesi. Grazie anche a Giuseppe Capriotti, Giancarlo Gentilini, Francesco Federico Mancini e Lorenzo Principi per il prezioso aiuto.

Rimasta finora senza catalogo la figura di questo scultore lombardo può forse essere risarcita grazie al recupero della notizia della sua partecipazione all'esecuzione del *Sepolcro di Angelo Ripanti* (1513-1515) nella cattedrale di San Settimio a Jesi, considerato già dalla fine dell'Ottocento opera esclusiva di Giovanni di Gabriele da Como. Grazie ad una rilettura di alcuni documenti esini e perugini e alla luce di un'analisi tipologica e stilistica, è possibile distinguere l'originale intervento del Bosi fissando le peculiarità del suo linguaggio.

Among many Lombard sculptors active in Central Italy at the beginning of the XVI<sup>th</sup> century, Giovanpietro di Nicola de' Bosi from Milan is one of the most enigmatic personalities. The artist, known exclusively thanks to the archive documents published by Adamo Rossi in the XIX<sup>th</sup> century, was a protagonist in the decoration of the Cathedral of Spoleto: he was commissioned to build and to decorate the tabernacle of miracle image of Sacra Icone. The importance of this sculptor can be demonstrated thanks to the documents attesting his participation in the execution of Angelo Ripanti's tomb (1513-1515) in the Cathedral of Jesi which had always been considered a work of Giovanni di Gabriele da Como, another Lombard sculptor. After reading some documents of Jesi and Perugia and by applying a typological and stylistic analysis, it is now possible to distinguish the contribution of Bosi and to define the peculiarities of his expressive language.

Le infaticabili indagini archivistiche condotte dall'erudito perugino Adamo Rossi nella seconda metà del XIX secolo confluite nel prezioso «Giornale di erudizione artistica», attualissimo strumento per la ricerca storico-artistica<sup>1</sup>, continuano ad offrire interessanti margini di approfondimento rappresentando ancora oggi un'inesauribile miniera di informazioni. L'attenzione scrupolosa verso le notizie di scultori, pittori e architetti, ha permesso di tramandare la memoria di opere scomparse o di figure artistiche trascurate.

È proprio questo il caso di Giovanpietro di Nicola de' Bosi, scultore e architetto lombardo di probabile origine milanese, documentato a Perugia e a Spoleto nel corso del secondo decennio del Cinquecento, che suscitò una particolare curiosità in Rossi. Le menzioni archivistiche che lo riguardano, rintracciate dallo studioso in prima battuta presso l'archivio comunale e in quello notarile di Spoleto<sup>2</sup>, restituiscono la fisionomia di un artista aggiornato, capace di attirare importanti commissioni e di assumere un ruolo da coordinatore nella gestione di un articolato cantiere. Nel 1519, infatti, i consiglieri del Comune di Spoleto decisero di affidare a Giovanpietro l'esecuzione di una cappella, di cui oggi non rimane traccia, nel Duomo di Santa Maria Assunta, destinata alla custodia della nota icona bizantina raffigurante la *Vergine* donata da Federico II di Svevia, meglio nota come Sacra Icone o Sacra Immagine. Il progetto dell'artista presentato nel maggio 1519 concorse con quello del luganese Cione di Taddeo<sup>3</sup>, nipote di Rocco da Vicenza, e prevedeva una pianta centrale «de

<sup>1</sup> Cfr. Galassi 2007.

<sup>2</sup> Rossi 1873.

<sup>3</sup> Su Cione di Taddeo, già impegnato a Spoleto nel 1518 per la costruzione del campanile di Santa Maria Assunta ma anche a Todi tra il 1508 e il 1512 nella chiesa della Consolazione,

piede 14 in tondo» con un ornamento di otto figure, sei da porsi sopra a delle colonne e due da collocare in «tabernaculi dentro», elementi architettonici all'antica come «l'architravo et il cornicione de dicta porta in forma antiqua», egualmente «capitelli intagliati in forma antiqua» ed infine una cupola «simplice senza ornamento»<sup>4</sup>. Il successivo 14 giugno fu stipulato il contratto tra i priori del Comune spoletino, i soprastanti dell'Opera di Santa Maria e lo scultore, nel quale fu stimata una spesa di 3000 ducati<sup>5</sup>. I documenti ricordano anche varie donazioni fatte da privati in favore di questa impresa (24 ottobre 1519), diverse quietanze rilasciate dallo scultore lombardo (7 novembre 1519, 23 dicembre 1519), cui si aggiungono, grazie a successive indagini di Silvestro Nessi<sup>6</sup>, ulteriori pagamenti al maestro attestanti non solo lo stato di avanzamento dei lavori che si protrassero almeno fino al gennaio del 1520, ma anche la collaborazione di altre personalità tra cui lo stesso Cione di Taddeo e un certo maestro Bernardino di Jacopo<sup>7</sup>, anch'egli lombardo, già impegnato nella realizzazione del modello del progetto.

Vale la pena riportare direttamente le parole di Adamo Rossi per esprimere il rammarico della perdita di un'opera che, stando ai documenti, allo sforzo economico e al progetto presentato, doveva profilarsi come una delle principali commissioni artistiche e architettoniche nella Spoleto di primo Cinquecento, un periodo particolarmente vivace per l'impegno decorativo all'interno del Duomo:

Ma l'opera ideata e scolpita dal mio Giampietro? Per molti artefici della rinascenza il seicento fu quello che per Gerusalemme la maledizione di Cristo. Del bel tempietto rotondo, adorno di colonne, di figure, di fregi, non rimane né una reliquia, né un vestigio. Il monumento sarebbe stato prezioso non pure per se stesso, ma poiché era prescritto fosse nella maggior parte foggiate all'antica, eziandio qual saggio d'imitazione, cioè fino a qual punto i nostri del secolo sedicesimo sapessero contraffare la maniera greca e romana. Ci è venuta manco una gran sorgente di lumi e riscontri; ma i critici dell'arte non potendosi giovare dell'esempio, facciano tesoro della notizia tramandataci dai documenti<sup>8</sup>.

Questa vicenda documentaria è stata recentemente evocata da Giordana Benazzi che tuttavia, interpretando erroneamente alcune osservazioni di

in seguito chiamato nel 1516 a stimare il lavoro dello zio Rocco da Vicenza a Spello, ovvero il tabernacolo dell'altare di Santa Maria Maggiore, cfr. Rossi 1872, p. 44, nota 2; Bencivenni 1981; Fagliari Zeni Buchicchio 1995, pp. 48-49; Kreytenberg 1998.

<sup>4</sup> Rossi 1873, p. 219.

<sup>5</sup> Ivi, p. 220.

<sup>6</sup> Nessi 1992, pp. 32-34 (precisamente l'ultima quietanza è dell'11 gennaio 1520). La data del contratto viene fissata da Nessi al 15 giugno 1519.

<sup>7</sup> Potrebbe essere identificato con Bernardino di Giacomo da Milano che nel 1515 realizza la transenna del portico della chiesa di San Gregorio a Spoleto; cfr. C. Metelli in Boesch Gajano *et al.* 2002, pp. 131-132, cat. 1.4; Ceriana 2002, p. 302, nota 61.

<sup>8</sup> Benazzi 2002, p. 319.

Giovanni Sordini<sup>9</sup>, avanza un dubbio riguardo all'effettiva realizzazione del complesso. Il Sordini, a differenza di quanto creduto dalla studiosa, non solo era convinto della perdita dell'opera del Bosi ma suggeriva anche di poterne scorgere alcuni frammenti nei depositi del Capitolo e in particolare in una figura a mezzo busto di *San Giovanni Battista* in pietra caciolfa<sup>10</sup>. È pur vero, come ricorda Benazzi, che alcuni documenti attestano la costruzione di una cappella dell'Immagine già tra il 1466 e il 1470 ad opera di Giacomo Lombardo e di Cecco di Luca da Spoleto<sup>11</sup>, ma trattandosi di una costruzione «di una certa consistenza edilizia», da riconoscere con il vano al termine della navata destra indicato in seguito come sacrestia vecchia come hanno chiarito Corrado Bozzoni e Giovanni Carbonara<sup>12</sup>, si potrebbe pensare che questa fungesse da “contenitore” per il tempietto a pianta centrale progettato da Giovanpietro<sup>13</sup>. Dai pagamenti si deduce, infatti, che i due maestri condussero prevalentemente lavori di muratura, insieme ad altri collaboratori come Polinoro di Girardino, Piernicola di Melchiorre e Gregorio Lombardo, e che la struttura doveva avere un lato lungo cinquanta piedi, secondo le misurazioni condotte da Pierangelo Ciselli<sup>14</sup>. Nella proposta del 1519 presentata dal Bosi veniva specificato invece che la costruzione consisteva in un «tabernacolo da reponerse lo reliquio venerando della ymagine della gloriosissima vergene maria»<sup>15</sup> che doveva avere un diametro di quattordici piedi, accresciuta nei capitoli del 14 giugno a sedici o diciannove piedi, quindi al massimo sette o nove metri, adeguato alle dimensioni dell'edificio costruito cinquant'anni prima. Una diversa destinazione è stata

<sup>9</sup> Sordini 1903: lo studio di Sordini si incentra sulla cappella delle Reliquie, ornata con armadi in legno realizzati tra il 1546 e il 1554 da Andrea di ser Moscato e Damiano di Mariotto, viene citata nei documenti seicenteschi come cappella dell'Icone, detta anche dell'Immagine, ma che in realtà era la sacrestia di quest'ultima cappella.

<sup>10</sup> Ivi, p. 255, nota 1; cfr. inoltre a p. 259, dov'è ricordato il pagamento fatto nel 1553 a Francesco Nardini per la doratura di un tabernacolo, che in nota Sordini ipotizza possa essere quello del 1519 per la gran quantità di foglia d'oro. Ciò non è assolutamente dimostrabile ed anzi credo che il documento si debba riferire all'arredo ligneo della cappella delle Reliquie (cfr. nota 9). L'ipotesi conforta però sulla reale convinzione di Sordini della perdita del tabernacolo del Bosi. Per quanto riguarda le sculture da lui rintracciate nei depositi, ovvero nel cortile della Canonica, se ne ha una menzione anche in Mercurelli Salari 2002, p. 257.

<sup>11</sup> A questa impresa credo alluda anche Ceriana (2002, pp. 297; 303, nota 82), ricordando la partecipazione al cantiere della cappella della Sacra Icone nel 1496 di un certo Bernardino di maestro Battista da Spoleto. Chissà che il maestro spoletino, coloritore di fiducia dei soprastanti, nominato anche per la doratura del monumento Orsini nell'ottobre 1502 (*ibidem*), non possa essere riconosciuto in Bernardino Campilio da Spoleto, figlio del carpentiere Battista. Per un'aggiornata ricostruzione della vicenda critica legata all'identificazione del pittore spoletino, stretto collaboratore di Piermatteo d'Amelia e protagonista del panorama artistico in Valnerina alla fine del Quattrocento, cfr. Principi 2012, pp. 122-123, nota 45.

<sup>12</sup> Bozzoni, Carbonara 2002, p. 105.

<sup>13</sup> Sordini infatti ipotizzava che potesse essere un tabernacolo monumentale, cfr. Sordini 1903, p. 255, nota 1.

<sup>14</sup> *Appendice* in Benazzi, Carbonara 2002, pp. 465-467, docc. 90, 91, 93, 96, 101, 104, 106-109, 112, 114-115, 119, 123-124, 164, 176, 180.

<sup>15</sup> Rossi 1873, p. 219.

proposta da Bozzoni e Carbonara ovvero l'attuale cappella del Sacramento in fondo alla navata sinistra<sup>16</sup>: permane comunque negli studiosi la convinzione, supposta senza particolari motivazioni già da Fausti<sup>17</sup>, di un abbandono del progetto del Bosi da parte dei soprastanti dell'Opera a causa di problemi strutturali emersi durante i lavori di scavo delle fondamenta.

Purtroppo non ci sono al momento ulteriori indizi archivistici o testimonianze scultoree che possano confortare né sulla mancata realizzazione né sulla distruzione del monumento in tempi più recenti. Ci si può tuttavia soffermare ad analizzare la vicenda della commissione da cui si può ricavare il livello di aggiornamento di Giovanpietro di Nicola de' Bosi che si allinea, nella scelta della soluzione a pianta centrale, ad una fortunata tradizione di impronta bramantesca ampiamente attestata in Umbria grazie al celebre esempio della Consolazione di Todi eseguita sotto la direzione di Cola di Caprarola<sup>18</sup>. Tuttavia il modello di riferimento che ci può fornire una vaga idea delle sembianze del tabernacolo spoletino, almeno per la porzione della cupola "antichizzante", si trova non troppo lontano, a Spello, nella collegiata di Santa Maria Maggiore, dove Rocco di Tommaso da Vicenza, attivo in Umbria dall'inizio del secondo decennio del Cinquecento alla metà del terzo, a partire dal 1512 concepì un grandioso *Ciborio* che esprime con rigore geometrico e tecnico un aggiornamento sulle principali novità architettoniche del tempo<sup>19</sup>. Tuttavia la complessità e la ricchezza decorativa dell'apparato scultoreo del progetto del Bosi, del tutto assente nelle imprese di Rocco, inducono a figurarsi il tempietto più vicino al modello offerto da Matteo Civitali nel Tempietto del Volto Santo della Cattedrale di Lucca (1484), ripreso successivamente nel Tempietto della Santissima Annunziata di Pontremoli (1525-1528)<sup>20</sup>. Vale la pena porre l'attenzione su un rilievo errante di stretta ascendenza lombarda raffigurante la visita a un sepolcro (di Cristo?) (fig. 32), nella collezione romana di Pico Cellini<sup>21</sup>. Il richiamo è giustificato dalla presenza al centro della scena di un tempietto di forma circolare con cupola, aperto al centro da una porta, che mi pare abbia alcune delle caratteristiche tratteggiate nei documenti dell'impresa commissionata al Bosi.

<sup>16</sup> Bozzoni, Carbonara 2002, p. 107.

<sup>17</sup> Fausti 1927.

<sup>18</sup> Cfr. Bruschi 1991 e 2002.

<sup>19</sup> Rossi 1872; Magrini 1873; Bonaca 1934; Zorzi 1966; Barbieri 1984, pp. 59-65.

<sup>20</sup> Su Civitali cfr. Filieri 2004. Per quanto riguarda il tempietto di Pontremoli cfr. Migliaccio 1992, pp. 130-132; Rapetti 1998, pp. 218-225, catt. 84, 84.1, 84.2.

<sup>21</sup> Una foto del rilievo è conservata presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze sul cartone 299933 all'interno del faldone dedicato agli anonimi in collezioni sconosciute. Il rilievo, ritenuto proveniente dal ciborio di San Pietro nella Basilica Vaticana, è stato riferito a Isaia da Pisa dallo stesso Cellini e analizzato iconograficamente da Margherita Guarducci che ne ha inoltre individuato un passaggio nella collezione Barberini tra XVI e XVII secolo. Successivamente Francesco Caglioti ha rifiutato l'ipotesi di un'antica appartenenza al complesso vaticano e ha proposto giustamente un riferimento a un maestro lombardo attivo nell'ultimo quarto del XV secolo, durante il pontificato sistino. Cfr. Caglioti 1998, pp. 140-141 (con bibliografia precedente).

Quasi a compensare il vuoto lasciato dall'episodio spoletino e a risarcire il profilo dell'artista milanese interviene un atto notarile perugino, sempre rintracciato e pubblicato da Adamo Rossi<sup>22</sup>, riguardante un'ulteriore impresa dello scultore. Il rogito del notaio Pietro Paolo di Giovanni, datato 9 gennaio 1515<sup>23</sup>, documenta infatti l'impegno da parte di Giovanpietro «scultor habitator Perusie in porta Sancti Petri» a terminare un'opera, lasciata incompiuta per motivi sconosciuti, nella cattedrale di San Settimio di Jesi: si tratta del *Monumento del vescovo Angelo Ripanti*, morto nel 1513, che era stato commissionato dal fratello ed esecutore testamentario Tiberio, controparte nell'atto appena ricordato. Forse nella difficoltà di accertarsi personalmente dell'esistenza del sepolcro, il Rossi sembrava considerare l'opera perduta e si limitava a riportare alcune informazioni tratte dalle *Memorie storiche* di Girolamo Baldassini<sup>24</sup>: «ci ha conservato l'epitaffio, e detto che il sepolcro era di marmo, e che era allogato nella vecchia cattedrale»<sup>25</sup>. Avrebbe invece sicuramente gioito Adamo Rossi nel sapere che forse una traccia del «suo Giovanpietro» si potrebbe ancora rinvenire nei rilievi in pietra calcarea tutt'oggi conservati nella Cattedrale della città marchigiana, appartenuti al sepolcro del vescovo Ripanti e ricomposti all'inizio del Novecento<sup>26</sup> nell'edificio sacro, a sinistra della zona presbiteriale, secondo uno schema non originario (fig. 1). Il monumento è attualmente composto da una struttura architravata in cui è collocato il sarcofago sorretto da zampe leonine poggianti su due dadi, che recano scolpiti sulla faccia principale due *Geni funerari*. Al di sopra dell'arca tuttavia non è adagiato il corpo del defunto, come ci si aspetterebbe, ma campeggia un'iscrizione. Ritroviamo invece il *gisant*, raffigurato disteso in abiti vescovili e affiancato da due teschi a tutto tondo, nella porzione superiore, al di sopra del marcapiano dell'architrave. In modo incongruente e totalmente svincolata dal resto del complesso, occupa la sommità una lunetta a valva di conchiglia, in cui è inserito lo stemma della famiglia, sorretta da un fregio decorato con cavalli alati che si fronteggiano ai fianchi di un vaso all'antica. Per la sua articolazione e per lo stato frammentario di alcuni pezzi – si noti la decurtazione in basso dello scudo dell'araldo e l'interruzione brusca del motivo decorativo nel fregio sottostante – il complesso dimostra di aver subito, in tempi neanche troppo lontani, diversi interventi di riadattamento dovuti al suo smembramento, avvenuto probabilmente in occasione della totale ricostruzione della Cattedrale di Jesi durante il XVIII secolo condotta su un progetto dell'architetto romano Filippo Barrigioni<sup>27</sup>. Si ha una memoria di questa situazione grazie a Cesare Annibaldi che all'inizio

<sup>22</sup> Rossi 1874, pp. 179-180. Il documento viene ricordato solo in Bozzoni, Carbonara 2002, p. 109, nota 22.

<sup>23</sup> Archivio di Stato di Perugia (d'ora in poi ASP), Notai di Perugia, Protocolli, 675, c. 314 r.

<sup>24</sup> Baldassini 1765, p. 373.

<sup>25</sup> Rossi 1874, p. 179, nota 1.

<sup>26</sup> Si veda la nota 28.

<sup>27</sup> Mariano 1993, p. 139.

del secolo scorso ricorda il monumento ancora scomposto e «nascosto alla vista del pubblico, perché situato in Cattedrale entro un'alcova dietro il trono del Vescovo»<sup>28</sup>.

La notizia pubblicata dall'erudito perugino nel 1874 non pare aver preso piede nell'ambito degli studi esini ed anzi ben poco si conosceva del sepolcro Ripanti fino a quando, qualche anno dopo, non si diedero alle stampe le fondamentali ricerche di Antonio Gianandrea sulle maestranze lombarde attive nelle Marche<sup>29</sup>. In un articolo del 1882 quest'ultimo rese noti non solo il testamento di Angelo Ripanti, datato 20 agosto 1513, con cui incaricava il fratello ed erede Tiberio di far eseguire il proprio sepolcro per il quale stanziava cento ducati d'oro, ma anche la quietanza rilasciata il 30 luglio 1514 dal maestro responsabile dell'opera ovvero Giovanni di Gabriele da Como<sup>30</sup> che dichiara di aver ricevuto tale somma in grano, vino e denaro. Dagli atti, vergati entrambi dal notaio Sinibaldo Balduzi, si apprende che il monumento doveva essere di marmo e posizionato «in pariete tribune ecclesie episcopatus esii» ma purtroppo non vengono forniti ulteriori indizi per comprendere la struttura originaria del sepolcro e l'impegno dello scultore a cui tuttavia è stata ricondotta per intero la paternità del lavoro<sup>31</sup>.

La documentata partecipazione a numerose imprese decorative della città marchigiana ha fatto guadagnare infatti al lapicida lombardo, che dimorò per diversi anni a Jesi a partire dall'inizio del secolo, il ruolo di indiscusso protagonista della stagione scultorea di primo Cinquecento<sup>32</sup>. Eseguì diversi lavori per le residenze delle principali famiglie nobiliari, tra cui i Verroni (1512, 1519), i Ripanti (1524) e i De Vivolis (1528), realizzò per il palazzo comunale il colonnato della loggia del secondo piano su disegno di Andrea Sansovino, giunto in città nel 1519, e la cisterna del cortile in collaborazione con alcuni scalpellini dell'*entourage* lauretano di Francesco da Sangallo<sup>33</sup> guidati da Raniero Nerucci da Pisa<sup>34</sup> (1532), abbellì infine alcuni luoghi sacri realizzando monumenti sepolcrali, come quello di Piersimone Ghisleri (1532 circa), già nella

<sup>28</sup> Annibaldi 1905, p. 58.

<sup>29</sup> Gianandrea 1878 e 1882.

<sup>30</sup> Gianandrea 1882, pp. 319-320.

<sup>31</sup> Urieli 1983; Idem in Paoletti, Perlini 2000, pp. 287-288, cat. 356.

<sup>32</sup> Gianandrea 1877, pp. 31-32; Annibaldi 1881, p. 37, doc. XIII; Gianandrea 1882, pp. 314-324; Thieme, Becker 1921, pp. 120-121; Fabiani 1959, p. 153. Meriterebbe un approfondimento la collaborazione intorno al 1493 di Giovanni di Gabriele da Como alla bottega di Silvestro di Giacomo da Sulmona, detto Silvestro dell'Aquila, cfr. Chini 1954, p. 426; Lehmann-Brockhaus 1983, p. 368.

<sup>33</sup> La notizia della partecipazione di un Francesco da Sangallo al cantiere di Loreto, ricordato da Vasari come Francesco da Sangallo il Giovane, ha indotto a riconoscerlo in Francesco di Giuliano, ma questa identificazione è stata giustamente messa in discussione grazie all'analisi dei documenti lauretani che citano un Francesco di Vincenzo da Sangallo sul quale sono ancora in corso studi, in particolare per quanto riguarda la sua identità e la sua fisionomia artistica, cfr. Giannotti 2014, pp. 19-20, nota 52 (con bibliografia precedente).

<sup>34</sup> Cfr. Weil-Garris Brandt 1977, *passim*; Grimaldi, Sordi 1999, *ad indicem*.

chiesa di San Floriano e ora al Museo Civico, e un tabernacolo per la reliquia del braccio di san Romualdo in Cattedrale commissionato nel 1524 da Angelo Colocci e oggi perduto. Si tratta per lo più di lavori di ornato o di veri e propri interventi architettonici, tuttavia l'assoluta egemonia del lapicida lombardo è stata ribadita anche nei più recenti contributi dedicati all'analisi delle imprese decorative che accompagnarono, a partire dagli anni Ottanta del XV secolo, lo sviluppo architettonico della città di Jesi fortemente influenzato dall'impronta di Francesco di Giorgio Martini<sup>35</sup> il quale fornì il disegno per il palazzo della Signoria, tradotto in un modello ligneo da Domenico Indivini<sup>36</sup>.

Ripercorrendo la vicenda documentaria del monumento Ripanti, alla luce del prezioso contributo di Adamo Rossi, è necessario tuttavia rivalutare il ruolo di Giovanni di Gabriele nella realizzazione del sepolcro. Stando agli atti notarili pubblicati da Gianandrea sembrerebbe infatti che la vicenda legata alla commissione e alla realizzazione del monumento si risolve nel giro di un anno: dalla stesura del testamento del Ripanti nell'agosto del 1513<sup>37</sup>, alla quietanza rilasciata dal maestro nell'estate del 1514<sup>38</sup>. Anche la somma di denaro che Giovanni dichiara di aver ricevuto, esattamente pari a quella disposta dal vescovo nel proprio testamento, sembra confermare questa ricostruzione.

Tuttavia il compromesso reso noto da Rossi, in cui il Bosi si impegna con Tiberio Ripanti a terminare il lavoro lasciato incompiuto a Jesi per la sepoltura del fratello, è datato, lo ricordiamo, 9 gennaio 1515 e permette di trarre due conclusioni: prima di tutto l'opera, al momento del rilascio della quietanza del comacino, non era ancora ultimata; in secondo luogo, sebbene la commissione risulti gestita in persona da Giovanni di Gabriele, si deve considerare a tutti gli effetti un'impresa corale. Le poche righe che precedono e motivano il compromesso perugino risultano particolarmente illuminanti e giustificano le considerazioni appena espresse:

quod magister Petrus Nicolini de Bosis milanensis scultor [...] inceperit sepulturam seu tumulum in terra Esij [...] ad instantiam et petitionem domini Tiberij [...] et sint persolvende per dictum dominum Tiberium vel alterum eius nomine et dicto magistro Petro certe pecuniarum quantitates pro dicto opere et manufactura et dubitatur de fuga ipsius magistri Petri et ne dictum opus remaneat imperfectum<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Mariano 1993, pp. 75-79 e 2006.

<sup>36</sup> Per l'attività di Domenico Indivini a Jesi, cfr. Bragaglia 2002; Coltrinari 2006a, pp. 53-54, 58; Coltrinari 2006b, pp. 261-264, docc. 119, 125-127, 135, 137, 139-141, 146-149, 266-267, docc. 185-186, 188-189, 197.

<sup>37</sup> Gianandrea 1882, p. 319, doc. III; cfr. Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASA), Notai di Jesi, Sinibaldo Balduzi, 1511-1514, c. 146v: 1513, agosto 20.

<sup>38</sup> Gianandrea 1882, p. 320, doc. IV; cfr. ASA, Notai di Jesi, Sinibaldo Balduzi, 1511-1514, c. 240r: 1514, luglio 30.

<sup>39</sup> ASP, Notai di Perugia, Protocolli, 675, c. 314r. Cfr. Rossi 1874, p. 179.

Oltre a ribadire lo stato incompiuto del monumento, si ricorda che lo scultore aveva già ricevuto del denaro per avviare il lavoro, abbandonato tuttavia senza una motivazione accettabile. Molto probabilmente Giovanni da Como era solito organizzare il suo lavoro contando sulla collaborazione di altri scalpellini che però erano chiamati a rispondere personalmente del proprio operato o, al contrario, a rivendicare il proprio ruolo al momento delle riscossioni dei compensi. Questo *modus operandi* è testimoniato ad esempio dalle vicende legate all'esecuzione del complesso funerario di Piersimone Ghisleri<sup>40</sup>, commissionato dal figlio Giovanni: un documento del 3 aprile 1532, pubblicato da Gianandrea<sup>41</sup>, ci informa, infatti, della partecipazione all'esecuzione del sepolcro di uno scalpellino di nome Bernardino, al tempo già morto, per il quale il figlio Giorgio chiedeva, senza successo, la riscossione del compenso. È evidente dunque come la figura di Giovanni di Gabriele assuma sempre più chiaramente il profilo di un abile sovrintendente di commissioni in grado di gestire diversi collaboratori alle sue dipendenze.

In questo senso il sepolcro Ripanti offre l'opportunità di recuperare finalmente alcune tracce del percorso artistico del Bosi, sfortunato maestro che la storia sembra aver condannato all'oblio. Procedendo con un'analisi dettagliata delle varie parti superstiti è possibile proporre una ricostruzione dell'assetto originario (fig. 2) e cercare di individuare eventuali difformità di linguaggio interne che suggeriscano il contributo di diversi artefici. La cassa funebre<sup>42</sup>, ornata con motivi a girali e da una testa di cherubino, doveva sostenere la raffigurazione del *gisant* e occupare la parte centrale della struttura architravata<sup>43</sup> poggiante su una base composta dai dadi con i *Geni funerari*<sup>44</sup> e da una delle due iscrizioni, molto probabilmente quella oggi posta più in alto che fa riferimento ad Angelo e a Tiberio Ripanti, a differenza dell'altra, fatta redigere dallo stesso Angelo nel 1512 e quindi non pertinente al sepolcro, in cui si celebrano le figure di Ugolino, Bonuccio e Antonello Ripanti<sup>45</sup>. La lunetta

<sup>40</sup> G. Paoletti in Mozzoni, Paoletti 2001, p. 48, cat. 12.

<sup>41</sup> Gianandrea 1882, p. 323, doc. X.

<sup>42</sup> Misura sarcofago (h x l) cm 43 x 157.

<sup>43</sup> Misure paraste (h x l x p) cm 173 x 24 x 24; misure architrave cm 24 x 208; lunghezza marcapiano cm 231,5.

<sup>44</sup> Misure specchiature con *Geni funerari* cm 58 x 36.

<sup>45</sup> Baldassini 1765, p. 373. Nell'iscrizione posta in alto si legge in caratteri quadrati lapidari: «ANG(elo) RIPANTI PATRITIO AESIN(ati) QVI OB EGREGIA MERITA A IVLIO II / PONT(ifice) IN CVBICVLV(m) ASCITUS SACERDOTIISQVE ET HONORIBVS ABV(n)/DE AVCTUS DEMVM AESINATI ECCL(esiae) PRAEFECTVS EST IN QVA ET / DIVINV(m) CVLTV(m) CONLABENTEM RESTITVIT ET EPISCOPIV(m) A CCCC / VSQUE ANNIS DIRVTU(m) PROPRIA IMPENSA MAGNIFICE INSTAVRAVIT / CVM VIX ANN(os) VII MEN(ses) VI EI PRAEFVVISSET OBIIT SVMMO OMNIVM / MOERORE (cosi) ET DESIDERIO ANNV(m) AGENS AETATIS LXIII MEN(ses) V / TVBERIVS (cosi) RIPANTIVS FRATRI BENEMER(enti) POS(uit)». Si può tradurre così: «Tiberio Ripanti pose in memoria del fratello benemerito Angelo Ripanti, patrizio di Iesi, il quale per le sue straordinarie benemeritenze fu nominato Cameriere di Giulio II e largamente insignito di cariche ecclesiastiche e di onori; infine, fu preposto al governo della Chiesa esina, nella quale ripristinò

a valva di conchiglia posta sulla sommità potrebbe essere la parte apicale del monumento funebre del vescovo come confermerebbe la presenza dello stemma della famiglia Ripanti, con il sole e le bande verticali<sup>46</sup>, sovrastato dalla tiara vescovile, probabile rimando alla carica episcopale ricoperta da Angelo dal 1505 al 1513. Difficile valutare invece la coerenza e la disposizione originale del fregio sottostante con cavalli alati affrontati ai lati di candelabre e dei due teschi a tutto tondo che tuttavia risultano brani scultorei interessanti e per i quali si può solamente immaginare una collocazione sopra il marcapiano ai lati della lunetta similmente al *Monumento a Filippo Lippi* nella Cattedrale di Spoleto. L'ispirazione bregnesca, che si rivela nella struttura a edicola, nell'utilizzo di ornamenti all'antica e della valva a conchiglia, spinge a cercare il modello di riferimento tra i monumenti romani realizzati da Andrea e dalla sua bottega nella seconda metà del XV secolo: si veda in particolare lo stringente confronto tipologico con la *Tomba di Juan Díaz de Coca* in Santa Maria sopra Minerva, realizzata entro il 1473<sup>47</sup>, da cui il monumento esino si discosta di poco, ad esempio nella parasta unica e nei plinti basamentali figurati. Da altri esempi della scultura funebre di secondo Quattrocento<sup>48</sup> è possibile ricavare alcune ipotesi per quanto riguarda la ricostruzione del vano tra il giacente e l'architrave. Si può immaginare che il sarcofago, rialzato di qualche centimetro rispetto alla base delle paraste come nel *Monumento a Ludovico Albertoni* di Jacopo di Andrea del Mazza (1487)<sup>49</sup>, arrivasse quasi all'altezza dell'architrave oppure che lo spazio sopra la figura del Ripanti fosse riservato ad un affresco, come nell'esempio di Coca, o un rilievo, magari un'immagine della Madonna o di santi, analogamente al *Monumento a Ludovico d'Albret* all'Aracoeli (1466-1468)<sup>50</sup>. Uno schema molto simile al sepolcro del Ripanti, ad eccezione dell'assenza della figura del giacente, ricorre anche nel *Monumento di Francesco Nolfi*, oggi nella chiesa di San Marco di Jesi ma proveniente da San Francesco al Monte<sup>51</sup>, attribuito a Giovanni di Gabriele ma riferibile forse alla sua cerchia.

il culto divino in decadenza e a proprie spese restaurò sontuosamente l'episcopio in rovina da 400 anni; morì tra il dolore ed il rimpianto di tutti all'età di 63 anni e 5 mesi, dopo aver amministrato la diocesi per appena 7 anni e 6 mesi». L'altra, anch'essa in caratteri quadrati lapidari, reca: «VGOLINO.(così) HUIUS . ECCL(esi)E PRIORI ET / CANONICO . AC . BONVCTIO, BONFILIO . / ET ANTONELLO . FR(atr)IBVS . DE RIPAN / TIBVS . ANGELVS . BONVCTII . FILIVS . PRIOR / ANTEA . ET . CANON(icus) . AC . IVLII . II . PONT(ificis) . MAX(im) . / FAMILIARIS . ANTIQ(uitus) (?) . EP(iscop)VS . CREATVS . GENITORI . ET PATRVIS . AC . EOR(um) POSTERIS . PIENTISS(imus) . POSVIT . MDXII.». Si può tradurre così: «Angelo, figlio di Bonuccio, precedentemente Priore e canonico e un tempo familiare del pontefice massimo Giulio II, nominato antico vescovo (?), con grandissimo amore pose in memoria di Ugolino, Priore di questa chiesa e canonico, di Bonuccio, di Bonfiglio e di Antonello, fratelli germani (del casato dei ) Ripanti e dei loro discendenti (l'anno) 1512».

<sup>46</sup> Spreti 1968-1969, V, pp. 724-726.

<sup>47</sup> Kühenthal 1997-1998; Caglioti 2005, pp. 406-407.

<sup>48</sup> Per uno studio tipologico cfr. Magister 2001.

<sup>49</sup> Parmiggiani 2011.

<sup>50</sup> Caglioti 1997.

<sup>51</sup> G. Paoletti in Paoletti, Perlini 2000, p. 288, cat. 357.

Il debito verso il linguaggio di Andrea Bregno sembra evidente anche dal punto di vista stilistico, in particolare nel modo secco e tagliente di articolare le ampie maniche dell'abito vescovile. Questa caratteristica, accompagnata da un'incisiva espressività del volto solcato da linee nette che individuano i volumi facciali e i principali tratti fisiognomici come i grandi occhi infossati, la larga canna del naso e il mento squadrato (fig. 3), si riscontrano nella raffigurazione di Piersimone Ghisleri (fig. 4), ugualmente compresa, come si è detto, nell'ampio catalogo del comacino Giovanni di Gabriele. Da questo confronto, ma anche paragonando la cassa funeraria del Ripanti (fig. 9) con quella sostenuta da un alto basamento ornato con teste di cherubini del sepolcro Ghisleri (fig. 10), oggi nel deposito della Pinacoteca Civica di Jesi, emerge una forte analogia a livello tipologico. Tuttavia a guardar bene si coglie uno scarto nella resa dei due defunti: secca e incisa quella del Ghisleri (figg. 6-8), senza spazio per fioriture, più carnosa e sciolta la trattazione del modellato e dei panneggi, ricca di virtuosismi tecnici nel Ripanti (figg. 5, 7), a manifestare un aggiornamento che nei prodotti della bottega del comacino non è facile rintracciare. Tali caratteristiche e il sostenuto livello qualitativo di alcuni brani, che ora saranno distinti, del monumento in Cattedrale potrebbero considerarsi segnali dell'intervento del milanese Giovanpietro de' Bosi.

Prendendo in considerazione un'altra opera del catalogo del comacino, ovvero il sopramenzionato *Sepolcro Nolfi* è possibile avvertire nuovamente la difformità di soluzioni presenti nel *Monumento Ripanti*. Solamente il fregio con cavalli alati presente sotto la lunetta con lo stemma di famiglia può essere accostato, per la sua euritmia molto serrata e il modellato corposo, poco cesellato, ai rilievi del complesso Nolfi in cui sono presenti analoghe candelabre, creature fantastiche e due similissimi grifi affrontati. Ben altro piglio contraddistingue il fregio dell'architrave con profeti e sfingi (fig. 15), le paraste (fig. 11) e soprattutto i due Geni funerari (figg. 12-13, 17, 23, 25), percorsi da una vivacità plastica espressa nel panneggio frastagliato e svolazzante, nei densi turgori dei loro visi perfettamente iscritti in quadrati e nella capigliatura a ciocche, che evidenziano un significativo rinnovamento da parte del loro autore sui testi e suggestioni derivati dalle imprese di Giambattista e Lorenzo Bregno. Anche questi ultimi maestri discesi dai laghi lombardi codificarono un linguaggio fortunatissimo a Venezia e lungo la costa adriatica, e in particolare proprio dal grandioso *Altare del Corpus Domini* commissionato nel 1506 dalla famiglia Verardi per il Duomo di Cesena<sup>52</sup>, si desumono interessanti riscontri nell'andamento dei panneggi negli *Angeli* sopra i committenti oranti. Ancora più stringenti sono i confronti desumibili dall'*Altare di san Leonardo* nel Duomo cesenate, ugualmente patrocinato dalla famiglia Verardi (1514-1515)<sup>53</sup>, dove la figura di san Cristoforo (fig. 21) sfoggia un abito ritmato da svirgolate

<sup>52</sup> Markham Schulz 1991, pp. 131-134, cat. 2.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 134-137, cat. 3.

similissime e il Bambino (fig. 22) sulle sue spalle esibisce un'espressione facciale che si accosta a quelle dei *Geni Ripanti* sia per i dettagli fisiognomici che per i rapporti proporzionali interni. La medesima esuberanza plastica anima i volti e le capigliature delle figure mostruose, in particolare le *Meduse* e le *Sfingi*, e dei *Profeti* (figg. 19-20) che campeggiano nelle paraste e nel fregio dell'architrave. Da questo ricco repertorio si traggono interessanti suggerimenti per riferire al nostro maestro lombardo anche un consunto rilievo errante in pietra arenaria conservato nella Pinacoteca civica di Jesi raffigurante una *Scena di sacrificio*<sup>54</sup> (figg. 14, 16, 18): decisivi paragoni emergono con le porzioni del *Monumento Ripanti* qui riferite a Giovanpietro e in particolare nella definizione fisiognomica e nelle ariose falcate dei panneggi.

In base alle considerazioni stilistiche fin qui condotte, sebbene restituiscano un profilo artistico ancora limitato, vorrei concludere avanzando due proposte per il nostro scultore. Si potrebbe avvicinare ai *Geni funerari* (figg. 23, 25) del monumento iesino una *Testa puerile* (fig. 24) frammentaria di cui si conserva una foto presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze<sup>55</sup> ma non si conosce né l'autore, né la provenienza, né l'attuale collocazione. Il lacerto, oltre a esibire decisivi raffronti con i brani del sepolcro Ripanti, certifica ancor meglio la cultura bregnesca del suo autore, tanto nella lavorazione trapanata dei capelli e nella definizione dei bulbi oculari che nella resa plastica degli squadri turgori facciali. Tenendo a mente queste caratteristiche credo si possa ragionare su un interessante rilievo in pietra calcarea presente nel cortile della canonica della Cattedrale di Spoleto (fig. 26), stranamente sfuggito al Sordini, raffigurante, secondo Bruno Toscano<sup>56</sup>, una *Visitazione*. La fisiognomica e la volumetria tornita dei volti delle figure femminili ai lati della scena centrale (figg. 27, 31) richiama i modelli facciali delle creature del fregio Ripanti e del rilievo del Museo di Jesi (figg. 28-30) ma sono soprattutto le fogge, tanto nell'articolazione del pannello quanto nell'attenzione a certi dettagli come i voluminosi copricapi e gli accessori inseriti nelle acconciature, che suggeriscono una vicinanza sostanziale con le prove marchigiane. Questo frammento, analogamente ad altri depositati nel cortile della canonica, dovrebbe provenire proprio dalla Cattedrale di Spoleto: è impossibile allo stato attuale avanzare l'ipotesi che possa trattarsi di un lacerto della cappella della Sacra Icone, anche perché nei contratti noti, sopra commentati, non si menzionano mai scene figurate ma solamente statue e fregi all'antica, però è lecito almeno sollevare il dubbio se non altro per il tema mariano che viene trattato. L'accostamento del brano spoletino con i rilievi di Jesi, valido, secondo la mia opinione, sia per ragioni stilistiche che geografiche rientrando perfettamente nel tracciato degli

<sup>54</sup> G. Paoletti in Mozzoni, Paoletti 2001, p. 44, cat. 9.

<sup>55</sup> La foto è conservata sul cartone 163204 ed è posta all'interno del faldone dedicato agli anonimi in collezioni sconosciute.

<sup>56</sup> Toscano 1963, p. 155.

spostamenti documentati del Bosi, potrebbe dunque rafforzare l'ipotesi di una partecipazione non secondaria del milanese alla realizzazione del *Monumento Ripanti* di Jesi.

Non avendo a disposizione notizie sulla formazione del Bosi, che si rivela un'interessante personalità di scultore ancora da indagare, non sappiamo per quali vie Giovanpietro formò il suo temperamento e pervenne a conoscenza del lessico bregnesco, ma chissà che non si possa immaginare un diretto alunnato, a partire dagli ultimi anni del Quattrocento, nella bottega veneziana di Giambattista, dalla quale si discostò in cerca di altre commissioni proseguendo lungo la costa adriatica e approdando dapprima a Jesi e in seguito, attraverso le vie tracciate dalla dorsale appenninica, a Perugia e a Spoleto.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Annibaldi C. (1905), *Illustrazione di alcune opere d'arte nell'Esio*, Castelpiano: Romagnoli.
- Annibaldi G. (1881), *La traslazione di S. Romualdo e il suo culto nell'Esio*, Jesi: Tipografia Framonti Fazi.
- Baldassini G. (1765), *Memorie storiche dell'antichissima e regia città di Jesi*, Jesi: Bonelli.
- Barbieri F. (1984), *Scultori a Vicenza 1480-1520*, Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Benazzi G. (2002), *La cappella delle Reliquie*, in *La Cattedrale di Spoleto. Storia, arte e conservazione*, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, Milano: Motta, pp. 319-329.
- Bencivenni M. (1981), *Cione, Giovan Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 25, pp. 680-681.
- Boesch Gajano S., Pani Ermini L., Toscano B. (2002), *La basilica di San Gregorio Maggiore a Spoleto. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bonaca A. (1934), *L'altare di Mastro Rocco di Tommaso da Vicenza nella Chiesa di S. Emiliano in Trevi*, «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», XXXI, pp. 59-91.
- Bozzoni C., Carbonara G. (2002), *Il Quattrocento e il Cinquecento: ulteriori sviluppi*, in *La Cattedrale di Spoleto. Storia, arte e conservazione*, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, Milano: Motta, pp. 103-109.
- Bragaglia P. (2002), *Domenico Indivini intarsiatore sanseverinate (1445-1502) e il perduto coro della Cattedrale di Jesi*, in «Guardate con i vostri occhi...». *Saggi di storia dell'arte nelle Marche*, a cura di A. Montironi, Ascoli Piceno: Lamusa, pp. 67-80.
- Bruschi A. (1991), *Il tempio della Consolazione a Todi*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Bruschi A. (2002), *Santa Maria della Consolazione a Todi*, in *La chiesa a pianta centrale tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano: Electa, pp. 153-163.
- Caglioti F. (1997 ma 1998), *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI, n. 3, pp. 213-253.
- Caglioti F. (1998), *Su Isaia da Pisa. Due 'Angeli reggicandelabro' in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouteville per Santa Maria Maggiore*, «Prospettiva», n. 89-90, pp. 125-160.
- Caglioti F. (2005), *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, A. Lesini, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 387-481.
- Ceriana M. (2002), *Il portico rinascimentale e l'opera di Ambrogio Barocci a Spoleto*, in *La Cattedrale di Spoleto. Storia, arte e conservazione*, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, Milano: Motta, pp. 289-303.
- Coltrinari F. (2006a), *Domenico Indivini e Sebastiano d'Appennino: una bottega di scultura e intarsio ligneo nelle Marche del Rinascimento*, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio-5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 47-72.
- Coltrinari F., a cura di (2006b), *Appendice documentaria*, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio-5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 254-287.
- Chini M. (1954), *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila: La Bodoniana.
- Fabiani G. (1959), *Architetti, scultori e lapicidi Comasco-Luganesi nelle Marche (M° Bernardino da Carona)*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Atti del convegno (Como, Villa Monastero, 17-23 settembre 1956, 2-9 giugno 1957), a cura di E. Arslan, Como: Tipografia Editrice Antonio Nosedà, pp. 151-165.
- Fagliari Zeni Buchicchio F.T. (1995), *Il soggiorno di Sanmicheli nello stato della Chiesa*, in *Michele Sanmicheli, architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di S. Foschi, Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", Milano: Electa, pp. 38-53.
- Fausti L. (1927), *Il Duomo di Spoleto (notizie storiche)*, «Il Duomo di Spoleto. Bollettino mensile in preparazione al VII Centenario della canonizzazione di S. Antonio di Padova», IV, pp. 340-341.
- Filieri M.T., a cura di (2004), *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile 2004-11 luglio 2004), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Galassi C. (2007), *Il "Giornale di erudizione artistica" e la "compilazione di una storia generale delle arti"; il contributo di Adamo Rossi alla nascita della scienza dell'arte tra 1872 e 1877*, «Annali di critica d'arte», n. 3, pp. 275-334.
- Gianandrea A. (1877), *Il palazzo del comune di Jesi: monografia con appendice di documenti*, Jesi: Rocchetti.
- Gianandrea A. (1878), *Di un'immigrazione di lombardi nella città e nel contado di Jesi intorno all'ultimo quarto del secolo XV*, «Archivio Storico Lombardo», V, n. 2, pp. 314-336.
- Gianandrea A. (1882), *Artisti lombardi nella Marca*, «Archivio Storico Lombardo», IX, pp. 304-324.
- Giannotti A. (2014), *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, «Paragone», LXV, n. 773, pp. 3-20.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (1999), *L'Ornamento Marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto: Tecnostampa.
- Kreytenberg G. (1998), *Cione, Giovan Pietro*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, München-Leipzig: Saur, vol. 19, pp. 260-261.
- Kühlenenthal M. (1997/1998 ma 2002), *Andrea Bregno in Rom*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32, pp. 179-272.
- Lehmann-Brockhaus O. (1983), *Abruzzo und Molise. Kunst und Geschichte*, München: Prestel-Verlag.
- Magister S. (2001), *La scultura funeraria a Roma, 1492-1503: chiavi di lettura e proposte per un cantiere di studi*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Atti del convegno (Città del Vaticano - Roma, 1 - 4 dicembre 1999), a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, 3 voll., Roma nel Rinascimento: Roma, III, pp. 821-836.
- Magrini A. (1873), *Maestro Rocco da Vicenza, architetto e scultore*, «Archivio veneto», III, n. 6.1, pp. 37-48.
- Mariano F. (1993), *Jesi. Città e architettura*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Mariano F. (2006), *Francesco di Giorgio nel palazzo della Signoria a Jesi alla luce dei documenti e dei recenti restauri*, in *Contributi e ricerche su Francesco di Giorgio nell'Italia centrale*, Atti del convegno (Urbino, 22 marzo 2003), a cura di F. Colocci, Urbino: Edizioni Comune di Urbino, pp. 281-289.
- Markham Schulz A. (1991), *Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian Sculpture in the High Renaissance*, Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press.
- Mercurelli Salari P. (2002), *I lavori in pietra e legname e le opere d'arte del Quattrocento*, in *La Cattedrale di Spoleto. Storia, arte e conservazione*, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, Milano: Motta, pp. 253-259.
- Migliaccio L. (1992), *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, chiesa di

- Sant'Agostino, 1 agosto-4 ottobre 1992; Parma, Galleria Nazionale, 20 dicembre 1992-15 marzo 1993), a cura di R.P. Ciardi, S. Russo, Firenze: Giunti, pp. 101-136.
- Mozzoni L., Paoletti G. (2001), *Jesi. Pinacoteca Civica*, Ancona: Anibaldi.
- Nessi S. (1992), *Nuovi documenti sulle arti a Spoleto. Architettura e scultura tra Romanico e Barocco*, Spoleto: Arti Grafiche Panetto e Petrelli.
- Paoletti G., Perlini A. (2000), *La chiesa di Jesi "tanta egregia e sublime arte". Pittura, scultura, architettura, secc. VI-XX*, Jesi: Diocesi di Jesi.
- Parmiggiani P. (2011), *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d'Andrea del Mazza e il monumento di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma*, «Prospettiva», n. 141-142, pp. 73-85.
- Principi L. (2012), *Il Sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore*, «Nuovi Studi», XVII, n. 18, pp. 101-128.
- Rapetti C. (1998), *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano: Electa.
- Rossi A. (1872), *Rocco da Vicenza nell'Umbria. Commentario*, «Giornale di erudizione artistica», I, fasc. 2, pp. 41-52.
- Rossi A. (1873), *Di una cappella fabbricata a Spoleto nel cinquecento per la santa Icone*, «Giornale di erudizione artistica», II, fasc. 8, pp. 218-222.
- Rossi A. (1874), *Documenti per la storia della scultura ornamentale in pietra*, «Giornale di erudizione artistica», III, fasc. 6, pp. 179-182.
- Sordini G. (1903), *La "Cappella delle Reliquie" nel Duomo di Spoleto*, «L'Arte», 6, pp. 251-262.
- Spreti V. (1968-1969), *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia, compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti*, 6 voll., Bologna: Forni.
- Thieme U., Becker F. (1921), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, voll. 14, Leipzig: Engelmann.
- Toscano B. (1963), *Spoleto in pietre. Guida artistica della città*, Spoleto: Azienda del Turismo.
- Zorzi G. (1966), *Notizie di artisti della Valle d'Intelvi nei sec. XV e XVI e dello scultore e architetto Rocco figlio di Tommaso del lago di Como conosciuto come "Rocco da Vicenza", Premesse per un repertorio sistematico delle opere e degli artisti della Valle Intelvi*, Atti del convegno, (Varenna, 1-4 settembre 1966), a cura di M.L. Gatti Perer, «Arte Lombarda», XI, n. 2, pp. 83-96.
- Urieli C. (1983), in *III mostra di arte sacra nella Vallesina*, Jesi: Litograf, p. 31.
- Weil-Garris Brandt K. (1977), *The Santa Casa di Loreto: problems in Cinquecento sculpture*, 2 voll., New York: Garland.

*Appendice*

Fig. 1. Giovanni di Gabriele da Como e Giovanpietro di Nicola de' Bosi, *Monumento di Angelo Ripanti*, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 2. Proposta di ricostruzione grafica dell'assetto originario del *Monumento di Angelo Ripanti*



Fig. 3. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 4. Giovanni di Gabriele da Como e collaboratori, *Monumento di Piersimone Ghisleri*, particolare, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 5. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 6. Giovanni di Gabriele da Como e collaboratori, *Monumento di Piersimone Ghisleri*, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 7. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 8. Giovanni di Gabriele da Como e collaboratori, *Monumento di Piersimone Ghisleri*, particolare, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 9. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 10. Giovanni di Gabriele da Como e collaboratori, *Monumento di Piersimone Ghisleri*, particolare, Jesi, deposito della Pinacoteca comunale



Fig. 11. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 12. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 13. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 14. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Scena di sacrificio*, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 15. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 16. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Scena di martirio*, particolare, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 17. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 18. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Scena di sacrificio*, particolare, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 19. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio

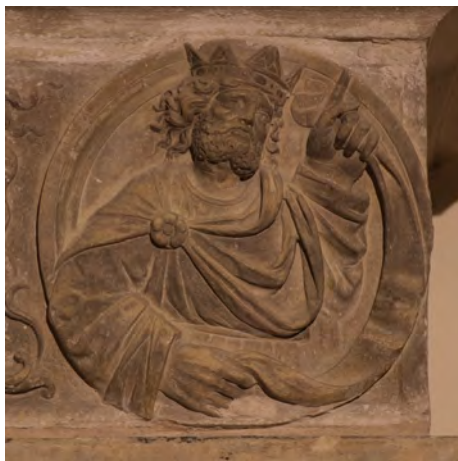


Fig. 20. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 21. Lorenzo Bregno, *Altare di san Leonardo*, particolare, Cesena, Duomo



Fig. 22. Lorenzo Bregno, *Altare di san Leonardo*, particolare, Cesena, Duomo



Fig. 23. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 24. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Testa puerile*, ubicazione ignota



Fig. 25. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 26. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Visitazione*, Spoleto, cortile della canonica della Cattedrale



Fig. 27. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Visitazione*, particolare, Spoleto, cortile della canonica della Cattedrale



Fig. 28. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Monumento di Angelo Ripanti*, particolare, Jesi, cattedrale di San Settimio



Fig. 29. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Scena di sacrificio*, particolare, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 30. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Scena di sacrificio*, particolare, Jesi, Pinacoteca comunale



Fig. 31. Giovanpietro di Nicola de' Bosi?, *Visitazione*, particolare, Spoleto, cortile della canonica della Cattedrale



Fig. 32. Anonimo scultore lombardo, *Visita a un sepolcro (di Cristo?)*, ubicazione ignota, già Roma, collezione Pico Cellini



# Il Giardino delle Esperidi. La *Primavera* di Botticelli riletta secondo Ovidio

Giacomo Montanari\*

## *Abstract*

La tavola di mano di Sandro Botticelli conservata agli Uffizi è stata il centro di un acceso dibattito storico artistico per circa cento anni di storia della critica. Ciò che ha affascinato gli studiosi infatti è stato il provare a decifrare la complessa iconografia che l'artista realizzò con il suo colto pennello. Attraverso una accurata indagine delle fonti letterarie classiche e contemporanee all'artista questo contributo si propone di mettere ordine nella lettura del dipinto e di sottoporre all'attenzione degli studiosi, con nuove e inedite considerazioni, una possibile lettura unitaria e completa del controverso dipinto.

The painting by Sandro Botticelli in the Uffizi has been the center of a heated art-historic debate for about a hundred years of art's criticism.

What has fascinated scholars has been the attempt to decipher the complex iconography that the artist created with his brush.

\* Giacomo Montanari, Dottore di Ricerca, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Via Famagosta, 2/11, 16126 Genova, email: [gcm.montanari@gmail.com](mailto:gcm.montanari@gmail.com).

Through a thorough investigation of the classical literary sources and contemporary sources to the artist, this contribution aims to bring order in the reading of the iconography of the painting and to bring to the attention of scholars, with new and original considerations, a possible unified and complete interpretation of the controversial painting.

### 1. *La Primavera di Botticelli*

È nel contesto storico culturale di una Firenze profondamente influenzata dalla riscoperta della filosofia greca, dalla prima traduzione degli *Hermetica*<sup>1</sup> e dal fascino del ritorno di quella grande “storia sacra” che è il mito antico, che si inserisce la produzione artistica di uno dei maggiori esponenti dell’arte rinascimentale: Alessandro di Vanni Filipepi detto il Botticelli. L’artista era tenuto in gran conto dalla famiglia Medici, per i cui membri eseguì molte delle sue opere più importanti e conosciute, tra cui si inserisce una delle icone universalmente riconosciute del Quattrocento fiorentino: la nota tavola oggi conservata al Museo degli Uffizi e battezzata da Giorgio Vasari la *Primavera* (fig. 1), probabilmente originariamente realizzata per un ambiente privato della “casa vecchia” della famiglia Medici in Via Larga, dove abitava il giovane committente dell’opera, Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La traduzione dal greco in latino del *Corpus Hermeticum* e dell’*Asclepius* avvenne nel 1463 per mano di Marsilio Ficino, grazie al manoscritto dell’XI secolo riportato a Firenze da Leonardo Alberti de Candia. Ficino si era tra l’altro dedicato negli anni precedenti alla traduzione dei testi dei grandi filosofi neoplatonici come Plotino e Proclo, opera che aveva restituito all’Occidente la conoscenza e la profonda fascinazione per il platonismo di stampo ellenistico. Per una esaustiva trattazione del diffondersi della filosofia greca e in particolare delle correnti legate ai testi ermetici, cfr. Yates 2002, pp. 33-58 e 91-96.

<sup>2</sup> La prima menzione del dipinto è quella riscontrabile in un inventario datato al 1499, dove vengono elencati i beni appartenenti ai Medici del ramo di Pierfrancesco, situati nelle case della via Larga, vicina al grande palazzo fatto costruire da Cosimo il Vecchio. L’inventario venne redatto a seguito della morte, avvenuta l’anno precedente, di Giovanni di Pierfrancesco fratello di Lorenzo detto *minor*. La *Primavera* secondo il documento è collocata all’interno della “casa vecchia” di famiglia, posta al piano terreno accanto alla camera di Lorenzo di Pierfrancesco, insieme alla *Pallade e il centauro* dello stesso Botticelli. Secondo il documento, si trattava di: «uno quadro di lignamo apicato sopra el letucio, nel quale e depinto nove figure de do[n]ne e homini» (Shearman 1975, pp. 12-27, in particolare p. 25). Secondo questa breve descrizione, dunque, l’opera era inserita all’interno di un arredo ligneo piuttosto complesso, di cui svolgeva probabilmente la parte di principale elemento decorativo, essendo appesa «sopra el letucio» (cfr. anche Bredekamp 1996, pp. 50-53). La *Primavera* è registrata come facente parte degli arredi della “casa vecchia” ancora nel 1503, nell’inventario dei beni redatto alla morte di Lorenzo di Pierfrancesco e nel 1516 in occasione della divisione dei beni fra i cugini Pierfrancesco di Lorenzo e Ludovico detto Giovanni, figlio di Giovanni. Divenuta di proprietà di quest’ultimo, la *Primavera* insieme alla *Pallade e il Centauro* e a tutti gli altri beni del Medici passò in eredità al figlio Cosimo, che una volta divenuto duca di Firenze (1537) li trasferì nella villa di Castello. Qui secondo quanto riportano, venne vista

Sulla datazione della tavola a lungo si è dibattuto, ma ritengo importante evidenziare come le più convincenti ipotesi siano quelle messe in luce nello studio di Horst Bredekamp e che, guardando tanto alla parabola artistica del Botticelli quanto al contesto storico-politico che avrebbe potuto portare alla realizzazione dell'opera pittorica, ne colloca l'esecuzione verosimilmente attorno alla metà degli anni ottanta del Quattrocento<sup>3</sup>.

Il dipinto si presenta come un insieme di diverse scene che si dipanano in senso antiorario da destra verso sinistra. L'ambiente è un verde prato circondato da un fitto aranceto, all'interno del quale sono presenti in realtà diverse essenze arboree come l'alloro e il cipresso. All'interno della composizione vi sono nove figure: da destra verso sinistra si possono identificare una divinità alata del vento perfettamente riconoscibile dalle gote rigonfie e soffianti, che irrompe nel dipinto afferrando una giovinetta ignuda che sembra volerlo fuggire. Dalla bocca della giovane sgorga una cascata di fiori e alla sua sinistra incede sul prato una donna abbigliata di un vestito finissimo e decorato con centinaia di essenze floreali. In una posizione più arretrata e centrale sta una donna riccamente vestita e coronata, con fare ieratico e il capo leggermente inclinato da un lato, il cui ventre prominente segnala un possibile stato di gravidanza<sup>4</sup>; sopra di essa Cupido, bendato, tende il suo arco incoccando una freccia infuocata. Di nuovo in primo piano, tre giovani donne abbigliate con impalpabili veli trasparenti, danzano in circolo tenendosi l'un l'altra con un intricato groviglio di mani, mentre all'estrema sinistra un giovane, con lo sguardo rivolto verso il cielo, tende verso l'alto una verga dall'elaborata decorazione. È abbigliato alla greca, con una clamide rossa decorata con fiammelle, una scimitarra al fianco, stivali alati e un elmo di ferro sul capo riccioluto. Fu Giorgio Vasari nelle sue *Vite* a stabilire, forse incautamente e senza averne l'intenzione, il titolo da sempre poi attribuito alla composizione botticelliana:

dal cosiddetto Anonimo Gaddiano o Magliabechiano (1542-1548) e da Giorgio Vasari (1550 e 1568), il quale così descrisse la composizione: «Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera» (Vasari 1568, p. 312). Da tale denominazione derivò il titolo che da sempre è stato attribuito alla composizione, anche se negli inventari medicei si trovano talora altre denominazioni, come il *Giardino d'Atlante* e il *Giardino delle Esperidi* (Lightbown 1978, vol. II, p. 52).

<sup>3</sup> Bredekamp 1996, pp. 29-37, con bibliografia precedente. Per l'analisi e la lettura stilistica del dipinto si consulti anche la rinnovata edizione delle opere di Herbert Horne, acuto e forse ancora insuperato esegeta della pittura botticelliana, a cura di Rab Hatfield, in Hatfield 2009.

<sup>4</sup> «Il fatto che ella sembri gravida, e che probabilmente lo sia, nel dipinto di Botticelli, non invalida l'osservazione che il suo atteggiamento, il gesto ed il pannello seguono un motivo ben stabilito, tradizionalmente associato con l'Annunciazione» (Panofsky 2009, p. 227). È da notare come alla nota 93 lo studioso sostenga di non voler azzardare un giudizio «sull'aspetto ginecologico del problema», pur avendolo in sostanza appena fatto e riportando la citazione da Francastel 1952, p. 396, dove la figura centrale del dipinto viene definita «cette Venus gravide»; a riguardo di questo presunto stato di gravidanza cfr. anche Levi d'Ancona 1992, p. 20, in cui si legge: «Della iconografia della *Primavera* appare chiara l'allusione alla *Venus Genetrix*, nella figura di Venere incinta al centro del dipinto».



Chloris eram, nymphe campi felicis, ubi audis  
 rem fortunatis ante fuisse viris.  
 quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae;  
 sed generum matri repperit illa deum. 200  
 ver erat, errabam; Zephyrus conspexit, abibam;  
 insequitur, fugio: fortior ille fuit.  
 et dederat fratri Boreas ius omne rapinae,  
 ausus Erecthea praemia ferre domo.  
 vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae, 205  
 inque meo non est ulla querella toro.  
 [vere fruor semper: semper nitidissimus annus,  
 arbor habet frondes, pabula semper humus.]  
 est mihi fecundus dotalibus hortus in agris;  
 aura foveat, liquidae fonte rigatur aquae: 210  
 hunc meus implevit generoso flore maritus,  
 atque ait "Arbitrium tu, Dea, floris habe".  
 saepe ego digestos volui numerare colores,  
 nec potui: numero copia maior erat.  
 roscida cum primum foliis excussa pruina est 215  
 et variae radiis intepuere comae,  
 conveniunt pictis incinctae vestibibus Horae,  
 inque leves calathos munera nostra legunt;  
 protinus accedunt Charites, nectuntque coronas  
 sartaque caelestes implicitura comas». 220<sup>15</sup>

Leggendo il brano in questione, non risulta pertanto difficile identificare il terzetto di destra: la divinità del vento, Zefiro, insegue e possiede, pazzo d'amore, la Ninfa Clori (fig. 2). Pentito però del suo gesto violento e acceso da vero e puro sentimento per la fanciulla, decide di sposarla e di renderla così la divinità che governa il mondo floreale (la donna vestita con l'abito decorato di fiori) (fig. 3). Questo episodio narrato da Ovidio descrive dettagliatamente le figure dipinte da Botticelli, lasciandoci pochi o nulli dubbi sul fatto che sia proprio questa la volontà dell'artista. Per quanto riguarda il resto del dipinto, però, tutti i critici hanno voluto distaccarsi dal testo ovidiano seguendolo pedissequamente dal verso 195 al 220 del Libro V e poi abbandonandolo per utilizzare altre fonti di diversa estrazione, come ad esempio i versi del Poliziano nelle Stanze, dove, descrivendo allegoricamente la Signoria di Lorenzo il Magnifico come eccezionale momento per la città di Firenze, il poeta volgarizza parte dei versi ovidiani. È fidando poi nell'autorità del Vasari che la figura centrale viene identificata dagli studiosi come Venere (fig. 4), sopra la quale si trova volante Eros, il quale invece è ben riconoscibile grazie ai suoi classici attributi. Il gruppo delle tre fanciulle danzanti rappresenta le tre Grazie senza ombra di dubbio

<sup>15</sup> Ovidio, *Fasti, liber V*, vv. 194-220.

(fig. 5)<sup>16</sup>, come dimostra anche l'ormai famoso saggio di Edgar Wind<sup>17</sup>, mentre il giovane che chiude la composizione deve essere letto senz'altro come il dio Mercurio, essendo in possesso del caduceo e dei calzari alati (fig. 6).

## 2. Una complessa ricostruzione iconografica

Nelle molte letture iconografiche con cui si è provato ad interpretare la *Primavera*<sup>18</sup> si è sempre trovata una grossa difficoltà nel legare la parte destra del dipinto, così chiaramente descritta da Ovidio, con quella sinistra, che, secondo i critici, non trova chiari riscontri nelle fonti finora prese in esame. Ovviamente si è tentato, forzando carteggi, dialoghi filosofici, oroscopi e quant'altro di identificare questi Mercurio e Venere nei più svariati modi, dalla lettura che vede nel dipinto la trasposizione in pittura delle *Nozze di Mercurio e Filologia* di Marziano Capella<sup>19</sup>, fino all'idea della *Venus Humanitas* di accezione neoplatonica<sup>20</sup>. È tuttavia facile ipotizzare che anche il Botticelli, come ogni altro uomo di cultura del tempo e per di più come eccellente illustratore delle

<sup>16</sup> È da notare per acutezza e attenzione filologica la lettura di Maurizio Calvesi (Cfr. Calvesi 2004, pp. 5-44) che guarda a questo gruppo di figure leggendolo come le Ore e non come le Grazie, in virtù del fatto che dal Cartari le *Horai* sono descritte come abbigliate con veli finissimi mentre le Grazie sarebbero tradizionalmente ignude. Per Calvesi si presenta la "necessità" di dare una lettura netta in favore delle Ore per supportare la propria chiave interpretativa che vede nell'intero dipinto un'allegoria del rivolgersi del tempo. Tuttavia in molteplici fonti, tra cui Cartari stesso (Cartari 2004 [1571], pp. 405-413) e i versi 215-216 del V Libro dei fasti di Ovidio, le Ore e le Grazie sono assimilate sia come figurazione, sia come significato. Inoltre, nel dipinto, tra i due "gruppi" di dee compare una decisa commistione: le *Horai* dovrebbero essere (secondo la tradizione) in numero di quattro e con vestimenti leggeri ed aerei, le *Charites* in numero di tre ed ignude. Con tutta probabilità l'artista, che ben conosceva la tradizione mitologica e aveva notizia dell'assimilabilità dei due gruppi e della loro compresenza all'interno del testo ovidiano, opera una crasi iconografica, riportando le movenze ed il numero delle Grazie, ma abbigliandole come le Ore; l'osservazione di Calvesi inoltre non tiene conto di quanto già notato da Dempsey («In antiquity Venus was commonly described as attended not only by the Graces but also by the Hours. Both are companions of the spring; Ovid, for example, represents both the Graces and the Hours in attendance on Flora. Homer says that the Hours guard the gates of heaven, and in this both Ovid and Philostratus follow him. But more than this, as representatives of the seasons, they descend to earth and preside over the abiding principle of fertility in nature [...]. The functions of the two very frequently overlap, and the Hours and Graces often appear even with the same names», Dempsey 1968, p. 264) e della descrizione che già anticamente dava Filostrato dei due gruppi di divinità, identificandole iconograficamente tra di loro (cfr. Philostratus, *Imagines*, II, 34).

<sup>17</sup> Wind 1981, pp. 141-158.

<sup>18</sup> È interessante segnalare lo spunto di Nicolai Rubinstein, che suggerisce una possibile diversa lettura dell'indicazione del Vasari (Rubinstein 1997, p. 248): «At least since the days of Vasari, the subject of the painting has been described as spring, but it is not clear whether Vasari was referring to the entire composition or to one of its figures».

<sup>19</sup> Reale 2001; cfr. anche La Malfa 1999, pp. 249-293.

<sup>20</sup> Cfr. Gombrich 1978, pp. 31-81.

sue opere<sup>21</sup>, all'atto di accingersi a costruire nella propria mente lo schema di un dipinto, potesse avere ben chiaro quel passo del *Convivio* in cui Dante Alighieri dichiarava le regole semantiche della scrittura, naturalmente estendibili anche al dominio delle arti figurative<sup>22</sup>. L'Alighieri infatti sostiene che ogni «*sposizione*» debba essere costruita su quattro piani: letterale, allegorico, morale o filosofico ed anagogico<sup>23</sup>. Una volta giunti alla comprensione di un piano si potrà accedere al successivo, di più complessa lettura, ma legato a più elevate tematiche, sino ad arrivare alla lettura totale dell'opera composta dal significato di tutti i differenti livelli. Analizzando le parole dell'Alighieri, possiamo notare come il primo e più importante passo nella comprensione di un'opera, sia letteraria che figurativa, sia la corretta lettura del senso «*litterale*»; mancando questa conoscenza gli altri significati rimarrebbero oscuri ed incomprensibili e «massimamente lo allegorico». È quindi molto probabile che Botticelli volesse che il dipinto non rappresentasse un "collage" di fonti, ma fosse basato univocamente su un passo di un'opera, su un mito ben preciso o su un concetto filosofico<sup>24</sup>. In questo senso è anche opportuno citare quello che un grande intellettuale e artista rinascimentale, Leon Battista Alberti, sosteneva fosse irrinunciabile per un'opera pittorica:

Pertanto consiglio, ciascuno pictore si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove invenzione o certo aiuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo acqusteranno in sua pictura molte lode et nome<sup>25</sup>.

È stato detto da molti che Botticelli dovette perciò basarsi principalmente, per quanto riguarda il resto delle figure rappresentate nel dipinto, sull'opera dell'amico e coevo Poliziano, piuttosto che sul testo latino di Ovidio e che quindi l'eventuale citazione dovrebbe ricercarsi nei versi superstiti delle *Stanze* del poeta fiorentino. Tuttavia questa osservazione non tiene conto di un fattore ben preciso: ciò che i *Fasti* di Ovidio narrano dal verso 220 al verso 260 del V libro<sup>26</sup>. Oltre ai già citati versi riguardo a Zefiro, Clori e Flora e alla descrizione puntuale dell'arrivo delle Grazie (*Charites*)<sup>27</sup>, che sono senza alcun dubbio legati alle figure già individuate dagli studi di Warburg nel 1893 e poi ribadite in questo senso da molti altri studiosi, appaiono altri dettagli

<sup>21</sup> Per un più approfondito sguardo sul rapporto tra il Botticelli e l'Alighieri si veda: Venturi 1921, oppure Cecchi, Natali 2000, I, pp. 26-32; La Malfa 2002, pp. 225-240.

<sup>22</sup> Per quanto riguarda l'ambiente culturale fiorentino, legato anche alle idee di Landino, autore anche di una monumentale edizione della Commedia dantesca, cfr. Staico 1996, pp. 1275-1321; Cecchi, Natali 2000, I, pp. 26-32; Cavicchioli 2002, pp. 45-50.

<sup>23</sup> Alighieri, *Convivio*, II, 6-8.

<sup>24</sup> Riguardo a questo tema e all'importanza dello stringente legame tra fonti classiche e opera pittorica si confronti il saggio di Lee 1974, pp. 9-17.

<sup>25</sup> Alberti, *De Pictura, liber III*, p. 54.

<sup>26</sup> Per comprendere l'importanza e la diffusione che ebbe il testo ovidiano all'interno dei circoli filosofici fiorentini nel XV secolo si legga Burroughs 2012, pp. 71-83.

<sup>27</sup> Ovidio, *Fasti*, V, vv. 194-217.

decisamente interessanti. Nei versi successivi, che qui si riportano, il discorso cambia repentinamente:

Prima per immensas sparsi nova semina gentes:  
 unius tellus ante coloris erat;  
 prima Therapnaeo feci de sanguine florem,  
 et manet in folio scripta querella suo.  
 tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos, 225  
 infelix, quod non alter et alter eras.  
 quid Crocon aut Attin referam Cinyraque creatum,  
 de quorum per me vulnere surgit honor?  
 Mars quoque, si nescis, per nostras editus artes:  
 Iuppiter hoc, ut adhuc, nesciat usque, precor. 230  
 sancta Iovem Iuno nata sine matre Minerva  
 officio doluit non eguisse suo.  
 ibat ut Oceano quereretur facta mariti;  
 restitit ad nostras fessa labore fores.  
 quam simul aspexi, «quid te, Saturnia», dixi 235  
 «attulit?» exponit, quem petat, illa, locum;  
 addidit et causam. verbis solabar amicis.  
 «non» inquit «verbis cura levanda mea est».  
 si pater est factus neglecto coniugis usu  
 Iuppiter, et solus nomen utrumque tenet, 240  
 cur ego desperem fieri sine coniuge mater,  
 et parere intacto, dummodo casta, viro?  
 omnia temptabo latis medicamina terris,  
 et freta Tartareos excutiamque sinus».  
 vox erat in cursu: voltum dubitantis habebam. 245  
 «Nescio quid, nymphe, posse videris» ait.  
 ter volui promittere opem, ter lingua retenta est:  
 ira Iovis magni causa timoris erat.  
 «Fer, precor, auxilium» dixit, «celabitur auctor»,  
 et Stygiae numen testificatur aquae. 250  
 «Quod petis, Oleniis» inquam 'mihi missus ab arvis  
 flos dabit: est hortis unicus ille meis.  
 qui dabat, – hoc – dixit – sterilem quoque tange iuvencam,  
 mater erit – : tetigi, nec mora, mater erat».  
 protinus haerentem decerpsi pollice florem; 255  
 tangitur, et tacto concipit illa sinu.  
 iamque gravis Thracen et laeva Propontidos intrat,  
 fitque potens voti, Marsque creatus erat.  
 qui memor accepti per me natalis «Habeto  
 tu quoque Romulea» dixit «in urbe locum». 260<sup>28</sup>

Dopo aver narrato di come avvenne la sua “elezione” al rango di divinità, Clori/Flora comincia a raccontare di come grazie alle sue arti le si debba attribuire il merito della nascita del dio Marte. La dea afferma infatti

<sup>28</sup> Ovidio, *Fasti*, liber V, vv. 221-260.

testualmente: «Mars quoque, si nescis, per nostras editus artes»<sup>29</sup>. Il racconto è interessante e forse in parte ancora poco studiato: Giunone, costernata dal fatto che Giove fosse riuscito a generare Minerva senza la necessità di una donna (lei, in particolare), vuole trovare il modo per riuscire a partorire *dummodo casta*, ovvero senza giacere con alcun uomo. A questa richiesta risponde Flora, che toccandole il ventre con un fiore particolare, la rende gravida all'istante di Marte<sup>30</sup>. A riguardo di questa parte dei Fasti ovidiani che segue da presso il racconto di Zefiro e Clori sempre ritenuto modello o fonte, anche se per alcuni indiretta e mutuata da Poliziano, per il dipinto di Botticelli, si trovano ben pochi commenti e riflessioni da parte dei critici. Chi sembra notarne l'importanza è la Levi d'Ancona, che scrive testualmente:

The only detail of the cult of Flora mentioned by Ovidio which is not also depicted in Botticelli's Primavera is the birth of Mars from Juno after Flora touched this goddess with a flower. The birth of Mars had an important political implication for Florence, since the city claimed to have been founded by Mars, and the Baptistery in Florence was believed, during the Renaissance,<sup>31</sup> to have been an ancient temple of Mars<sup>32</sup>.

Tuttavia l'autrice evidentemente non ritiene così importanti gli indizi legati al culto di Marte e alla sua presenza all'interno del testo ovidiano, abbandonando questa affascinante e logica chiave di interpretazione. Vale la pena però riflettere sulla figura originaria del dio Marte in ambito romano, sulla sua importanza per la città di Firenze in particolare e sul fatto che il Rinascimento fu proprio il momento storico in cui queste antiche tradizioni mitologiche pagane vennero riportate alla luce, molte volte per leggerle in chiave di prefigurazione dell'avvento del cristianesimo<sup>33</sup>. La divinità che Marte incarna nel *Latium* governato dai romani presenta solo limitate tangenze, in un primo momento, con l'Ares greco, con cui si sovrapporrà completamente solo in un secondo tempo. Il Marte latino è sì un dio guerriero, ma non la divinità della guerra, egli presiede alla primavera ed è il dio delle messi e del rinnovamento della natura<sup>34</sup>

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 229.

<sup>30</sup> Il mito narrato da Ovidio risulta un calco quasi perfetto del mito greco riguardante la nascita di Efesto, narrato da Esiodo (*Teogonia*, vv. 927 e ss.). Cfr. anche Sabbatucci 1988, pp. 283-287.

<sup>31</sup> Sulla credenza legata al fatto che il Battistero di San Giovanni a Firenze fosse stato effettivamente un antico tempio dedicato al dio Marte, sui poteri attribuiti ad una sua presunta effigie (ancora visibile e citata più volte dallo stesso Dante Alighieri) e sulle tradizioni iconografiche e cronachistiche al riguardo si veda Frugoni 2007, pp. 57-92. La Frugoni inoltre definisce Firenze «La città di Marte», e riporta come il tempio di Marte, divenuto poi nei secoli il Battistero della città, fosse stato «terminato sotto l'Imperatore Tiberio quando, contemporaneamente, fu decollato Giovanni Battista» (Ivi, p. 79).

<sup>32</sup> Levi d'Ancona 1983, p.41.

<sup>33</sup> A questo proposito, ci si è basati sugli importanti studi di Friedrich Ohly, che hanno contribuito a mettere in luce proprio l'aspetto di tipizzazione del culto e di recupero e riuso delle forme pagane e classiche all'interno del culto cristiano. Cfr. Ohly 1994, in particolare le pp. 37-61 e 177-190.

<sup>34</sup> Riguardo al ruolo ricoperto dal dio come protettore dalle calamità agricole, si può citare la

e, come dice il nome stesso, gli venne consacrato il mese di Marzo, primo mese del calendario romano<sup>35</sup> e mese in cui secondo il mito era venuto alla luce<sup>36</sup>. La sovrapposizione con l'Ares greco, che avvenne probabilmente come necessario passaggio di integrazione con le popolazioni delle *poleis* del sud Italia, introdusse all'interno del panorama mitologico di Marte nuove connotazioni, molto più violente e sanguigne di quanto non fossero in origine<sup>37</sup>. Basti pensare che per i romani Marte, quello "originale", era la divinità protettrice della loro città (come padre di Romolo e Remo e amante di Rea Silvia) e originariamente divinità principale del pantheon italico<sup>38</sup>. Il mito secondo cui egli sarebbe nato dal tocco di Flora sul ventre di Giunone è invece di generazione tarda e mescola diverse fasi della tradizione mitologica<sup>39</sup>. Il fatto che venga citata la generazione di Minerva da parte di Giove senza l'ausilio della moglie Giunone denuncia infatti una provenienza dalla tarda mitologia greca, secondo cui Atena sarebbe nata dalla testa di Zeus già adulta e armata. Il tema invece di Flora che genera la vita con il suo tocco è legata ad una antica tradizione italica<sup>40</sup>, secondo cui tutte le divinità del pantheon erano state via via generate dalla Madre Terra, di cui Flora e altre figure minori sono gli ultimi epigoni<sup>41</sup>. È interessante e particolare notare come da parte dei moltissimi studiosi che hanno analizzato quest'opera non sia mai nato l'interesse per questo strano episodio che così bene risponderebbe alla passione per la mitologia e la riscoperta delle "radici" pagane della civiltà che, come si è detto, era viva proprio in quegli anni in Italia e soprattutto a Firenze. È ancor più particolare che solo in virtù dell'autorità, peraltro di frequente inesatta e tendenziosa<sup>42</sup>, del Vasari la figura che occupa

significativa preghiera rimastaci nel *De agri cultura* di Catone, che lo invoca allo scopo di tutelare i campi da ogni tipo di sciagura e malattia (Catone, *De agri cultura*, 141, 2-3).

<sup>35</sup> Occorrenza citata anche da Dempsey: «This is the way Dionysius Lambinus, in his famous commentary of 1570 on the *De rerum natura*, tells us we must understand its opening lines: – AENEADUM [...] *Quemadmodum autem a Romanis Mars, eo quod Romuli pater haberetur, Romani generis auctor dicebatur: ita Venus Romanorum genetrix appellabatur, propterea quod Aeneae mater existimabatur. Idcirco Romulus cum annum describeret, eumque ex decem mensibus constitueret, primum a Marte patre, Martium, secundum a Venere, tanquam matre, aut certe progenetrice, Aprilem nominavit* – » (Dempsey 1968, p. 256).

<sup>36</sup> Sabbatucci 1988, pp. 87-88.

<sup>37</sup> Mallarmé 1880, pp. 1197-1198.

<sup>38</sup> La sovrapposizione dell'Ares greco con il Marte latino è ben esemplificata dallo storico delle religioni Georges Dumezil, che ne riporta alla conoscenza gli originari tratti di divinità primaverile e di *Diuum Deus* (cfr. Dumezil 1977, pp. 195-218).

<sup>39</sup> LIMC 1981-1999, vol. II (1), p. 479; cfr. anche Sabbatucci 1988, pp. 153-154.

<sup>40</sup> Dumezil 1977, p. 243.

<sup>41</sup> Secondo Varrone (M.T. Varrone, *De Lingua Latina*, V, 74) era stato Tito Tazio, contemporaneo e compagno di Romolo, ad istituire in Roma il culto di Flora e di altre divinità "ctonie", erigendo persino dei templi in loro onore. A quanto oggi è noto, pare che l'antico tempio di Flora si trovasse in un'area pressappoco corrispondente all'attuale Piazza Barberini.

<sup>42</sup> Cfr. Stapleford 1996, pp. 398-400, dove l'autore esplicita come Vasari, pur basandosi sulla fonte dell'Anonimo Magliabechiano, ci presenti spesso alcuni particolari sulla vita del Botticelli (a partire dalla sua presunta ignoranza delle lettere) sotto la sua "lente distorta". Così anche in Marmor 2003, p. 201.

la zona centrale del dipinto di Botticelli sia sempre e inequivocabilmente stata connotata come Venere<sup>43</sup>, quando invece una delle fonti citate da tutti i critici la connota come Giunone incinta del dio Marte, riportando inequivocabilmente e con una precisione inappuntabile come facenti parte di un'unica e corale vicenda sette dei nove personaggi dipinti sulla tavola. Non solo, la vicenda della nascita di Marte connota davvero il momento della primavera, non così la presenza di Venere le cui feste, i *Veneralia*, si svolgevano sì il primo di aprile<sup>44</sup>, ma avevano come tema il matrimonio e vengono puntualmente descritti nella loro origine in un altro libro dei *Fasti* di Ovidio<sup>45</sup>. Ultimo ma non meno importante indizio della possibile lettura della figura solitaria al centro del dipinto come Giunone piuttosto che come Venere è la palese scelta dell'artista di ambientare lo svolgimento della vicenda all'interno del Giardino delle Esperidi. L'albero dell'arancio infatti era stato donato dalla dea madre Gea ad Era (Giunone) per il suo matrimonio con Zeus, il quale, spaventato che qualcuno potesse sottrargli quei magnifici pomi dorati, li pose in un giardino incantato sorvegliato notte e giorno. Le Esperidi, le Ninfe che lo abitavano, sono le divinità da cui i frutti, in lingua greca, presero il nome<sup>46</sup>. È interessante notare che non solo l'arancio era la dote della dea, ma a causa del suo nome latino, *Mala Medica*, che ne indicava l'originaria provenienza dal regno dei Medi<sup>47</sup>, divenne anche il simbolo della famiglia Medici per assonanza e come rappresentazione fisica delle palle dorate che essi portavano sul loro stemma<sup>48</sup>. È infatti molto noto come nelle ville medicee fosse quasi sempre presente un vasto agrumeto e come i Medici avessero una vera e propria passione per queste piante. Specialmente il *Giardino degli agrumi* della villa di Castello, quella di proprietà di Lorenzo di Pierfrancesco e in cui venne portato, in un secondo tempo, proprio il dipinto di Botticelli, è ancora oggi famoso in tutto il mondo per la sterminata varietà di piante di agrumi<sup>49</sup>.

<sup>43</sup> A questo proposito si può considerare anche l'alternativa lettura che vedrebbe nella figura centrale dell'opera l'effigie di Semiramide, sebbene non si riscontrino, a parere di chi scrive, sufficienti indizi per effettuare una interpretazione del dipinto in quest'ottica. Cfr. Michalski 2003, pp. 213-222.

<sup>44</sup> Sabbatucci 1988, pp. 106-120.

<sup>45</sup> Ovidio, *Fasti*, IV, vv. 133-156.

<sup>46</sup> Cfr. Enciclopedia Treccani: «*esperidio s. m.* [lo stesso etimo di esperidee]. – In botanica, il caratteristico frutto degli agrumi, costituito da una bacca a più carpelli, in cui l'epicarpio è sottile, ricco di ghiandole oleifere e per lo più colorato in giallo o arancio, il mesocarpio è più o meno spesso, bianco e spugnoso, l'endocarpio è settato, a spicchi, che sono pieni di una sostanza succosa racchiudente uno o più semi».

<sup>47</sup> «Le Mele Mediche così chiamate per esserne state portate di Media» (Mattioli 1568, p. 268). Il nome attuale dell'arancio è oggi, secondo la scienza botanica, *Cytrus aurantium*.

<sup>48</sup> Levi d'Ancona 1983, p. 87.

<sup>49</sup> Ivi, p. 88.

### 3. Il “problema” di Mercurio

Se il legame con il testo ovidiano, la tradizione mitologica antica e le essenze botaniche presenti nel dipinto ci aiutano a suggerire un’alternativa alla classica identificazione di Venere come protagonista della tavola botticelliana, per la figura di Mercurio, isolata alla sinistra dell’osservatore, la lettura iconologica è senz’altro più complessa<sup>50</sup>. Già Aby Warburg, nel suo pionieristico studio del 1893, aveva trovato oscura e poco spiegabile la figura del messaggero degli dei all’interno della composizione e aveva tentato di identificarlo come un attributo irrinunciabile delle tre Grazie, delle quali tradizionalmente è il “duce”<sup>51</sup>. In realtà Warburg stesso non era molto convinto di questa lettura se, nel descrivere le possibili ragioni della sua presenza nella tavola botticelliana, cita un passo del *De beneficiis* di Seneca in cui il filosofo ammette che: «*Ergo et Mercurius una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio sed quia pictori ita visum est*»<sup>52</sup>. Se dunque già in epoca imperiale il legame Grazie-Mercurio è, per così dire, «vuoto di significato», a quale scopo un pittore attento alla tradizione mitologica riscoperta, quindi anche criticamente rivisitata, come è Botticelli lo dovrebbe acriticamente inserire nel suo dipinto? Inoltre molti critici ritengono che gli attributi iconografici di cui è munito il dio non si conformino alla sua tradizionale rappresentazione, quando in realtà sono tutti tipici della figura del dio tranne uno solo, anche se decisamente importante. Assieme ai

<sup>50</sup> Secondo Dempsey la presenza e la posa anomala e distaccata del dio sono dovute a una rappresentazione astronomica che coinvolgerebbe e darebbe significato a tutte le figure della tavola, identificandone anche precisamente la posizione. Alla base dell’opera del Botticelli il critico vede infatti un bassorilievo marmoreo sulla progressione del sole e dei pianeti a seconda delle stagioni, esplicito nel testo di Girolamo Aleandro Jr. (Hieronymus Aleander Jr.), *Antiquae tabulae marmoreae solis effigie, symbolisque exculptae, accurata explicatio*, Roma 1616; seconda edizione, Paris 1617; ristampato in J. G. Graevius, *Thesaurus antiquitatum romanarum*, Leiden 1694-1699, v, cols. 702-762, che egli commenta in questo modo: «Mercury’s behaviour, his curious isolation from the rest of the figures, and his presence in a group of otherwise normal springtime deities, have been the stumbling block to successful understanding of the Primavera’s imagery. Now Aleandro’s chapter on Mercurius Ver gives us good reason to suppose that we need look no further than the season of spring itself to account for his presence and behaviour » (Dempsey 1968, p. 255); Marmor invece spiega la presenza di Mercurio con la lettura dell’opera alla luce di una analogia dantesca, proprio in virtù del forte legame che esisteva tra il Botticelli e il testo della Commedia: «This scene is, as we have seen, balanced, at the left, by Botticelli’s liminal figure of Mercury, dispelling remnants of mist that linger in the treetops, oblivious to the other characters in the painting. Many scholars have felt that Mercury is somehow miscast among the vernal company of the Primavera. While Mercury is not mentioned in the final cantos of the *Purgatorio*, a metaphor used twice in close succession by *Matelda* in Canto XXVIII should be recalled. *Matelda* explains the nature of the Earthly Paradise, proposing to “dispel the cloud” from the minds of the two poets, Dante and Virgil (*disnebbiar vostro intelletto*) (Purg. XXVIII, 81). Again: “I will clear away the mist that offends you” (*purgherò la nebbia che ti fiede*) (Purg. XXVIII, 90). Barolsky has noticed the relevance of this recurring metaphor to the curious role of Mercury in the *Primavera*. Surely Botticelli’s Mercury is a visual metaphor alluding to the *vita contemplative*» (Marmor 2003, p. 207).

<sup>51</sup> Warburg 1996, p. 27.

<sup>52</sup> Ivi, p. 41. Cfr. Seneca, *De beneficiis*, I, c. 3.

tradizionali calzari alati e al caduceo, infatti, il Mercurio di Botticelli cinge una spada dalla lama larga e ricurva, suo attributo in quanto legata all'uccisione di Argo compiuta dal dio ancora fanciullo<sup>53</sup>, indossa una clamide rossa secondo la tradizione, che però Botticelli decora riccamente con un motivo di lingue di fuoco discendenti<sup>54</sup>, ma porta sul capo, come alcuni notano, un elmo di ferro nero invece del tipico e tradizionale petaso (fig. 7)<sup>55</sup>. L'elmo non compare mai nelle diverse caratterizzazioni iconografiche del dio e ha perciò portato i critici a diverse forme di interpretazione, come quella che lega l'abbigliamento "marziale" di Mercurio con l'emblema di Lorenzo di Pierfrancesco Medici, rappresentante una spada<sup>56</sup>. Tuttavia questo legame sembra leggermente riduttivo ai fini di giustificare l'inserimento nel dipinto di una figura così significativa e che ha indubbiamente un ruolo ben più cruciale, data anche la sua *actio*, nella dinamica dell'opera. Per comprendere questa particolare scelta di Botticelli bisogna di nuovo rifarsi alla sorgente di tutte le connotazioni iconografiche a cui attingevano principalmente gli autori rinascimentali: le fonti mitologiche antiche o le loro rivisitazioni contemporanee all'artista. Confrontando i vari racconti della tradizione mitologica greca e romana, l'unico elmo che compare all'interno di un mito legato a Ermes è l'elmo di Ade, come possiamo leggere nella *Bibliotheca* di Apollodoro: «Calzando l'Elmo di Ade, Ermes uccise nella mischia Ippolito[...]»<sup>57</sup>. È inoltre questo l'elmo che, a seconda delle diverse versioni, il dio o alcune ninfe donarono all'eroe Perseo per compiere la sua impresa e uccidere la Gorgone Medusa.<sup>58</sup> Secondo quanto scrive Eraclito «si dice che chi

<sup>53</sup> Cfr. Acidini Luchinat 2001, nota 47, p. 35. Cfr. anche Levi d'Ancona 1983, p. 52, in cui stranamente la spada ricurva o *harpe* viene definita a *rare feature* del dio, quando invece addirittura nelle pitture dei vasi attici compare come uno tra gli attributi più presenti assieme al petaso e al caduceo. Wind la definisce «un luogo comune medioevale e rinascimentale, derivato dal suo soprannome *Argheiphontes*» (cfr. Wind 1981, p. 94), Cartari sostiene che a causa dell'uccisione di Argo da parte del dio «posero alle volte ancora una scimitarra in mano alla sua statoa» (Cartari 2004 [1571], p. 171) mentre Gyraldus: «*Harpedophorum* Mercuriolum etiam appellatum legimus, ab Harpe falce, qua Argum mactasse ferunt: de Harpe, Ovidius, Hyginus, alii» (cfr. Gyraldus, *Opera*, I, 298).

<sup>54</sup> Bredekamp 1996, pp. 41-43.

<sup>55</sup> Cfr. Acidini Luchinat 2001, pp. 33-34 e anche Levi d'Ancona 1983, p. 52.

<sup>56</sup> Cfr. Levi d'Ancona 1983, p. 52.

<sup>57</sup> L'elmo compare in diversi luoghi letterari, uno dei più noti è la gigantomachia narrata da Apollodoro: «Apollo colpì con una freccia Efialte all'occhio destro, Dioniso uccise Eurito col suo tirso, Ecate Clizio con le sue torce o piuttosto fu Efesto a ucciderlo colpendolo con pezzi di metallo rovente. Contro Encelado che fuggiva Atena scagliò tutta l'isola di Sicilia; a Pallante tolse la pelle e con questa ricopriva il proprio corpo durante la battaglia. Polibote, inseguito sul mare da Poseidone, giunse a Cos. Poseidone divelse un pezzo dell'isola – la parte chiamata Nisiro – e la scagliò contro di lui. Calzando l'Elmo di Ade, Ermes uccise nella mischia Ippolito, Artemide a sua volta uccise Grazone, le Moire Agrio e Toone che combattevano con delle mazze di bronzo» (Apollodoro, *Bibliotheca*, I, 6, 23-25).

<sup>58</sup> «L'elmo di Ade è dato a Perseo da Atena nello scolio a Pindaro, *Nem.* 10,6, ma dalle Ninfe in Pausania, III 17, 3 [...]. I sandali e l'elmo gli sono forniti da Ermes in Ps.-Eratostene, *Catasterismi* 22», Apollodoro, ed. 1996, p. 497.

indossasse l'Elmo di Ade, come fece anche Perseo, divenisse invisibile»<sup>59</sup>, perciò possiamo ragionevolmente pensare che se il Mercurio dipinto da Botticelli stesse indossando questo copricapo magico, di conseguenza non farebbe parte della scena «visibile», ma vi prenderebbe parte pur essendo invisibile alle altre figure partecipanti ed essendo rivelato solo agli spettatori come osservatori privilegiati dello svolgimento della scena. È però proprio sulla figura di Mercurio e sulla sua peculiare situazione di essere presente nella pittura ma contemporaneamente assente dalla scena, che si potrebbe quasi naturalmente innestare un altro livello di significato dell'opera: quello di stampo filosofico e morale. Secondo Marsilio Ficino, che camminava sulle orme del pensiero riscoperto di Platone e su quello degli epigoni ellenistici della sua filosofia, dei quali in anni molto vicini alla realizzazione del dipinto aveva riportato alla luce della conoscenza innumerevoli scritti<sup>60</sup>, il mondo che gli uomini percepiscono è il cosiddetto "mondo fenomenico", riflesso imperfetto di una realtà "iperurania" (ovvero celeste e perfetta), una realtà dove si trovavano le idee archetipiche di ogni cosa che è percepibile nel mondo dei fenomeni. Ciò che creava un contatto o meglio un passaggio tra questi due mondi, celeste e terrestre, era il cosiddetto *spiritus mundi* detto anche *mercurio celeste*<sup>61</sup> o *spirituale*, che nella filosofia della natura vigente ai tempi era supposto circolare incessantemente tra terra e cielo secondo il ritmo delle stagioni<sup>62</sup>, di cui Ficino scrive:

Esso è un corpo sottilissimo, quasi non corpo e già anima, o quasi non anima e già corpo. La sua capacità contiene pochissima natura terrena, un po' di quella aquea, ancor più di quella aerea, ma soprattutto moltissima di quella del fuoco delle stelle [...]. Esso vivifica tutto e ovunque ed è il responsabile prossimo di ogni generazione o mutamento<sup>63</sup>.

Le parole di Ficino non possono lasciare indifferenti ben sapendo che sia Botticelli, l'autore dell'opera, sia la committenza dei Medici, avevano strettissimi legami con l'erudito e dunque con le teorie filosofiche che attraverso il suo lavoro di traduzione dal greco stavano in quel momento ritornando di grande diffusione a Firenze<sup>64</sup>. Inoltre, come si è rilevato poco sopra, la decorazione della clamide del dio con delle fiammelle non è per nulla casuale, ma dimostra la precisa volontà

<sup>59</sup> Eraclito, ed. 1980, fr. 27.

<sup>60</sup> Il Ficino traduce dalla lingua greca la quasi totalità dei testi dei filosofi platonici di età classica ed ellenistica, colmando così una notevole "lacuna" in quello che era il quadro filosofico della Firenze di metà XV secolo. In alcuni casi la filosofia greca viene poi da lui reinterpretata e riscritta, come nel famoso testo *Platonica Theologia de immortalitate animarum*.

<sup>61</sup> Cfr. Gabriele 2008, p. 23.

<sup>62</sup> L'anima del mondo platonica è un principio cosmologico sparso in tutto l'universo, intermediario tra divino e sensibile, che unifica il molteplice e contiene il mondo animandone il corpo. A riguardo di questo cfr. Cornford 1937, pp. 57 e ss.; Taylor 1928, p. 106 e ss.; più specificamente sull'*anima mundi* Brisson 1974, pp. 267-354.

<sup>63</sup> Ficino ed. 1991, p. 107.

<sup>64</sup> Cfr. Acidini Luchinat 2001; Levi d'Ancona 1983; Gombrich 1978; Dempsey 2007 (1992); Hankins 1990.

del Botticelli nel connotare questo personaggio con il simbolo dello spirito trascendente che tende al cielo, ovvero il fuoco. Per sua natura infatti la fiamma tende sempre a muoversi verso l'alto e per questo motivo il fuoco, o meglio la lingua di fuoco, venne utilizzata per rappresentare lo spirito che si muove tra cielo e terra. Se perciò Mercurio è la personificazione del *mercurio celeste* ed è lo spirito invisibile che permea l'universo, la metà del dipinto in cui agiscono la figura di Giunone gravida di Marte, le tre Grazie e Zefiro, Clori e Flora altro non è che la rappresentazione della generazione della vita all'interno delle cerchie del mondo sensibile, quello in cui tutti viviamo. Si chiarisce in quest'ottica anche la presenza di Cupido, che i più vorrebbero come esclusivo attributo di Venere e quindi potenziale indizio della effettiva identificazione della figura centrale con la dea dell'amore: in realtà, come la tradizione figurativa dimostra ampiamente, nulla vieta a Cupido di essere rappresentato senza la presenza di Venere, ma anzi egli è spesso effigiato in compagnia di altre divinità come, ad esempio, Apollo e Marte<sup>65</sup>. Inoltre la sua presenza nell'opera del Botticelli assume una precisa connotazione legata alla lettura neoplatonica dell'opera: la presenza di Cupido è infatti testimonianza di quel sentimento d'amore necessario perché sulla terra la vita si generi e perché l'anima, attraverso il suo desiderio amoroso, ambisca a ritornare agli archetipi del mondo iperuranio da cui proviene<sup>66</sup>. Il dipinto subisce così una "scissione neoplatonica" tra sensibile e impalpabile, tra celeste e terrestre, tra causa invisibile ed effetto sensibile, ma ha come motivo comune la descrizione del grande mistero della generazione della vita, la cui origine, secondo Ficino e i suoi discepoli, pittori e non, si trovava al termine del caduceo di Ermete, ovvero nel mondo iperuranio<sup>67</sup>. Salta inoltre agli occhi un'altra grossa incongruenza o comunque un particolare decisamente curioso che sembra convalidare una simile lettura dell'opera: molti si riferiscono a Venere/Giunone come la figura "centrale" del dipinto. Ebbene, a ben guardare, non è affatto così. Venere/Giunone sarebbe al centro (geometricamente esatto) della composizione se e solo se la figura di Mercurio "sparisse" dalla tavola, riportandola così a una simmetria perfetta. Questo particolare sembra avvalorare gli indizi lasciati sulla tavola da Botticelli e dal committente, Lorenzo di Pierfrancesco, che messi uno a fianco all'altro rendono più chiara la volontà di certo non casuale di essere comprensibili se contestualizzati all'interno di un determinato quadro culturale, sociale e politico<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Per quanto senza dubbio Eros sia tradizionalmente associato alla figura di Venere/Afrodite, si riscontrano, sin dalla tradizione classica, vicinanza a molte altre divinità come Dioniso, Poseidone, Zeus, Atena, Diana, Marte e Apollo. Cfr. LIMC 1981-1999, vol. III (I), pp. 878-881, in cui viene anche esplicitamente specificato come «La présence d'Eros auprès d'une femme ne suffit pas à identifier celle-ci comme la déesse Aphrodite» (Ivi, p. 917).

<sup>66</sup> Per una completa trattazione riguardo alla fortuna iconografica e alle peculiarità semantiche dell'immagine di Cupido, cfr. Panofsky 1999, pp. 135-183.

<sup>67</sup> Un concetto assimilabile è quello espresso da Edgar Wind nel tratteggiare la figura di Mercurio come *mistagogo* cioè come comunicatore e iniziatore ai Misteri. Cfr. Wind 1981, pp. 152-154.

<sup>68</sup> Cfr. anche Bredekamp 1996, pp. 9-13.

#### 4. «*Madonna Venere come Nostra Signora*»

Seguendo precisamente il metodo di lettura dell'opera propostoci da Dante si è passati dall'individuare il senso letterale dell'opera, la rappresentazione quasi perfetta di circa 40 versi del V libro dei *Fasti* di Ovidio, al senso allegorico, che non serve nemmeno descrivere troppo dettagliatamente e che compare in tutti i testi critici nonché nel "titolo" attribuito dal Vasari alla tavola ovvero la rappresentazione della primavera. Il terzo "livello", quello filosofico o morale, ci è stato schiuso dalla corretta interpretazione del controverso ed enigmatico personaggio di Mercurio, nella sua doppia funzione di presenza visibile ed invisibile e causa delle trasformazioni e generazioni nel mondo. Esso è la *summa* del pensiero Neoplatonico di Ficino, pensiero che Botticelli, con la grande maestria di un artefice esperto sia nell'uso delle fonti che nella sua arte pittorica, riesce a trasporre in immagini senza alcuna forzatura o difficoltà, ma sfruttando tutti gli strumenti dell'artista in maniera completa e armonica<sup>69</sup>. Resta un quarto livello di significato, quello anagogico, quello che secondo l'Alighieri dovrebbe riguardare «le superne cose dell'eternal gloria» ovvero la rivelazione del messaggio di Dio. Indagare questo aspetto all'interno di una composizione pittorica di esplicita connotazione e significato pagani sembra stridere fortemente e rappresentare una forzatura nei confronti dell'opera che ci troviamo fisicamente di fronte, in realtà è forse il più classico degli espedienti degli artisti rinascimentali. Come già accennato, il Rinascimento vede la ripresa e il rinnovato amore per i classici della letteratura latina e, in un secondo momento, greca sia sotto l'aspetto della filosofia sia sotto quello della tradizione mitologica. Libri come i *Fasti* e le *Metamorfosi* di Ovidio diventano il pane quotidiano dei letterati e degli artisti, la riscoperta della tradizione pastorale e arcade viene presa a modello come il prezioso recupero di un passato troppo a lungo dimenticato<sup>70</sup>. Tuttavia la riscoperta della mitologia e del pensiero pagano non può avvenire acriticamente in un mondo governato e controllato fortemente dal pensiero religioso cristiano ed è per questo che tutti i miti, le tradizioni, le filosofie vengono reinterpretati come possibili prefigurazioni incomplete di quella che sarà poi la somma rivelazione e vera via, cioè la nascita di Cristo e l'affermarsi del cristianesimo. Restano emblematiche le stesure (già in tempi più antichi, si risale fino al XII secolo) del

<sup>69</sup> A proposito del quadro concettuale botticelliano cfr. Marmor 2003, p. 199: «We thus lack a sure cultural and intellectual context for the painting and its genesis. And yet we do know something about Botticelli's personal literary culture. Much less, granted, than we know about the learning and literary tastes of the relatively few Renaissance artists who, unlike Botticelli, left a significant literary legacy (Alberti, Ghiberti, Leonardo, Michelangelo, and Durer), but significantly more than we usually know about the intellectual culture of early Renaissance artists».

<sup>70</sup> Sulla percezione e rivisitazione della mitologia e del pensiero classico tra il XV e il XVI secolo, si confronti Guthmuller 1997, in particolare pp. 37-64.

testo dell'*Ovide moralisé*<sup>71</sup>, una rivisitazione in chiave cristiana delle opere di Ovidio, oppure il forte valore attribuito alla IV ecloga di Virgilio ritenuta un annuncio inconsapevole del Messia, identificato in colui che riporterà l'età dell'oro nel mondo descritto dal poeta<sup>72</sup>. Anche la *Primavera* potrebbe rientrare nel gruppo delle opere concepite secondo questo tipo di concetto, *in primis* perché alla base della filosofia neoplatonica sta il concetto di *prisca theologia* che sostiene proprio questa tesi e quindi se il dipinto è anche un manifesto del Neoplatonismo dovrebbe in sostanza proporre le teorie basilari. *In secundis* inoltre, rifacendoci al testo di Ovidio che viene precisamente rappresentato da Botticelli, assistiamo a un fatto molto particolare: il concepimento casto (ovvero senza unione sessuale) di un dio che simboleggia il rinnovamento del mondo. Già Warburg, nel suo saggio sul dipinto aveva descritto l'opera dicendo: «Al centro del quadro si trova madonna Venere come *nostra signora* del giardino»<sup>73</sup>, ma fermandosi alla lettura del testo ovidiano al verso 220 di certo non lo fece per creare un parallelismo tra Maria Vergine e Giunone che concepisce *dummodo casta*, quanto se mai per una assonanza stilistica tra la figura che compare nella tavola botticelliana e le Madonne presenti nelle varie rappresentazioni tardo medievali e rinascimentali dell'*Hortus Conclusus*<sup>74</sup>. Riunificando le due letture, e quindi partendo dal fatto che la figura rappresenta Giunone che è gravida di un figlio divino concepito senza “peccato” e che si trova all'interno di un *Hortus Conclusus ante litteram* (il mitico giardino delle Esperidi), viene quasi immediato rifarsi al dogma cristiano del concepimento di Cristo, avvenuto attraverso l'intervento dello Spirito Santo senza che Maria conoscesse uomo<sup>75</sup>. Il parallelismo che i pittori del XV secolo spesso mettevano

<sup>71</sup> Cfr. l'imprescindibile saggio di Jean Seznec (Seznec 1981).

<sup>72</sup> Le tipologie di pensiero trasversali alle diverse culture e religioni sono ben analizzate nel già citato volume di Friedrich Ohly (Ohly 1994, pp. 37-96).

<sup>73</sup> Warburg 1996, p. 43. Lo stesso concetto viene espresso da Dempsey: «*Flora's metamorphosis into a representation of the growing process of spring. This growth is completed in the figure of Venus, as we have seen the goddess of gardens, rustica Venus hortorum dea*» (Dempsey 1968, p. 260).

<sup>74</sup> Estremamente interessante in questa chiave anche la notazione di Paul Holberton: «the figure in the middle is virtually characterless: her garments are neither classical nor contemporary, but extramundane, like those of a Virgin Mary», Holberton 1982, p. 203, da leggersi assieme all'interpretazione della gestualità che viene definita da Baxandall come il codificato e classico segno del saluto (Cfr. Baxandall 1972, pp. 67-70).

<sup>75</sup> L'accostamento della tavola a soggetto mitologico dipinta da Botticelli con i più grandi misteri e dogmi della religione cristiana, se può sembrare azzardato a prima vista, si rivela in realtà pratica assolutamente comune, tanto da dare adito verso la fine del XV secolo alla redazione di un volume per mano di Ludovico Lazzarelli dal significativo titolo di *Fasti Christianae Religionis*. Il Lazzarelli, probabilmente attorno al 1480 (per le ipotesi di datazione e la *traditio* dei manoscritti, si veda Lazzarelli in Bertolini 1991, pp. 9-13), realizza un'opera che potrebbe essere definita come la cristianizzazione dei Fasti ovidiani: il testo classico diviene infatti base documentaria per argomentare le medesime festività pagane ora cristianizzate o per evidenziarne le divergenze dal credo della Chiesa, andando a connotare anche le divinità del pantheon greco e latino con tratti moraleggianti tipici della visione cristiana del mondo (Plutone, essendo dio dell'oltretomba e

in luce era la cacciata dei progenitori Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre mentre in primo piano avveniva l'annunciazione a Maria<sup>76</sup> da parte dell'arcangelo Gabriele, momento dell'effettiva incarnazione del figlio di Dio nel ventre della Vergine che avrebbe permesso all'umanità, salvata dal messaggio del Cristo, di ritornare in quel Paradiso da tempo perduto. La rappresentazione di Botticelli in cui la figura che anagogicamente potrebbe raffigurare la Madonna gravida del Salvatore prende posto all'interno di un "giardino ideale" come quello delle Esperidi potrebbe quindi connotarsi come raffigurazione della volontà divina che, attraverso il fuoco dello Spirito Santo (come lo *spiritus mundi*, anche la sostanza vivificante del cristianesimo ha come simbolo una lingua di fuoco)<sup>77</sup>, discende nel mondo per portarvi un rinnovamento e ricreare un'umanità degna di vivere nuovamente nel beato regno del Paradiso terrestre<sup>78</sup>.

### *Referenze bibliografiche / References*

- Acidini Luchinat C. (2001), *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Milano: Electa.  
 Alberti L.B. (1990), *De Pictura*, Roma-Bari: Laterza.  
 Alighieri D. (1988), *Convivio*, II. 6-8, in *Dante Alighieri, Opere Minori*, a cura di C. Vasoli, D. De Robertis, Milano-Napoli: Ricciardi.  
 Apollodoro (1995), *Bibliotheca*, a cura di G. Guidorizzi, Milano: Adelphi.  
 Apollodoro (1996), *I miti greci*, a cura di P. Scarpi, traduzione di M.G. Ciani, Milano: Mondadori.  
 Baxandall M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford: Oxford University Press.

venendo quindi assimilato a Satana, è a tutti gli effetti malvagio, cosa che assolutamente è estranea alla sua caratterizzazione classica). Fondamentale nell'ottica di questo saggio è la notazione riportata al mese di Marzo (vv. 3-6): «Qui datus est Marti, sit mensis in ordine primus: / Aethere tunc etenim nuntius ima petit, / Prima dedit miseris mortalibus orsa salutis, / Tunc Deus intacta Virgine factus homo» (Lazzarelli in Bertolini 1991, p. 157). Il mese di marzo viene infatti individuato come il momento in cui Dio si fa uomo per tramite della Vergine senza peccato (*intacta*) ed è certamente al concepimento *dummodo casta* della dea Giunone che il Lazzarelli fa riferimento, andando a confermare come già in epoca Rinascimentale il racconto mitologico ovidiano fosse messo in esplicita relazione con la storia sacra. Che il testo potesse tra l'altro essere presente nell'ambito frequentato da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici lo rivela anche la presenza di un'edizione con dedica a Carlo VIII, monarca del quale il giovane fiorentino fu accanito sostenitore politico, tanto da pagarne le conseguenze con l'esilio (cfr. Lazzarelli in Bertolini 1991, pp. 30-36). La storia poi gli darà ragione, vedendolo tornare da vincitore e al seguito del Re nel 1494, cfr. Bredekamp 1996, pp. 9-11.

<sup>76</sup> Cfr. Panofsky 2009, p. 227.

<sup>77</sup> Cfr. Gabriele 2008, pp. 22-25.

<sup>78</sup> «Finally, Botticelli's floral allegory surely alludes, too, as Bredekamp has suggested, to Florence itself, an allusion we should see as advancing that city as the setting for a new, perfected *vita activa*, a new *paradiso terrestre*» (Marmor 2003, p. 206).

- Bredenkamp H. (1998), *Botticelli. Primavera. Florenz als Garten der Venus*, Frankfurt am Main: Fischer, 1988; trad. it. *Botticelli. La Primavera*, Modena: Franco Cosimo Panini, 1998.
- Burroughs C. (2012), *Talking with Goddesses: Ovid's Fasti and Botticelli's Primavera*, «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry», 28, n. 1, pp. 71-83.
- Brisson L. (1974), *Le meme et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris: Klincksieck.
- Cartari V. (2004), *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venezia 1571, ristampa anastatica, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Milano: Luni Editrice.
- Calvesi M. (2004), *Venere effimera e Venere perenne*, «Storia dell'Arte», 108, n.s. 8, pp. 5-44.
- Cavicchioli S. (2002), *Le metamorfosi di Psiche*, Venezia: Marsilio.
- Cecchi A., Natali A. (2000), *Viatico romano per Botticelli illustratore*, in *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali, 20 settembre – 3 dicembre 2000), a cura di G. Morello, A.M. Petrioli Tofani, Milano: Skira, 2 voll., I, pp. 26-32.
- Cornford F.M. (1937), *Plato's Cosmology*, London: Kegan Paul.
- Dempsey C. (1968), *Mercurius Ver: the sources of Botticelli's Primavera*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», n. 31, pp. 251-273.
- Dempsey C. (2007), *The portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton: Princeton University Press, 1992; trad. it. *Il ritratto dell'amore. La primavera di Botticelli e la cultura umanistica al tempo di Lorenzo Il Magnifico*, Napoli: Le Stanze delle Scritture, 2007.
- Dumezil G. (1977), *La religione romana arcaica*, Milano: Rizzoli.
- Eraclito (1980), *I frammenti e le testimonianze*, Milano: Mondadori.
- Esiodo (2004), *Teogonia*, a cura di E. Vasta, Milano: Mondadori.
- Ficino M. (1991), *De Vita*, III (*De vita coelitus comparanda*), Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- Francastel P. (1952), *La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique*, «Revue d'Esthétique», V, pp. 376-400.
- Frugoni C. (2007), *Il ruolo del battistero e di Marte a Cavallo nella Nuova Cronica del Villani e nelle immagini del Codice Chigiano I VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge», n. 1, pp. 57-92.
- Gabriele M. (2008), *Alchimia e Iconologia*, Udine: Forum.
- Gaspary A. (1885), *Geschichte der Italianischen Literatur*, vol. II, Strasburgo: Trubner.
- Gyraldus L.G. (1696), *Opera omnia duobus tomis distincta*, Lugduni Batavorum (Leida): Vander Aa & Luchmans.
- Gombrich E.H. (1978), *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes»,

- VIII, 1945, pp. 7-60; ed. rivista, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London: Phaidon 1972, pp. 31-81; trad. it., *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico nella cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino: Einaudi, 1978, pp. 47-116.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni.
- Hankins J. (1990), *Cosimo de Medici and the "Platonic Academy"*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 53, pp. 144-162.
- Hatfield R., a cura di (2009), *Sandro Botticelli and Herbert Horne: new research*, Firenze: Siracuse University in Florence.
- Holberton P. (1982), *Botticelli's "Primavera": che voleva s'intendesse*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 45, pp. 202-210.
- La Malfa C. (1999), *Firenze e l'allegoria dell'eloquenza*, «Storia dell'Arte», n. 97, pp. 249-293.
- La Malfa C. (2002), *La conoscenza delle cose divine nei commenti di Landino e Botticelli alla Divina Commedia di Dante*, in *Il sacro rinascimento*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano: Franco Cesati Editore, pp. 225-240.
- Lazzarelli L. (1991), *Fasti Christianae Religionis*, edizione e commento a cura di M. Bertolini, Napoli: D'Auria.
- Lee R.W. (1974), *Ut pictura poësis. The humanistic Theory of Painting*, «Art Bulletin», n. 22, 1940, pp. 3-13; trad. it. *Ut pictura poesis. La teoria Umanistica della pittura*, Firenze: Sansoni, 1974.
- Levi d'Ancona M. (1983), *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici*, Firenze: Olschki.
- Levi d'Ancona M. (1992), *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici*, Firenze: Olschki.
- LIMC (1981-1999), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 6 voll., Zürich, Artemis Verlag.
- Lightbown R.W. (1978), *Sandro Botticelli*, 2 voll., London: Elek.
- Mallarmé S. (1880), *L'Arès grec et le Mars latin*, in *Les dieux antiques*, Paris: J. Rotschild éditeur, pp. 1197-1198.
- Mattioli P.A. (1568), *I discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli sanese, medico cesareo et del Serenissimo Principe Ferdinando Archiduca d'Austria &c. nelli sei libri di Pedacio Dioscoride Anarzabeo della materia Medicinale*, Venezia: Vincenzo Valgrisi.
- Marmor C.M. (2003), *From Purgatory to the "Primavera". Some observations on Botticelli and Dante*, «Artibus et Historiae », XXIV, n. 48, pp. 199-212.
- Michalski S. (2003), *Venus as Semiramis: a New Interpretation of the Central Figure of Botticelli's Primavera*, «Artibus et Historiae», XXIV, n. 48, pp. 213-222.
- Ohly F. (1994), *Tipologia: forma di pensiero della storia*, Messina: Sicania.
- Ovidio Publio Nasone (1998), *I Fasti*, traduzione di L. Canali, Torino: Einaudi.

- Panofsky E. (1999), *Blind Cupid*, in *Studies in Iconology*, New York: Harper & Row, 1939; trad. it. *Cupido cieco*, in *Studi di Iconologia*, Torino: Einaudi, 1999, pp. 135-183.
- Panofsky E. (2009), *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Stockholm, 1960; trad. it. *Rinascimenti e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano: Mondadori, 2009.
- Reale G. (2001), *Botticelli. La "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"?*, Milano: Bompiani.
- Rubinstein N. (1997), *Youth and Spring in Botticelli's Primavera*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», n. 60, pp. 248-251.
- Sabbatucci D. (1988), *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano: Il Saggiatore.
- Seznec J. (1981), *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris: Flammarion, 1980; trad. it. *La sopravvivenza degli antichi dei, saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino: Loescher, 1981.
- Shearman J. (1975), *The collection of the younger Branch of the Medici*, «The Burlington Magazine», n. 862, pp. 12-27.
- Staico U. (1996), *Esegesi Aristotelica in età medicea*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, Siena, Pisa, 5-8 novembre 1992), Pisa: Pacini, vol. III, pp. 1275-1321.
- Stapleford R. (1996), *Vasari and Botticelli*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 39. Bd., n. 2/3, pp. 397-408.
- Taylor A.E. (1928), *A commentary on Plato's Timaeus*, Oxford: Clarendon Press.
- Vasari G. (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze: Giunti.
- Venturi A. (1921), *Il Botticelli interprete di Dante*, Firenze: Le Monnier.
- Warburg A. (1996), *Sandro Botticelli "Geburt der Venus" und "Früling"*, Hamburg: Voss, 1893; trad. it. *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli*, in *La rinascita del Paganesimo antico*, Firenze: La Nuova Italia, 1996.
- Wind E. (1981), *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven: Yale University Press, 1958; trad. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano: Adelphi, 1981.
- Yates F.A. (2002), *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari: Laterza.

*Appendice*

Fig. 1. Sandro Botticelli, *Primavera*, c. 1486, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 2. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Zefiro e Clori

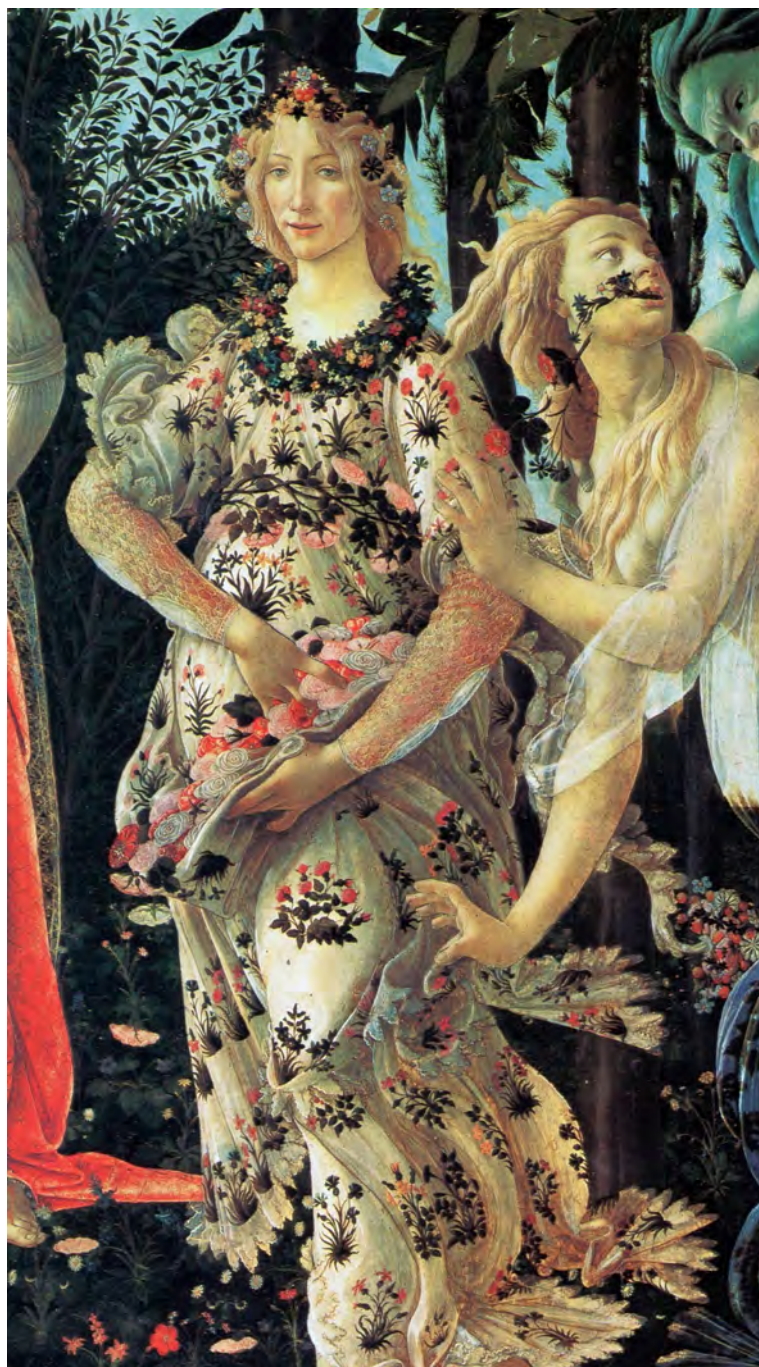


Fig. 3. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Flora



Fig. 4. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Venere/Giunone



Fig. 5. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, le Charites



Fig. 6. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare, Mercurio



Fig. 7. Sandro Botticelli, *Primavera*, particolare dell'elmo indossato da Mercurio



# *Lustro della patria*: riscoperta e conservazione dei dipinti urbinati di Federico Barocci nel terzo centenario della morte

Silvia Scarpacci\*

## *Abstract*

Nel 1912, al X *Congresso Internazionale di storia dell'arte*, Corrado Ricci presentò un dipinto attribuito a Barocci appena acquistato dallo Stato, puntando in tal modo l'attenzione su un artista conosciuto e studiato più all'estero che in patria. In occasione del terzo centenario della morte, ad Urbino si celebrò Barocci non solo con festeggiamenti cittadini, ma anche con la pubblicazione di *Studi e Notizie su Federico Barocci*. Il testo, una raccolta di saggi storico-critici e documentari sulla vita e sull'attività pittorica di Barocci, è segno tangibile del rinnovato interesse verso la figura del pittore, sancito dalla decisione di Lionello Venturi, all'epoca direttore della Galleria Nazionale delle Marche, di

\* Silvia Scarpacci, Diploma di Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici, Università di Macerata; assistente alla fruizione, accoglienza, vigilanza e servizi al pubblico, Galleria Nazionale delle Marche, Soprintendenza BSAE Marche, Piazza Rinascimento 13, 61029 Urbino (PU), e-mail: [silvia.scarpacci@beniculturali.it](mailto:silvia.scarpacci@beniculturali.it).

Desidero ringraziare la professoressa Susanne Adina Meyer per il confronto e il supporto nelle ricerche.

far combaciare l'inaugurazione del museo con le celebrazioni baroccesche e di realizzare il restauro dei dipinti del Barocchi presenti in galleria.

In 1912, at the 10<sup>th</sup> *International Art History Congress*, Corrado Ricci presented a painting attributed to Federico Barocci that was just purchased by the Italian Government. This drew the attention on an artist better known abroad than in Italy. During the third centenary of his death, the town of Urbino celebrated Barocci by publishing the book *Studi e Notizie su Federico Barocci*, a collection of historical and critical essays on Barocci's life and work. This book clearly showed a renewed interest in the painter that's why the director of National Gallery of Marche, Lionello Venturi decided to coincide the first opening of the museum with the celebration of the painter and to restore Barocci's masterpieces in the gallery.

Il 17 marzo 1912, con regio decreto, venne fondata ad Urbino la Galleria Nazionale delle Marche e nominato come primo direttore del museo Lionello Venturi. L'importanza di questo istituto, dipendente dal Ministero della Pubblica Istruzione, sollecitò anche lo spostamento della Soprintendenza alle gallerie e oggetti d'arte da Ancona ad Urbino. Alla loro fondazione nel 1907<sup>1</sup>, infatti, le due Soprintendenze, quella ai monumenti e quella alle gallerie, erano accorpate sotto la direzione dell'ingegner Icilio Bocci, che le diresse entrambe fino all'estate del 1913. In quell'anno Lionello Venturi, oltre che direttore del museo, venne posto a capo della Soprintendenza alle gallerie e oggetti d'arte delle Marche<sup>2</sup>.

All'inizio del suo mandato, Venturi trovò la galleria in uno stato piuttosto disastroso. Dopo la morte di Camillo Castracane<sup>3</sup>, conservatore dal 1894, le opere erano state «raccolte e ammonticchiate in quattro stanze senz'ordine, né cronologico, né di scuola»<sup>4</sup> perdendo l'ordine con cui erano state sistemate nell'appartamento della Duchessa. Venturi dunque si operò per ripristinare le sale sottratte alla galleria e aggiungere anche parte dell'appartamento del Duca, in modo da poter esporre, nel luogo per cui furono concepite, le opere realizzate sotto la reggenza di Federico da Montefeltro. Contemporaneamente si diede avvio – come si vedrà – ad un'importante campagna di restauri dei dipinti più prestigiosi.

<sup>1</sup> Le Soprintendenze vennero istituite con la L. 27 giugno 1907, n. 386. Nelle Marche nacquero la Soprintendenza ai monumenti di Ancona (province di Ancona, Pesaro, Macerata, Ascoli, Teramo e Chieti), la Soprintendenza degli scavi e dei musei archeologici di Ancona (per le Marche e l'Abruzzo), la Soprintendenza alle gallerie, musei medievali e moderni e oggetti d'arte di Ancona (province di Ancona, Pesaro, Macerata, Ascoli, Teramo e Chieti).

<sup>2</sup> Cariche che il Venturi ricoprì fino al 1915 quando gli successe Luigi Serra.

<sup>3</sup> Camillo Castracane Staccoli (1849-1907) dal 1894 al 1907 ricoprì il ruolo di conservatore del palazzo ducale di Urbino, carica che prima della sua nomina era affidata ai Sottoprefetti della provincia.

<sup>4</sup> Calzini 1913a, p. 49. Dopo la morte di Castracane le ultime sale dell'appartamento della Duchessa erano state destinate a residenza del nuovo conservatore Antaldi, togliendo quindi spazio alla pinacoteca.

La galleria nazionale venne inaugurata solennemente il 25 maggio 1913, in concomitanza con i festeggiamenti del terzo centenario della morte di Federico Barocci<sup>5</sup>, artista che «crebbe lustro alla patria, tenuta sempre in cima di ogni suo pensiero»<sup>6</sup> e al quale finalmente venivano tributati i giusti onori.

Un resoconto dettagliato della giornata inaugurale venne pubblicato nel «Bollettino d'arte» dello stesso anno:

la cerimonia s'iniziò con la visita alle otto magnifiche sale del palazzo di Federico Feltrio, ove per iniziativa del Ministro Credano e del comm. Corrado Ricci, sotto la direzione del prof. Lionello Venturi, è stata costituita e ordinata la raccolta delle pitture già esistenti nel palazzo ducale<sup>7</sup>.

L'articolo prosegue con la descrizione del percorso che iniziava dalla sala degli Angeli dove erano esposti i trecentisti, e dall'appartamento del Duca, dedicato ai quadri di committenza feltresca per proseguire poi nell'appartamento della Duchessa, con le opere del XVI secolo. Infine nell'attuale salotto della Duchessa era stata allestita una sala completamente dedicata al Barocci.

In questi anni infatti, dopo le note biografiche del Bellori del 1672 e gli studi del Lanzi che all'inizio del XIX secolo gli avevano assicurato un posto tra i «riformatori dell'arte», si assistette all'intensificarsi dell'interesse critico-storico per il maestro urbinato. La figura di Barocci venne ripresa dalla letteratura artistica locale, a partire dalle cronache e guide urbinati del XIX secolo, in quanto uno tra i più eccelsi pittori nati nella patria dell'irraggiungibile Raffaello<sup>8</sup>. Fuori dai confini italiani, l'opera del Barocci venne approfondita all'interno di un rinnovato interesse per periodi precedentemente considerati di decadenza, come il Manierismo e il Barocco, tracciato da Heinrich Wölfflin, August Schmarsow e Alois Riegl, collocandolo «alla soglia d'una precoce floridità barocca»<sup>9</sup>.

Heinrich Wölfflin, in *Rinascimento e Barocco*<sup>10</sup>, aveva cercato i sintomi che portarono al dissolvimento del Rinascimento. Nel 1909 August Schmarsow aveva dedicato a Barocci una biografia<sup>11</sup>, *Federico Barocci; ein Begründer des Barockstils in der Malerei*, strutturata seguendo l'analisi formale delle opere, che l'autore aveva avuto modo di vedere dal vivo durante una visita ad Urbino, nelle «sale buie»<sup>12</sup> del palazzo, come lui stesso le definì. In questo studio l'opera

<sup>5</sup> Il programma delle celebrazioni venne pubblicato in *Federico Barocci*, numero unico per le onoranze di Urbino, 22 maggio 1913.

<sup>6</sup> *Studi e Notizie* 1913, p. VI.

<sup>7</sup> *III Centenario dalla morte di Federico Barocci* 1913, p. 275.

<sup>8</sup> Lazzari 1800; Grossi 1856, p. 151: «[Barocci] se col maggior numero di pittori d'Italia sta lontano da Raffaello, non è però indegno di avere avuto comune con lui il suolo nativo»; Gherardi 1875.

<sup>9</sup> Emiliani 2008, p. 15.

<sup>10</sup> Wölfflin 1888.

<sup>11</sup> Schmarsow 2010.

<sup>12</sup> Ivi, p. 37.

di Barocci, «capostipite della pittura barocca», come recita il sottotitolo del saggio, veniva collocato tra Michelangelo e Rubens. Alois Riegl nel 1908, inserì Barocci tra i manieristi rilevando ad ogni modo l'autonomia e la singolarità del suo linguaggio pittorico<sup>13</sup>.

In Italia il merito di aver rotto il silenzio attorno all'opera di Barocci fu soprattutto di Corrado Ricci. Nel 1912 i lavori del *X Congresso Internazionale di storia dell'arte*<sup>14</sup>, presieduti da Adolfo Venturi, furono aperti da una relazione con cui Ricci presentò ai colleghi italiani e stranieri un dipinto del Barocci. Si trattava della *Madonna di sant'Agostino* di Cagli<sup>15</sup>, appena acquistata dallo Stato per merito di Ricci<sup>16</sup> e da lui fatta immediatamente restaurare da Tito Venturini Papari<sup>17</sup>.

Il dipinto infatti venne mostrato ai congressisti durante il discorso di Ricci, in modo che:

le parole dell'oratore potevano essere controllate dall'uditorio sopra un'opera originale del maestro. E dopo aver rievocato metodi e sistemi baroccheschi, quali la tradizione storiografica e l'osservazione delle opere indicano, Ricci ha sostenuto il carattere prettamente cinquecentesco e correggesco dell'arte del Baroccio, opponendosi alla concezione dello Schmarsow, che vede il Baroccio come creatore del Seicento e come indipendente dal Correggio. Se mai, se il Baroccio può considerarsi come un precursore, lo è del Settecento, cioè del secolo che ha messo in valore il Correggio, e a traverso Correggio, anche il Baroccio, le sue delicatezze, il suo colorismo. Un solo seicentista si è ispirato al Baroccio, egli è Pietro Paolo Rubens. E con il confronto con Rubens, genio, l'ingegno del Baroccio aumenta in stima<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Riegl 2010, p. 210: «stands somewhat apart from the general development of this period».

<sup>14</sup> Meyer 2013.

<sup>15</sup> L'acquisto della *Madonna di Cagli* di Barocci venne annunciato nel «Bollettino d'arte» (cfr. *La Madonna di Cagli, di Federico Barocci* 1912): la *Madonna con Bambino tra angeli e i santi Elisabetta e Giovannino a destra e Geronzio Vescovo e Francesco a sinistra* come specificato nell'articolo, si trovava sull'altare della chiesa di San Francesco a Cagli; il dipinto dopo essere stato trafugato dai francesi rientrò a Cagli nel 1816 e riconsegnato famiglia Felici-Giunchi, proprietaria del dipinto, nel 1891. Tali informazioni, come da errata corregge pubblicato nel fascicolo successivo del «Bollettino d'arte», si riferivano ad un altro dipinto, cioè alla *Madonna con bambino, i santi Geronzio e Maria Maddalena e donatori*, che il Pio Sodalizio dei Piceni di Roma acquistò dalla famiglia Felici-Giunchi nel 1905 e che tutt'oggi è conservato a Roma (Emiliani 2008, vol. II, p. 118). In *La Madonna di Cagli, del Barocci* 1913 quindi si rettificò che il quadro acquistato dallo stato e citato nel primo articolo, cioè la *Madonna con Bambino tra angeli con i santi Elisabetta e Giovannino*, corrispondeva a quello già conservato presso la chiesa di Sant' Agostino di Cagli, venduto poi a privati nel 1825 e quindi acquistato nel 1912 da Corrado Ricci. L'opera è oggi conservata nei depositi della Galleria Nazionale delle Marche e attribuita ad Antonio Cimatori detto Visacci (Ambrosini Massari 2005, p. 96).

<sup>16</sup> Da *La Madonna di Cagli, di Federico Barocci* 1912, p. 341: «il quadro era intanto passato in proprietà della contessa Desiderata Baizini vedova del conte Buglione di Monale, presso la quale il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, comm. Corrado Ricci, ebbe a vederlo nello scorso maggio. E ne trattò l'acquisto, approvato, sopra del Consiglio Superiore, dal Ministro dell'Istruzione».

<sup>17</sup> Archivio Centrale dello Stato di Roma (d'ora in poi ACS), Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi AABBA), *div. I (1913-1915)*, b. 261, fasc.1796, ricevuta di pagamento per un totale di £ 650. Per l'attività di Venturini Papari, cfr. Merlonghi 2003.

<sup>18</sup> *Il X Congresso internazionale di storia dell'arte* 1912, p. 465. Lo stesso intervento venne

Impossibile, sottolinea Ricci, parlare di decadenza perché tra la fine del Rinascimento e la rivoluzione dei Carracci, artisti come il Barocci non si lasciarono offuscare dagli illustri predecessori, ma proseguirono ed innovarono il linguaggio pittorico tanto da permettere al genio di Rubens «il modo di trovar se stesso per dettar legge al Seicento e Settecento cattolico»<sup>19</sup>. All'interno del dibattito sui rapporti artistici internazionali, che si andava delineando con i vari contributi presentati al convegno, la figura del maestro italiano appariva quanto mai esemplificativa, quale grande innovatore dell'arte italiana post rinascimentale ma anche modello ispiratore di artisti come Rubens<sup>20</sup>.

Il contributo di Ricci, sottolineando l'influenza che artisti italiani come Barocci ebbero sul Barocco internazionale «linguaggio artistico di tutti i paesi cattolici»<sup>21</sup>, si inseriva pienamente nello spirito del congresso volto a profilare una storia dell'arte europea.

Il congresso del 1912 fu anche occasione per mostrare ai colleghi europei l'alto livello della scuola venturiana che tanti studiosi aveva formato per l'ambito universitario e l'amministrazione statale: «l'Italia studiosa non impara più dagli altri a conoscere i pregi dei suoi monumenti; l'Italia vigile amministratrice, li sa tutelare da sé»<sup>22</sup> osservò Antonio Muñoz in una recensione pubblicata su «L'Arte». Ricci, nel presentare la tavola di Barocci, ribadiva la sensibilità, utilizzando le parole del Ministro Credaro, con cui «l'Amministrazione delle belle arti procede negli acquisti, con criteri che escludono ogni pregiudizio, perché si considera l'arte di un popolo come una catena ininterrotta che deve essere compresa in ogni sua parte per essere valutata giustamente nel suo insieme»<sup>23</sup>.

In questi fervidi anni di creazione e organizzazione dell'apparato amministrativo-giuridico statale in materia di belle arti, si impose da subito l'annosa questione, tutta italiana, del rapporto dialettico tra centro-periferia

riproposto anche ad Urbino durante la giornata inaugurale della galleria: «Il Ricci nega comunque che Federico Barocci possa considerarsi come il primo dei pittori seicenteschi e quasi il fondatore dello stile barocco. Egli si domanda se l'arte sua non appartenga piuttosto al ciclo di Raffaello e del Correggio. A buon conto, sono proprii del Rinascimento il suo colorito dolce e festoso e il sentimento lieto e vivace delle figure, così diversi dai contrasti di affetti e di effetti del temporalesco Seicento. Quanto poi all'influenza del Barocci, l'oratore trova che se anche s'avverte nel Seicento, specialmente in Toscana, è però allora sparsa in diversi artisti e senza unità, e che solo nel Settecento s'estende al carattere generale della pittura. Però tra i vari artisti seicenteschi, che ammirarono e imitarono il Barocci, è da registrare il grandissimo Rubens» (da *III Centenario dalla morte di Federico Barocci* 1913, p. 276). Da sottolineare che Ricci fu anche autore di una monografia su Correggio, cfr. Ricci 1894.

<sup>19</sup> X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1912, p. 406, discorso di A. Venturi.

<sup>20</sup> Studi recenti tendono a ridimensionare l'influenza barocca sull'opera di Rubens, ribadendo la forza propulsiva del linguaggio del fiammingo nel Barocco europeo; a tal proposito cfr. Bottacin 2005 e 2013.

<sup>21</sup> Muñoz 1912, p. 3.

<sup>22</sup> Ivi, p. 3.

<sup>23</sup> X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1912, p. 405.

che avrebbe potuto rallentare la creazione dello «Stato artistico»<sup>24</sup>. Ricci, in questo secolare rapporto tra città e provincia che da sempre caratterizzava la realtà artistica italiana, non vide un freno ma anzi un terreno tutto da esplorare. Scegliere Barocchi per il suo intervento valeva a ribadire la forza creatrice della frammentata geografia artistica italiana, a patto però di saperla conoscere e valorizzare.

L'intervento di Ricci del 1912 non venne pubblicato negli atti del congresso, editi solo nel 1922 al termine del conflitto bellico, probabilmente perché l'autore preferì farlo apparire in apertura del volume *Studi e Notizie su Federico Barocchi*<sup>25</sup>, pubblicato dalla Brigata Urbinata degli amici dei Monumenti per celebrare il tricentenario della morte del pittore.

Una scelta significativa quella del Ricci di pubblicare il suo saggio in tal sede, che può essere letta come tentativo di fondere la ricerca documentaria e filologica degli eruditi e conoscitori locali con i nuovi studi delle forme artistiche, al fine di riunire due schieramenti separati, quello dei «ricercatori di documenti, e gli studiosi delle opere d'arte»<sup>26</sup>, come li aveva definiti Adolfo Venturi. Durante il *X Congresso internazionale di storia dell'arte* Adolfo Venturi aveva ribadito i vantaggi che gli storici dell'arte avrebbero potuto trarre dalle ricerche archivistiche:

Noi siamo persuasi che le assidue ricerche di documenti d'archivio e la loro pubblicazione integrale servirà al progresso degli studi, e tanto più quando la interpretazione della lettera del documento sia affidata non al semplice paleografo, ma allo storico dell'arte. Ciò che è lettera morta per l'archivista anche colto, può divenire evocazione squillante per lo storico dell'arte<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Emiliani, Spadoni 2008, p. 32.

<sup>25</sup> *Studi e Notizie* 1913. I saggi contenuti nel testo sono, in ordine di apparizione, i seguenti: C. Ricci, *Federico Barocchi 1535-1612*; L. Renzetti, *Notizie relative a Federico Barocchi e alla sua famiglia*; F. Madaia, *Per la vera data di nascita di F. Barocchi*; A. Venturi, *Quale posto occupi Federico Barocchi nell'arte del suo tempo*; G. Cantalamessa, *Federico Barocchi*; E. Calzini, *La Madonna detta di san Simone di Federico Barocchi*; A. Muñoz, *Il Barocchi e l'arte romana del suo tempo*; M. Ciartoso, *Un quadro attribuito al Barocchi presso il Sodalizio de' Piceni in Roma*; G. Lipparini, *I "Barocchi" urbinati*; G. Natali, *Il Barocchi a Genova*; A. Vernerecci, *Un quadro di Federico Barocchi a Macerata e il bozzetto di un suo quadro incendiato dai francesi nel 1799*; G. Spadoni, *Federico Barocchi negli Abruzzi*; F. Madaia, *Della Beata Michelina di F. Barocchi nella Pinacoteca Vaticana*; F. Di Pietro, *La "Santa Cecilia" di F. Barocchi nel Duomo di Urbino*; A. Colasanti, *Un ignoto quadro di F. Barocchi*; L. Venturi, *Opere inedite di Federico Barocchi*; F. Hermanin, *Federico Barocchi incisore*; F. Di Pietro, *L'arte di Federico Barocchi e la mostra dei suoi disegni negli Uffizi*; F. Madaia, *Sopra un quadro del Barocchi a Macerata Feltria*; F. Madaia, *La Madonna di "S. Agostino" di Cagli*; E. Calzini, *Elenco delle opere di Federico Barocchi*; C. Ricci, *Saggio di una bibliografia sul Barocchi*.

<sup>26</sup> Agosti 1996, p. 62. Una simile evoluzione la si può ritrovare nella rivista diretta da Venturi, «L'Archivio Storico dell'Arte», «simbolo del pensiero scientifico positivo» (Emiliani 2008, p. 37) che dal 1898 divenne «L'Arte», assumendo «una volontà più marcata di aprirsi maggiormente al dibattito europeo [...] con un'attenzione nuova per i problemi di metodo storiografico» (Sciolla 2008, p. 63).

<sup>27</sup> *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* 1912, p. 407. Corrado Ricci, ma anche Giulio

Il volume *Studi e Notizie* è uno dei pochi dedicati al maestro urbinato in Italia nei primi decenni del Novecento e come Emiliani constatò ancora nel catalogo della mostra del 1975, è «innegabile che in tutta questa fase – e cioè per tutto il nostro mezzo secolo – il contributo italiano sia poco più che quello volenteroso suscitato dalle celebrazioni baroccesche del 1912»<sup>28</sup>. Il «volenteroso» volume del 1912 raccoglieva diversi saggi, la maggior parte dei quali incentrati sull'analisi di singoli quadri dell'artista, sull'*iter* pittorico del Barocci o sulle novità apportate dalla sua arte. È evidente la ricezione e la conoscenza degli studi di August Schmarsow, già citati, e Krommes, *Studien zu Federigo Barocci*<sup>29</sup>, pubblicati negli anni immediatamente precedenti, spesso citati dagli autori proponendo revisioni e correzioni.

Corrado Ricci ancora una volta espone le ragioni del suo disaccordo con la lettura di Schmarsow sul proto barocco di Barocci:

ma lo spirito dell'arte seicentesca, l'essenza quasi del barocco, è il contrasto inatteso e violento, contrasto di tutto: d'ombre e di luci, di pietà e di ferocia, di giovinezza e di senilità. Ora colui che designa il Barocci, non dico come un precursore, ma come il fondatore del barocco, dove scorge pure un tratto di tale violenza di affetti e di effetti opposti:<sup>30</sup>

Anche Antonio Muñoz non condivise le posizioni di Schmarsow, preferendo attribuire al Barocci «il merito di aver largamente influito su molti artisti del tempo suo»<sup>31</sup>, sottolineando invece la totale autonomia di un artista «che visse al di fuori delle correnti allora dominanti»<sup>32</sup>.

Infatti dalla lettura dei contributi di *Studi e Notizie* si evince come l'intento non fu quello di collocare il Barocci in un determinato contesto temporale, quanto di dimostrare la sua autonomia e innovazione artistica e l'influsso sugli artisti del suo secolo e di quello successivo. Giulio Cantalamessa sottolineò come «dall'alto della sua montagna nativa [...] sparse una gran luce che rischiarò la stessa Firenze»<sup>33</sup>; per Adolfo Venturi Barocci «fece la scoperta del Settecento»<sup>34</sup>; Giulio Natali, in accordo con Adolfo Venturi e Corrado Ricci, mise in luce l'influenza che Barocci ebbe su Rubens; per Filippo Di Pietro infine, risultava anacronistico «discutere se egli appartenga o no al manierismo, a

Cantalamessa e Adolfo Venturi, si inserirono in modo critico nel dibattito tedesco sull'arte barocca, ribadendo non solo l'apporto dell'arte italiana al barocco europeo ma anche i preziosi materiali che le ricerche filologiche fornirono agli studiosi tedeschi. Ancora negli anni '60 Harald Olsen nel suo testo su Barocci, ricostruendo il percorso artistico dell'artista utilizza largamente gli studi e le ricerche documentarie effettuate tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo, come si può vedere scorrendo la bibliografia del suo volume (cfr. Olsen 1962, pp. 262-265).

<sup>28</sup> Emiliani 1975, p. 26.

<sup>29</sup> Krommes 1912.

<sup>30</sup> *Studi e Notizie* 1913, p. XXI.

<sup>31</sup> Ivi, p. 36.

<sup>32</sup> Ivi, p. 44.

<sup>33</sup> Ivi, p. 26.

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

codesta zona grigia a lui contemporanea, che ondeggia tra le ultime stanche propaggini michelangiolesche e raffaellesche e l'avvento del Barocco»<sup>35</sup>.

Ai saggi di questi autorevoli studiosi, si andarono ad aggiungere i contributi di conoscitori locali e ispettori ai monumenti come Egidio Calzini e Luigi Nardini<sup>36</sup>, che presentarono studi ricchi di notizie documentarie finalizzate a far luce sulla vita e sull'opera di Barocci.

Anche l'aspetto divulgativo non venne sottovalutato: per presentare i coevi studi d'arte ad un più ampio pubblico, senza scadere nell'encomio sterile, ma cercando di appassionare anche il lettore non specialista alla fruizione delle opere d'arte e alla visita dei musei, la Brigata di Urbino pensò di pubblicare un breve opuscolo dedicato a Barocci.

Il fascicolo, edito dalla Brigata il 27 settembre 1912 per il terzo centenario dalla morte del pittore<sup>37</sup>, ebbe esattamente questa finalità divulgativa, precedendo l'uscita del più specialistico *Studi e Notizie*. Il contributo si apre con un appello ai cittadini urbinati per unirsi all'iniziativa della Brigata di deporre una corona di alloro presso la casa dell'artista; un piccolo omaggio in attesa delle vere celebrazioni che slittarono alla primavera dell'anno successivo, in quanto «l'iniziativa non incontrò invero quel generale consentimento che sarebbe stato lecito attendersi»<sup>38</sup>. A seguire un breve articolo di Giulio Cantalamessa, già edito e per l'occasione ripubblicato<sup>39</sup>.

Egidio Calzini, nel medesimo fascicolo, redasse l'elenco dei lavori urbinati più famosi, con un catalogo delle opere attribuite all'artista conservate sia in Italia che all'estero, inserendo solo quelle di certa attribuzione, puntualizzando che molte opere di scuola barocca «meritano di essere meglio esaminate e restituite ai loro singoli autori [...]. Anzi saremo grati a quegli amici studiosi che vorranno indicarci le altre opere del Maestro qui non elencate»<sup>40</sup>.

A firma di Luigi Nardini, direttore della Biblioteca universitaria e Ispettore ai monumenti di Urbino, fu l'elenco delle opere del Barocci presenti ad Urbino, divise per luoghi di conservazione (Palazzo Ducale, Duomo, Chiesa San Francesco, Oratorio della Morte) e con l'aggiunta di alcuni dettagli storico artistici (committenza, originaria ubicazione, aneddoti storici). L'Ispettore ebbe modo di ispezionare i dipinti urbinati del Barocci giusto qualche mese prima, quando il direttore delle Gallerie di Firenze gli chiese aiuto per accompagnare il

<sup>35</sup> Ivi, p. 156.

<sup>36</sup> Per i temi dei loro contributi cfr. nota 25.

<sup>37</sup> Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti 1912.

<sup>38</sup> Ivi, p. 2.

<sup>39</sup> L'articolo fu pubblicato in diverse occasioni: la prima nel 1890 nella rivista «Lettere e Arti», poi nella «Rassegna Bibliografica» del 1901; nel 1913 fu inserito nel fascicolo sopra citato e anche in *Studi e Notizie*, dove in nota venne puntualizzata la data di prima pubblicazione (1890) proprio per mostrare come l'autore sia stato uno dei primi studiosi italiani a comprendere la modernità del Barocci quando «nessun critico dotto avrebbe avuto il coraggio di far lodi al Barocci, verso cui ora volgonsi le universali simpatie» (*Studi e Notizie* 1913, p. 22).

<sup>40</sup> Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti 1912, p. 7.

fotografo Vincenzo Perazzo a riprodurre i capolavori del Barocci in previsione della mostra fiorentina sui suoi disegni<sup>41</sup>, organizzata dall'Ispettore del Gabinetto Pasquale Nerino Ferri e dal segretario Filippo di Pietro.

Dall'ottobre del 1912 fino all'aprile dell'anno successivo, infatti, il Gabinetto organizzò una mostra di disegni del pittore urbinato «sconosciuti alla maggior parte del pubblico»<sup>42</sup> per celebrarne il terzo centenario della morte. Nell'esposizione fiorentina i disegni, scelti tra quelli riferibili ad opere note, vennero presentati «con criterio scientifico, e cioè raggruppando quelli che si riferiscono alla medesima opera, e disponendoli in ordine cronologico»<sup>43</sup>. D'urgenza quindi si provvide a rintracciare le fotografie delle opere originali del Barocci da accostare ai relativi disegni preparatori; le riproduzioni vennero poi raccolte in un album a parte rispetto al catalogo<sup>44</sup>.

Di Pietro contattò l'ispettore Nardini per accompagnare il fotografo ad Urbino: «per bene identificare ogni disegno abbiamo bisogno delle fotografie dei dipinti, fotografie che purtroppo siamo stati costretti in gran parte a procurarci traendole per la prima volta dagli originali mai fotografati o le cui fotografie non si trovano in commercio»<sup>45</sup>.

Una campagna fotografica di estrema importanza per la conoscenza delle opere di Barocci, molte delle quali risultavano mai riprodotte in fotografia, e oggi preziosa in quanto ci mostra le condizioni di molti dipinti prima dei restauri del 1913 (cfr. figg. 1-3).

Quest'ampia riscoperta del Barocci non sfuggì a Lionello Venturi, anche lui presente al congresso di Roma, che contribuì al dibattito internazionale su barocco e manierismo non solo con i suoi studi ma anche con l'idea di far combaciare le onoranze per il Barocci con l'apertura della Galleria Nazionale delle Marche, che di opere dell'artista ne possedeva più di qualsiasi altro museo.

<sup>41</sup> *Mostra dei cartoni e dei disegni* 1913.

<sup>42</sup> Di Pietro 1913b, p. 134.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Marangoni, in una recensione sulla mostra, accenna ad un albo dove vennero raccolte le riproduzioni fotografiche; il giudizio poco lusinghiero dell'autore nei confronti delle tele del Barocci mostra come ancora permanesse una preferenza nei confronti dell'opera grafica del pittore a scapito della produzione pittorica «a cui talora sacrifica anche la verità, la naturalezza, la semplicità» (Marangoni 1913, p. 65). Non va comunque sottovalutata la difficoltà di apprezzare la qualità pittorica dell'artista attraverso foto in bianco e nero di opere che per di più non erano ancora state restaurate: «Se le lodi del Bellori all'amore del vero e alla coscienziosità del Baroccio sono confermate dall'esame di questi disegni, non così parmi accada per quanto riguarda il proseguimento del lavoro dal disegno alla opera completa, chè anzi vien fatto domandarsi come mai il Baroccio, che in certi studi è pieno di verità e di sobrietà, abbandoni poi nelle opere definitive queste rare doti per altre di secondario valore. In riprova di quanto affermo si confrontino specialmente i seguenti disegni della Mostra colle fotografie delle opere definitive ivi raccolte in apposito albo» (Marangoni 1913, p. 66).

<sup>45</sup> Biblioteca Centrale Urbino (d'ora in poi BCU), *Fondo Soprintendenza*, b. 185, fasc. 2 "Galleria", Di Pietro a Nardini, 14 lug. 1912; le foto vennero poi pubblicate nel testo di Di Pietro 1913a.

In vista di tale evento, dette avvio ad un'estesa campagna di restauro delle opere dell'urbinate, che risultava quindi obbligata non tanto per via delle celebrazioni, quanto in previsione del rinnovato interesse per l'artista che dai paesi di lingua tedesca stava coinvolgendo gli studiosi italiani.

I festeggiamenti per Barocci non ebbero il solito tono trionfale che spesso caratterizzava simili manifestazioni, ma furono legati a una cerimonia di maggior spessore culturale (apertura della galleria, pubblicazione di saggi), tanto che Lionello Venturi pensò di approfondire gli studi e le riflessioni sull'opera dell'artista urbinato organizzando una mostra della scuola barocca<sup>46</sup> e sistemando, nel nuovo allestimento della galleria, un'intera sala dedicata al Barocci<sup>47</sup>.

In una minuta indirizzata al Ministero, di qualche mese antecedente, Venturi non nascose l'opportunità dei festeggiamenti in onore del Barocci per promuovere la nuova Galleria Nazionale:

Mi sono trovato davanti la necessità, oltre che d'impiantare ex novo l'ufficio di direzione e di amministrazione, di riordinare la galleria, la quale si trova in locali monumentali, ma tenuti in modo indecoroso. E anche ho avuto notizia di un avvenimento che rende urgente il riordinamento [...]. Infatti, alla fine di maggio, Urbino prepara grandi feste per il centenario di Federico Barocci: inaugurazione di monumento, feste al Municipio, all'Istituto di Belle Arti, stagione musicale etc., cui sarà invitato il Ministro della P. Istruzione. E oratore ufficiale della festa commemorativa sarà lo stesso Direttore Generale delle AA.BB.AA.

Se dunque il Governo non avrà attuato i benefici promessi con il mostrare al pubblico la propria galleria nazionale almeno in una condizione decorosa, esso perderà l'occasione di veder valutata la propria azione in un momento solenne<sup>48</sup>.

Per arrivare ad una «condizione decorosa» la galleria doveva essere sistemata in sale idonee e presentare un percorso il quanto più possibile razionale, seguendo un criterio cronologico, ma soprattutto erano necessari lavori per rendere le sale funzionali alla loro nuova destinazione:

Sin d'ora avverto che i locali che galleria e museo debbono occupare sono sei grandi sale e due piccole, e che esse non si presenteranno mai al visitatore in modo decoroso, se non avranno almeno uno zoccolo di legno intonato con le antiche porte intarsiate, una tinta

<sup>46</sup> Renzetti 1913, p. 3: «i limiti e la natura di un numero unico popolare non ci permettono di allungarci in proposito per quanto l'argomento sia del più vivo interesse, specie se, come speriamo, l'idea geniale del professor Lionello Venturi, di promuovere nell'anno prossimo, una esposizione dei lavori della scuola barocca, avrà pratica attuazione». Venturi lasciò la direzione della galleria l'anno successivo, quindi il progetto non ebbe seguito.

<sup>47</sup> Agli Uffici c'era una stanza dedicata a Barocci già dai primi decenni del XIX secolo; i quadri di Barocci, tra cui la *Madonna del Popolo*, erano accostati a quelli di Gherardo delle Notti, Agnolo Bronzino, Diego Velasquez, Francesco Francia, Annibale Carracci, Luca Cambiaso, Giulio Romano, Caravaggio, Giovanni Lanfranco, Peter Paul Rubens; cfr. Fantozzi 1847.

<sup>48</sup> Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 188 "Rendiconto 1912-1913", Venturi a Ministero della Pubblica Istruzione (d'ora in poi MPI), 5 febbraio 1913.

accuratamente data alle pareti, e lo stucco sulle volte accompagnate con tinte d'avorio [...], avvertò inoltre, che tutti gli oggetti del museo hanno necessità di bacheche, che molti quadri hanno necessità di restauro, che molti altri mancano affatto di cornici<sup>49</sup>.

Occorreva quindi sistemare le sale, ritinteggiarle, creare una zoccolatura non solo decorativa ma anche funzionale al sostegno dei quadri<sup>50</sup> e naturalmente restaurare diversi dipinti.

Venturi riuscì a concludere i lavori di allestimento in pochi mesi, grazie anche ad un oculato utilizzo delle scarse risorse ministeriali destinate alla galleria urbinata<sup>51</sup>:

Propongo di portare a compimento nell'esercizio venturo il restauro delle sale della galleria, in modo da renderle decorose e armonizzanti con l'antica ricchezza. Riducendo a un minimo di mille lire le spese di mobili e di altre consimili per l'ufficio, desidero di impiegare le rimanenti cinquemila in tinte, in zoccoli, in rafforzamenti delle pareti, premesso che sia questo il lavoro più urgente per poter godere le opere d'arte ivi conservate. Subordino a questo scopo il desiderio di acquisti di opere d'arte, e intendo d'impiegare le £ 4000 del capitolo 198 nel restauro dei quadri e delle cornici<sup>52</sup>.

Accanto alla sistemazione degli ambienti, Venturi coordinò infatti una vasta campagna di restauri della galleria nazionale, che comprese tutti i dipinti del Barocchi, le opere del Trecento e i primi acquisti dello Stato assegnati al nuovo museo urbinata.

Il lavoro venne affidato a Gualtiero De Bacci Venuti, restauratore di fiducia del Venturi, confermato in seguito anche dal successore di quest'ultimo Luigi Serra.

Nato a Lucca nel 1857, Gualtiero De Bacci Venuti, dopo la Scuola Libera di Disegno e Modellatura di Arezzo, si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Firenze e si perfezionò a Roma. Pittore storico e di genere, De Bacci Venuti iniziò la sua attività di restauratore verso la fine del XIX secolo, grazie alla stima che nei suoi confronti nutrono importanti esponenti del Ministero. Il restauratore infatti, pur vicino alle linee cavalcaselliane sul restauro conservativo (integrazioni neutre, puliture, rispetto dell'originale), si dedicava a ricostruire

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Calzini 1913a, p. 50: «oggi le stanze sono duplicate, divenute otto; ogni stanza ha la sua speciale tinta unita a seconda del carattere delle opere ivi raccolte, e le due più importanti di esse sono state anzi definitivamente decorate per mezzo di uno zoccolo in noce intagliato e intarsiato e di una tinta unita a tempera e stucco, che produce un effetto più decoroso e signorile delle tinte a calce, più consono alla ricchezza architettonica del più bel palazzo del Rinascimento». Le stanze a cui venne aggiunto lo zoccolo in legno furono quella di Federico (sala Udienze) e quella di Barocchi (salotto Duchessa), dove erano esposte le opere più prestigiose.

<sup>51</sup> Per l'anno 1913-1914 i contributi ministeriali ammontavano a £ 10000: di queste £ 6000 erano per le spese d'ufficio e £ 4000 venivano destinate all'acquisto di opere d'arte, alla loro vigilanza e restauro.

<sup>52</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 188 "Rendiconto 1912-1913", Venturi a MPI, 22 mar. 1913.

l'immagine limitatamente alle parti decorative di secondaria importanza in modo da rendere più armonica la lettura dell'opera senza venir meno al rispetto dell'originale<sup>53</sup>.

Un approccio più “morbido” che aveva convinto Giulio Cantalamessa nel 1911 ad affidargli i restauri nella pinacoteca di Pesaro e a Velletri. Nell'estate del 1912 Cantalamessa, Soprintendente alle gallerie di Roma e del Lazio, commissionò a De Bacci Venuti anche il restauro di alcune opere della Cattedrale di Velletri, tra cui la *Madonna con Bambino* del XV secolo; nonostante le ampie lacune, il restauratore riuscì a ridonare leggibilità all'opera, riportandola all'attuale forma cuspidata e facendo riemergere gli incarnati, le figure degli angeli e gli ornamenti<sup>54</sup>. Un intervento che permise a Lionello Venturi di attribuire l'opera a Gentile da Fabriano<sup>55</sup> e di apprezzare le capacità tecniche di De Bacci Venuti.

A quest'ultimo venne quindi affidato innanzitutto il compito di esaminare le opere esposte nella Galleria di Urbino per determinare quali tra queste avessero maggiore bisogno di interventi conservativi; non a caso i primi dipinti a comparire nella perizia sono proprio quelli del Barocci. Venturi, nel chiedere al Ministero l'autorizzazione a stipulare il contratto con il restauratore ne esaltava le capacità, sottolineando di nuovo l'urgenza dei lavori da compiere:

Si tratta dei restauri più urgenti da eseguirsi prima della prossima fine di maggio. I prezzi sono già stati concordati fra me e il detto restauratore e non sembreranno certo esorbitanti al Ministero poiché data la quantità dei quadri il De Bacci Venuti ha fatto delle notevoli riduzioni sui prezzi. L'abilità del De Bacci Venuti è pure nota al Ministero perché a lui si debbono gli ottimi restauri compiuti nel Museo civico di Pesaro e anche la recente Resurrezione del Gentile da Fabriano di Velletri [...]. E infine prego nel caso che nessuna difficoltà abbia il Ministero a concedermi tale autorizzazione di volere darmela prontissimamente essendo lungo il lavoro da compiersi prima di maggio<sup>56</sup>.

Il restauratore dunque visionò la *Deposizione di Gesù*, *Due Angeli* e una *Madonna con angeli*<sup>57</sup>, notando in tutti e tre i quadri l'utilizzo di vernici che

<sup>53</sup> Cfr. Pini 2000, p. 170: «quella propensione a cedere alle ragioni del godimento estetico per le parti secondarie e di valenza ornamentale dell'opera rilevata negli interventi del De Bacci ben si sposa con l'avversione manifestata dal Venturi e dal Cantalamessa per i “riparatori” di fiducia del Cavalcaselle, i restauratori che come Guglielmo Botti e i Fiscali avevano conquistato una posizione di predominio applicando la precettistica in modo rigoroso e sterile». Per la biografia del restauratore cfr. Donati, Laskaris 2007 e Scarpacci 2008.

<sup>54</sup> Cfr. Bartoli 2006.

<sup>55</sup> Per il restauro della *Madonna* di Velletri cfr. Venturi 1913.

<sup>56</sup> ACS, AABBA, *Div. I (1913-1915)*, b. 261, fasc. 1797, Venturi a MPI, 10 mar. 1913.

<sup>57</sup> *La sepoltura di Cristo*, tela (cm 122x92) proveniente dal Monte di Pietà di Urbino (Congregazione di Carità), esposta in galleria; i due angeli attribuiti al Barocci si riferiscono agli *Angeli adoranti*, oggi attribuiti ad Antonio Viviani e conservati in deposito; la *Madonna e angeli*, o come viene definita nella ricevuta di pagamento *Madonna di san Giovannino* (ASAN, Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione, b. 190 “Rendiconti 1913-1914”, De Bacci Venuti, 8 agosto 1913) potrebbe riferirsi alla *Madonna col Bambino e san*

avevano alterato la superficie pittorica, che andavano quindi «tolte cautamente e d'uopo leggermente verniciarlo»<sup>58</sup>.

Nella «sala detta del Baroccio»<sup>59</sup> trovò la *Madonna Immacolata*<sup>60</sup>:

Bel quadro grande, squarciato in un punto senza che manchi la tela che è buona nel suo insieme porta tracce di bianco cadutovi qua e là e nella parte del manto azzurro della Vergine mostra numerose mancanze di colore. Occorre leggermente detergerlo perché ha qualche macchia che non è la patina veramente detta, devonsi togliere le macchie di bianco citate e, data la natura dello strappo e la sua forma sarà sufficiente applicare posteriormente tela sottile e sfilacciata e conguagliare con leggera stuccatura, intonarla poi e verniciare con finissima vernice e molto leggermente<sup>61</sup>.

L'altra opera baroccesca sottoposta a perizia fu la *Madonna di san Simone*<sup>62</sup>. Il cattivo stato conservativo di quest'opera era già stato segnalato a Venturi da Egidio Calzini, nel testo su Barocci edito dalla Brigata:

la magnifica opera, che nella Galleria di Urbino merita di figurare come signora del luogo, trovasi da tempo in cattive condizioni; ha bisogno di essere tenuta in maggior conto e ha bisogno soprattutto di una cornice decorosa. Epperò la raccomandiamo al nuovo Direttore di quella Galleria<sup>63</sup>.

*Giovanni Evangelista*, detta *Madonna di san Giovanni*, tela (cm 131x115), eseguita per la chiesa dei Cappuccini di Crocicchia (Urbino); nell'opera però non sono presenti angeli e nemmeno san Giovannino. In realtà quest'ultimo figura nella *Madonna di sant'Agostino*, acquistata dallo Stato nel 1912 (cfr. nota 15); posso supporre quindi che, al suo arrivo in galleria, De Bacci Venuti l'abbia pulita e verniciata insieme alle altre opere.

<sup>58</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., perizia di G. De Bacci Venuti, 8 marzo 1913, pubblicata in Donati, Laskaris 2007, pp. 43-46. Il fondo della Soprintendenza dell'Archivio di Stato di Ancona è stato riordinato negli anni successivi all'uscita di tale testo, quindi i documenti pubblicati hanno collocazione diversa rispetto l'attuale, che ho riportato in collocazione corretta.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*. *L'Immacolata Concezione*, tela (cm 222x150) oggi esposta nella Galleria Nazionale delle Marche, proviene dalla chiesa di San Francesco. Già Andrea Lazzari aveva notato il pessimo stato di conservazione: «per essere stata da bel principio posta in luogo umido, abbia di molto patito [...] si cercò dar riparo alla rovina, col far porre un Tavolato di dietro nel muro» (Lazzari 1801, p. 108).

<sup>61</sup> *Ibidem*. A conferma dello stato di conservazione dell'opera è una lettera dell'ispettore del museo dell'Istituto di Belle Arti, Francesco Ubaldini; soprattutto a causa dell'umidità, la *Pala Buffi* di Giovanni Santi e la *Concezione* di Barocci conservate nella chiesa di San Francesco andavano deperendo; quest'ultimo quadro «deve essere tolto dal luogo ove trovasi, e diligentemente racconciato» (ACS, AABBA, *Archivio Generale (1860-1890), I vers.*, b. 538, fasc. 782, Chiesa di San Francesco, Ubaldini a direttore Istituto, 5 maggio 1866.). Le due opere arrivarono in galleria a seguito della soppressione degli ordini ecclesiastici.

<sup>62</sup> Il dipinto rappresenta la *Madonna con Bambino, i santi Simone e Taddeo e donatori*, tela (cm 283x190), proviene dalla chiesa di San Francesco di Urbino ed entrò in galleria dopo la soppressione degli ordini religiosi.

<sup>63</sup> Calzini 1913b, p. 35.

Secondo la perizia di De Bacci Venuti infatti il dipinto aveva «delle bolle che mostrano la mestica qua e là, disposta a distaccarsi, che andrebbero preventivamente ammorbidite e difese con carta, stirare e fare aderire al di sotto, più ha alcune stuccature che stillano in bianco e che andrebbero sobriamente intonate»<sup>64</sup>.

L'ultimo dipinto che figura nella perizia è il *Padre Eterno con angeli*<sup>65</sup>, «alterato così da vernici cattive, è stato rintelato. Occorre lavarło cautamente da essa, intonare alcune stuccature lasciate incolori e leggermente verniciare»<sup>66</sup>.

Dalle ricevute di pagamento effettuate da Venturi a De Bacci Venuti, emerge che anche la *Crocifissione*<sup>67</sup> venne restaurata.

A questo gruppo di dipinti se ne aggiunse un altro, scoperto quasi per caso, cioè un ritratto del Barocci, di autore ignoto, conservato nella galleria urbinata. La Direzione Generale di Antichità e Belle Arti venne infatti a conoscenza dell'opera, un mezzo busto del pittore recante in mano tavolozza e pennello, grazie alle foto che Filippo di Pietro fece eseguire alle opere urbinati del Barocci, in previsione della già citata mostra dei disegni dell'artista organizzata dagli Uffizi.

Il dipinto, considerato giustamente da Serra un «debole lavoro di scuola»<sup>68</sup>, era l'unico ritratto del pittore presente a Urbino, e nel clima dei festeggiamenti si preferì sorvolare sulla qualità pittorica<sup>69</sup>; il Soprintendente ai Monumenti Icilio Bocci chiese quindi all'ispettore Luigi Nardini di inviarlo immediatamente a Roma:

<sup>64</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., perizia di G. De Bacci Venuti, 8 mar. 1913.

<sup>65</sup> *Padre Eterno e angeli*, tela (cm 70x142) proveniente dall'ex Convento di Santa Chiara, oggi esposto in galleria.

<sup>66</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., perizia di G. De Bacci Venuti, 8 marzo 1913. Il Ministero, vista l'urgenza approvò immediatamente i lavori: «Autorizzo la S.V. a fare iniziare il lavoro di restauro dei 14 quadri di codesta Galleria, per la spesa di Lire 1835, preventivata dal Sig. G. De Bacci Venuti. Considerata l'urgenza che richiedono tali restauri e trattandosi di lavori che singolarmente non eccedono le lire 500, non è il caso di fare il contratto, e quindi la S.V. può farli eseguire ad economia, ai sensi dell'art. 2 del R.D. 13 aprile 1882 e di scaricarli in tante separate fatture nel rendiconto sul cap. 198. le fatture devono essere vistate dalla S.V.» (ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 156, fasc. 10, cit., MPI a Venturi, 18 marzo 1913; in archivio sono anche riportate le singole fatture come richiesto dal Ministero).

<sup>67</sup> *La Crocifissione e i dolenti*, tela (cm 288 x 161), proveniente dalla chiesa di San Francesco a Urbino; nella perizia non venne descritta la tipologia di intervento, forse il restauratore ne fu incaricato a lavori già iniziati: «per aver riparato un quadro dipinto a olio su tela rappresentante la Crocifissione o meglio il Cristo in croce, nella parte centrale la vergine e S. Giovanni ai lati con vari angioletti volanti in alto opera di Federico Barocci da Urbino secolo XVII» (ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 190 "Rendiconti 1913-1914").

<sup>68</sup> Serra 1920, p. 75.

<sup>69</sup> BCU, *Fondo Comune*, b. 185, fasc. 2 "Galleria", Bocci a Nardini, 5 settembre 1912: il Ministero aveva ammonito «che nella prossima commemorazione dell'insigne pittore, sarebbe ragionevole argomento di critica vedere proprio la immagine di lui lasciata in quello stato vergognoso».

Il predetto Ministero ha quindi disposto che il dipinto sia spedito a Roma per essere intelaiato. Prego pertanto la S.V. Ill.ma di far imballare, con la maggiore sollecitudine possibile e con ogni cura, senza cornice, per inviarlo, assicurato per la somma che Ella crederà corrispondente al valore del quadro, alla superiore Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, dove si provvederà al rintelamento. Ella giudicherà se, per meglio garantire l'integrità del dipinto, sia il caso di sostituire alla cornice un telaio con battente e morlette e, così montato, fissare il quadro con viti alla faccia interna del coperchio della cassa che deve essere rivestita di tela incerata<sup>70</sup>.

Restaurato nel giro di pochi giorni dal Ministero, l'*Autoritratto* di Federico Barocci, oggi conservato nei depositi della Galleria Nazionale, venne riprodotto in *Studi e Notizie* e nei fascicoli divulgativi pubblicati per l'occasione.

Nel 1915 Luigi Serra succedette Lionello Venturi alla direzione della galleria e, come il suo predecessore, si occupò non solo dei restauri della Galleria Nazionale, ma anche del patrimonio artistico dei musei e degli enti religiosi della regione. Nel 1919, programmando interventi conservativi delle opere d'arte del Duomo di Urbino, fece restaurare anche i capolavori di Barocci lì presenti, a spese del Ministero. Un gesto dovuto nei confronti del Capitolo Metropolitano, che qualche anno prima aveva acconsentito al deposito di alcuni capolavori di sua proprietà nella Galleria Nazionale delle Marche<sup>71</sup>:

Nel mentre presso tutti gli altri Enti, che han dipinti cui urgono restauri, si van svolgendo pratiche intese ad ottenere un loro contributo alla spesa, tale iniziativa non si è creduto opportuna di prendere con il Capitolo Metropolitano Urbinate, temendo ch'esso non ottenesse né lieta, né favorevole accoglienza. Poiché non è da dimenticare che, contro il modesto contributo di L. 10000 da parte del Ministero per il restauro della facciata del Duomo, il Capitolo ha depositato nella Galleria a titolo perpetuo ben dieci dipinti, tra cui la preziosa Flagellazione di Cristo di Piero della Francesca che è la gemma della Galleria, contribuendo per primo al nuovo vasto incremento di essa<sup>72</sup>.

Serra allegò alla richiesta la perizia redatta dal suo restauratore di fiducia, che rimase sempre Gualtiero De Bacci Venuti. Tra le opere da restaurare comparivano anche il *Martirio di san Sebastiano*<sup>73</sup> e la *Santa Cecilia* del Barocci, entrambe conservate in cattedrale:

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Le opere cedute comprendevano la *Flagellazione* di Piero della Francesca, i sei *Apostoli* di Giovanni Santi, *san Tommaso Beckett* e *san Martino* di Timoteo Viti; cfr. Scarpacci 2012.

<sup>72</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152 "Urbino", fasc. 5 "Urbino, Duomo. Restauro dipinti", Serra a MPI, 20 dicembre 1919.

<sup>73</sup> Negroni, Cucco 1984, p. 49: «il dipinto sottoposto a restauro nel corso dell'Ottocento, venne danneggiato»; anche Gherardi 1890, p. 51, ricordò tale intervento: «di vaghissimo impasto è il colorito del quadro, ma le sue più belle velature vennero offese da mano inesperta». Dello stesso parere furono anche Cavalcaselle e Morelli, i quali annotarono che l'opera fu «soverchiamente danneggiata però da una così detta pulitura» (Cavalcaselle, Morelli 1896, p. 237. Nella nota a tale affermazione Castracane tenne però a precisare che le condizioni del dipinto, sul finire del XIX secolo, non erano poi così preoccupanti: «la pittura non pare che fosse soverchiamente danneggiata dalla ripulitura; col tempo ha ripreso la sua patina antica»).

tutti questi quadri sono per vecchie vernici fumo e altro molto sporchi onde occorre una cauta ma radicale pulitura. A far ciò occorre che siano calati per rendere anche più facili i procedimenti di restauro [...]. Tutti poi, attentamente esaminati, hanno macchie ed avarie diverse che reclamano provvedimenti e che si nascondono adesso sotto lo strato di sudiciume<sup>74</sup>.

Il Ministero approvò il restauro nel gennaio del 1920, permettendo al soprintendente di poter stipulare il contratto con il restauratore per il lavoro che doveva essere compiuto entro il 30 giugno 1920. I restauri vennero eseguiti entro il termine stabilito, e il 5 luglio Serra fu avvertito dell'avvenuto pagamento a De Bacci Venuti della somma concordata<sup>75</sup>.

Un'interessante riflessione sul ripristino o meno dell'autenticità del dipinto, si sollevò durante l'intervento alla *Santa Cecilia*<sup>76</sup>. In corso d'opera Serra, probabilmente dopo essersi confrontato con il restauratore, decise di riportare il dipinto alle sue forme originali<sup>77</sup>, in quanto per poter meglio adattarsi alla cornice della navata era stato ampliato con un'architettura timpanata da mano ignota. La questione risultava complessa perché era necessario conciliare «le esigenze dell'arte con quelle di codesto on. Capitolo»<sup>78</sup>. Diminuire le dimensioni del quadro eliminando l'incorniciatura posticcia non significava soltanto togliere armonia alla decorazione della chiesa, a cui i fedeli erano ormai abituati, ma anche interferire con le decisioni del Capitolo riguardo opere di sua proprietà e destinate al culto.

Come ammise lo stesso Serra, la soluzione trovata fu di compromesso:

Per il quadro rappresentante S. Cecilia, opera giovanile di Federico Barocci si è reso necessario un maggior lavoro. Il dipinto originario era stato assai considerevolmente ampliato con l'aggiunta in ogni lato di tele ed era stato incluso entro un finto portale frontonato con figure sugli spioventi. Poiché non è stato possibile indurre il capitolo a consentire la riduzione del quadro alle sue naturali proporzioni, si è attuato un compromesso. Esso, cioè, ha mantenute le dimensioni attuali per poter riempire tutta l'arcata che lo accoglie, ma la finta architettura non di mano del Barocci è stata soppressa e sostituita da un fondo verdognolo soltanto in alto, essendo troppo alto lo spazio si è dipinto un leggero fregio a monocromato. Così il quadro del Barocci appare nella sua piena efficienza<sup>79</sup>.

Serra scelse quindi di riportare il dipinto alla sua «piena efficienza», ripristinando l'idea originale del pittore, pur senza diminuire le dimensioni

<sup>74</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152, fasc. 5, cit., perizia di Gualtiero De Bacci Venuti, 10 dicembre 1919.

<sup>75</sup> Ivi, MPI a Serra, 5 lug. 1920.

<sup>76</sup> Cfr. Droghini 2014.

<sup>77</sup> Cfr. Serra 1932, p. 131: «restaurato nel 1920 e ridotto alle modeste proporzioni originarie, mentre era stato ampliato per adattarlo all'ampia nicchia dell'altare».

<sup>78</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152, fasc. 5, cit., Serra a Capitolo Metropolitano, 23 maggio 1920. Serra chiese anche che «una commissione nominata dal Capitolo conferisse con me davanti al dipinto stesso per definire, d'accordo, la soluzione migliore».

<sup>79</sup> Ivi, relazione Serra a MPI, 9 giu. 1920; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 104.

del quadro<sup>80</sup>. Una scelta che avrebbe evitato fraintendimenti nella lettura del dipinto baroccesco, come era accaduto a Di Pietro nel saggio sulla *Santa Cecilia* del Duomo, inserito in *Studi e Notizie*, secondo cui la cornice timpanata era stata realizzata da Barocci come citazione michelangiotesca derivata dal suo soggiorno romano: «Barocci a Roma dovè guardare di più ciò che s'accordava con le lezioni apprese alla scuola di Battista Franco, e inquadrò la soave linea raffaellesca in una cornice ispirata a Michelangelo»<sup>81</sup>.

Gualtiero De Bacci Venuti quindi, oltre alla pulizia e al risarcimento dell'opera, eliminò l'architettura non originale, lasciando intatte le dimensioni:

Per avere tolta un architettura dipinta ad olio di epoca molto posteriore al quadro già restaurato esistente nell'altare 3° a destra di chi entra nel Duomo di Urbino rappresentante S. Cecilia e vari Santi attribuito al Barocci e averlo intonato a olio a tinte unite in tutte quelle parti che evidentemente furono aggiunte per giungere alle dimensioni degli altri altari; in modo che l'opera baroccesca trionfi e non sia disturbata da colori, e soverchi ornamenti.<sup>82</sup>.

Il Capitolo rimase soddisfatto dell'esito del restauro, esprimendo a Serra «il pieno e sincero gradimento per i restauri testé compiuti»<sup>83</sup>. Infatti a distanza di pochi mesi si ritenne opportuno effettuare una leggera pulizia anche per l'*Ultima Cena* del Barocci nella Cappella del S. Sacramento<sup>84</sup>; ad occuparsene sempre De Bacci Venuti:

Per avere nel novembre 1920, d'incarico della R. Soprintendenza proceduto ad una cautiissima rimozione della polvere e del fumo dalla superficie del quadro la Cena di Federico Barocci nella Cappella del SS Sacramento in Cattedrale di Urbino, ed in tale occasione aver rimarcata una mancanza di mestica e la mestica stessa pericolante, nella figura del fanciullo che reca una secchia, verso l'omero della figura stessa, averla consolidata, stuccata nelle mancanze e intonata a regola d'arte<sup>85</sup>.

Infine nel 1931, allo scadere del suo mandato, Luigi Serra fece restaurare dal figlio di Gualtiero De Bacci Venuti, Riccardo, due bozzetti del Barocci

<sup>80</sup> L'eliminazione dell'architettura posticcia fu scelta relativamente semplice per Serra, trattandosi di un'aggiunta ben distinta dal dipinto originale. In altre occasioni, come ad esempio per una tavola del convento di Santa Margherita a Fabriano, Serra, dopo un saggio effettuato da De Bacci Venuti che aveva confermato quanto le ridipinture avessero quasi del tutto compromesso l'originale, diede addirittura il consenso all'alienazione (per la questione delle ridipinture e delle rimozioni cfr. Conti 1996).

<sup>81</sup> Di Pietro 1913c, p. 110.

<sup>82</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Tutela*, b. 152, fasc. 5, cit., conto di G. De Bacci Venuti, 31 maggio 1920; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 105.

<sup>83</sup> Ivi, Capitolo Metropolitano a Serra, 16 giugno 1920.

<sup>84</sup> Negroni, Cucco 1984, p. 27: «restaurato da Michele Dolci dopo il crollo della cupola del Duomo nel 1789, fu oggetto di altri restauri nel 1920, nel 1953, infine nel 1973». Cavalcaselle, Morelli 1896, p. 237 fecero probabilmente riferimento al restauro del Dolci parlando di «soverchia e male intesa pulitura», sicuramente ne parlò il Lazzari (cfr. Lazzari 1801, p. 29: «sebbene nell'essere stata ripulita ha perduto nel suo antico»).

<sup>85</sup> Ivi, perizia G. De Bacci Venuti, 28 gennaio 1920; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 105.

conservati in galleria, uno con la *Sepoltura di Cristo*, preparatorio dell'opera conservata nella chiesa di Santa Croce a Senigallia, e l'altro con il *Perdono d'Assisi*, per la chiesa di San Francesco a Urbino.

Riccardo De Bacci Venuti collaborò fin dal principio con il padre nei restauri urbinati, a partire dai lavori commissionatigli dal Venturi. Il nome di Riccardo non compare mai nelle perizie, ma nella corrispondenza privata tra il restauratore e i vari soprintendenti De Bacci Venuti padre parla spesso del figlio in qualità di aiutante. Ciò spiega come Gualtiero De Bacci Venuti riuscisse a portare avanti un elevato numero di restauri, spesso in modo simultaneo e in tutta la regione.

Negli ultimi anni di vita Gualtiero, che morì nel 1938, accettò commissioni che lo allontanarono dalle Marche: lavorò infatti in Umbria, nella Galleria Nazionale di Perugia, nella Pinacoteca di Assisi e a Spoleto, mentre il figlio Riccardo continuò a lavorare per la soprintendenza marchigiana.

Per la Galleria Nazionale Riccardo rimise mano alla *Sepoltura di Cristo*, che come visto in precedenza, era stato restaurato dal padre, il quale si era limitato a togliere le vecchie vernici alterate ripassandolo con una nuova e più leggera; in questo ultimo intervento si decise sia di togliere le ridipinture non originali che di provvedere al rafforzamento della mestica e all'integrazione del colore<sup>86</sup>.

L'altro bozzetto restaurato, conservato in galleria, fu il *Perdono d'Assisi*, che nel 1931 venne pulito e sistemato da De Bacci Venuti figlio in un nuovo telaio<sup>87</sup>.

L'anno successivo, sotto la direzione di Carlo Aru<sup>88</sup> che nel frattempo era succeduto a Serra, Riccardo De Bacci Venuti restaurò la *Madonna col Bambino Gesù e san Giovanni Evangelista orante*<sup>89</sup> offuscata da uno spesso strato di vernici ossidate e coperta nella parte bassa da «uno strato di rozzo stucco colorito eppoi ridipinto, talché si perdeva tutta la ragione di riflessi luminosi invadenti il gruppo delle figure attraverso il piano illuminato del suolo»<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> «Il dipinto ridotto arido e polveroso aveva il sollevamento della mestica che in qualche parte era caduta. Molte parti ridipinte sul fondo e non tolte nel precedente restauro, sono state ripulite ripristinando l'ariosità della composizione. Rifermaturo generale della mestica ripreparandone i pezzi mancanti e reintegrazioni di colore omogeneo nelle parti cadute o sbucciate. Verniciature generale medio lucida» (ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 222 "Rendiconti 1930-31", fasc. "Opere d'arte", perizia di Riccardo De Bacci Venuti, 1 giugno 1931; cfr. Donati, Laskaris 2007, p. 123).

<sup>87</sup> *Ibidem*: «Tutto il sudicio e le vernici che lo mascheravano sono state tolte riottenendo la luminosità e vivacità dei colori propri del maestro. La tela è stata tolta dall'attuale telaio ritirandola su telaio a cunei espressamente costruito, così pure la cornice (che era inchiodata sul dipinto) è stata composta sopra nuovo telaio formante il battente. Ritocco di alcune sgraffiature e zone mancanti e verniciatura completa medio lucida». *Il Perdono d'Assisi*, tela cm 110x71, proveniente dall'ex Convento di Santa Chiara, arrivato in galleria con le soppressioni.

<sup>88</sup> Carlo Aru (1881-1958) fu ispettore alla Soprintendenza ai monumenti della Sardegna e docente di storia dell'arte all'Università di Cagliari; fu soprintendente alle gallerie della Marche dal 1931 al 1933 prima dell'arrivo di Guglielmo Pacchioni.

<sup>89</sup> *Madonna col Bambino e san Giovanni Evangelista*, detta *Madonna di san Giovanni*, tela (cm 131 x 115), conservata in galleria.

<sup>90</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 224 "Rendiconti 1931-32", perizia di Riccardo De Bacci Venuti, 15 luglio 1932.

Anche in questo caso vennero tolte le vernici vecchie e le ridipinture «conservando scrupolosamente quella leggera patina che ricopre le tenui e squisite qualità coloristiche della composizione» e facendo attenzione a non perdere le caratteristiche del colore originale. La pulitura fu particolarmente accorta tanto che le ridipinture vennero del tutto eliminate solo nel restauro effettuato dopo la seconda guerra mondiale<sup>91</sup>.

L'ultimo intervento alle opere del Barocci, prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, avvenne sotto la direzione di Guglielmo Pacchioni, soprintendente dal 1933 al 1939.

In un suo sopralluogo ad Urbino, nel maggio del 1936, Pacchioni notò che alcune opere presentavano «non lievi guasti e pertanto reclamano un pronto ed accurato restauro, che ne garantisca la conservazione e restituisca loro quel decoroso assetto tanto più necessario ad opere custodite in una Galleria Nazionale»<sup>92</sup>.

Tra le opere proposte al Ministero e da sottoporre a restauro figuravano anche la *Madonna di san Simone* e la *Crocifissione*<sup>93</sup>, nelle quali le vernici alterate causavano «preoccupanti lesioni dei colori»<sup>94</sup>. L'intervento conservativo venne effettuato da una restauratrice, Maria Boccolari<sup>95</sup>, che tolse le vernici ossidate e effettuò una «rintelatura completa e stiratura»<sup>96</sup> della tela.

<sup>91</sup> *Ibidem*: «Deterso delle vernici e delle ridipinture con opportuni lavaggi, conservando scrupolosamente quella leggera patina che ricopre le tenui e squisite qualità coloristiche della composizione, si è proceduto al consolidamento della mestica sulla tela, alla reintegrazione di tutte le parti di colore mancante e all'intonazione generale del fondo, riportando in evidenza ogni qualità del dipinto. All'opera venne data una vernice generale medio lucida». Il prezzo per questo restauro fu di £ 700. Bruno Molajoli ricordava il restauro nelle pagine del «Bollettino d'arte»: «il dipinto appariva offuscato da una densa stratificazione di vernici varie, completamente ossidate e scurite; inoltre tutta la parte bassa della composizione era ricoperta da uno strato di stucco colorito e poi ridipinto. Opportuni e prudenti lavaggi, condotti in modo da detergere il dipinto d'ogni sovrapposizione senza intaccare quelle sottili squisite ultime velature che sono il dono fatato delle opere del Barocci, hanno portato alla rivelazione di mirabili quanto per l'innanzi sconosciute qualità pittoriche» (Molajoli 1933, p. 386). Il restauro viene ricordato anche da Emiliani 2008, p. 150: «le condizioni di conservazione sono mediocri, pur dopo un restauro eseguito intorno al 1930 ed un secondo intervento di questo dopoguerra, che ha avuto tuttavia il merito di eliminare pesanti ridipinture».

<sup>92</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 230 «Rendiconti 1935-36», fasc. «restauri opere d'arte 1933-34; 1934-35», Pacchioni a MPI, 6 maggio 1936.

<sup>93</sup> Entrambe le opere vennero restaurate da Gualtiero De Bacci Venuti nel 1913, ma in quell'occasione il restauratore non ritenne opportuno togliere le vecchie vernici.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> La restauratrice eseguì nel 1932 una campagna di restauri nella Pinacoteca civica di Savona.

<sup>96</sup> ASAN, *Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Amministrazione*, b. 230, cit., fasc. «Rendiconti, es. 1935-36», perizia di Maria Boccolari, 11 luglio 1936.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Agosti G. (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia: Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia: Marsilio.
- Ambrosini Massari A.M. (2005), *Per la fortuna critica della scuola barocca*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 414-425.
- Bartoli R. (2006), scheda VII.3, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, 21 aprile-23 luglio 2006), a cura di L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano: Electa, p. 302.
- Bottacin F. (2005), *Federico Barocci e Peter Paul Rubens: dalla provincia italiana all'Europa*, in *Nel segno di Barocci: allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 406-413.
- Bottacin F. (2013), *Rubens a bottega da Barocci?*, in *Barocci in bottega*, a cura di B. Cleri, Foligno: Editoriale umbra, pp. 249-259.
- Brigata Urbinate degli Amici dei Monumenti (1912), *XXX settembre MCMXII, A Federico Barocci nel terzo centenario*, Urbino: Tip. M. Arduini.
- Calzini E. (1913a), *La R. Galleria Nazionale delle Marche*, «Rassegna Bibliografica dell'arte italiana», XVI, n. 5-8, pp. 49-53.
- Calzini E. (1913b), *La Madonna detta di San Simone di Federico Barocci*, in *Studi e Notizie 1913*, pp. 33-35.
- Cavalcaselle G.B., Morelli G. (1896), *Catalogo delle opere d'arte nella Marche e nell'Umbria*, «Le Gallerie Nazionali Italiane», II, pp. 191-348.
- Conti A. (1996), *Manuale di restauro*, Torino: Einaudi.
- Di Pietro F. (1913a), *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi*, Firenze: Istituto Micrografico italiano.
- Di Pietro F. (1913b), *L'arte di Federico Barocci e la mostra dei suoi disegni negli Uffizi*, in *Studi e Notizie 1913*, pp. 134-157.
- Di Pietro F. (1913c), *La Santa Cecilia di F. Barocci nel Duomo di Urbino*, in *Studi e Notizie 1913*, pp. 101-111.
- Donati B., Laskaris C.Z., a cura di (2007), *Restauratori e restauro nelle Marche dal 1900 al 1924: Gualtiero De Bacci Venuti, Guglielmo Filippini, Domenico Brizi*, Macerata: Eum.
- Droghini M. (2014), *La Santa Cecilia e Santi di Federico Barocci della cattedrale di Urbino: spunto per una riflessione "barocca"*, «Arte marchigiana», n. 1, pp. 109-126.
- Fantozzi F. (1847), *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze: Giuseppe Ducci.
- Federico Barocci* (1913), numero unico per le onoranze di Urbino a Federico Barocci, 22 maggio 1913, Urbino: Tip. M. Arduini.
- Emiliani A. (2008), *Federico Barocci*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Emiliani A., a cura di (1975), *Mostra di Federico Barocci*, catalogo della mostra (Bologna, 14 settembre-16 novembre 1975), Bologna: Alfa.

- Emiliani A., Spadoni C., a cura di (2008), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna 2008), Milano: Electa.
- Emiliani A., *Quattro punti di politica istituzionale*, in *La cura del bello* 2008, pp. 27-43.
- Gherardi P. (1875), *Guida di Urbino*, Urbino: Savino Rocchetti.
- Gherardi P. (1890), *Guida di Urbino*, Urbino: Tipografia della Cappella.
- Grossi C. (1856), *Degli uomini illustri di Urbino*, Urbino: Rondini.
- Il X Congresso internazionale di storia dell'arte* (1912), «L'Arte», XV, pp. 463-472.
- Krommes R.H. (1912), *Studien zu Federigo Barocci*, Leipzig: Seemann.
- La Madonna di Cagli, del Barocci* (1913), «Bollettino d'arte», VII, n. 6, p. 233.
- La Madonna di Cagli, di Federico Barocci* (1912), «Bollettino d'arte», VI, n. 9, p. 341.
- Lazzari A. (1800), *Memorie di Federico Barocci*, Urbino: Giovanni Guerrini.
- Lazzari A. (1801), *Delle Chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino: G. Guerrini.
- Marangoni M. (1913), *Mostra di disegni del Barocci agli Uffizi*, «L'Arte», n. 16, pp. 65-67.
- Merlonghi M. (2003), *Tito Venturini Papari*, in *Restauratori e restauri in archivio*, a cura di G. Basile, vol. I, Lurano: Nardini editore, pp. 165-179.
- Meyer S.A. (2013), *L'Italia e l'arte straniera. Temi, polemiche e prospettive del X Congresso internazionale di storia dell'arte (Roma 1912)*, «Annali di Critica d'arte», n. 9, pp. 333-346.
- Molajoli B. (1933), *Restauri di dipinti nelle Marche*, «Bollettino d'arte», XI, n. 8, pp. 384-389.
- Mostra dei cartoni e dei disegni di Federigo Barocci nel Gabinetto dei disegni della R. Galleria degli Uffizi, dall'ottobre 1912 all'aprile 1913*, (1913), Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche.
- Muñoz A. (1912), *Il X Congresso internazionale di storia dell'arte*, «Nuova Antologia», novembre, pp. 3-8.
- Negrone F., Cucco G., a cura di (1984), *Urbino, Museo Albani*, Bologna: Calderini.
- Olsen H.P. (1962), *Federico Barocci*, Copenhagen: Munksgaard.
- Pini S. (2000-2001), *Gualtiero De Bacci Venuti, pittore e "riparatore" di dipinti antichi*, «Annali Aretini», nn. 8-9, pp. 141-174.
- Renzetti L. (1913), *Il testamento di Federico Barocci*, in *Federico Barocci*, numero unico, pp. 3-4.
- Ricci C. (1894), *Correggio*, Bologna: Zanichelli.
- Riegl A. (1908), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien: A. Schroll; trad. ingl. *The origins of Baroque art in Rome*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
- Scarpacci S. (2012), *La conservazione delle opere d'arte ad Urbino, dall'Unità d'Italia alla nascita della Galleria Nazionale delle Marche*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 4, pp. 197-216.

- Scarpacci S. (2008), *De Bacci Venuti Gualtiero*, scheda “R” n. 12/52/1016, in ASRI-RESI, 2008/09/15, <<http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it>>, 05.05.2012.
- Sciolla G.C. (2008), *Le riviste e le guide*, in Emiliani, Spadoni 2008, pp. 59-71.
- Schmarsow A. (1897), *Barock und Rokoko*, Leipzig: Hirzel.
- Schmarsow A. (1909), *Federico Barocci: ein Begründer des Barockstils in der Malerei*, Leipzig: Teubner; trad. it *Federico Barocci, un capostipite della pittura barocca*, Ancona: Il lavoro editoriale, 2010.
- Serra L. (1932), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità di Urbino*, Roma: Libreria dello Stato.
- Serra L. (1920), *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*, Milano: Alfieri e Lacroix.
- Studi e Notizie su Federico Barocci* (1913), Firenze: Ist. Micrografico italiano.
- Venturi L. (1913), *Un quadro di Gentile da Fabriano di Velletri*, «Bollettino d'arte», VII, n. 3, pp.73-75.
- Wölfflin H. (1888), *Renaissance und Barock*, München: Ackermann; trad. it. *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Firenze: Vallecchi, 1968.
- III Centenario dalla morte di Federico Barocci* (1913), «Bollettino d'arte», VII, n. 7, pp. 275-276.
- X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (1912), «Bollettino d'Arte», VI, n. 10, pp. 404-408.

Appendice



Fig. 1. Federico Barocci, *Immacolata Concezione*, Galleria Nazionale delle Marche (da Di Pietro 1913, p. 97)



Fig. 2. Federico Barocci, *Madonna di san Simone*, Galleria Nazionale delle Marche (da Di Pietro 1913, p. 9)



Fig. 3. Federico Barocci, *Madonna di san Giovanni*, Galleria Nazionale delle Marche (da Di Pietro 1913, p. 5)



# Artisti in viaggio nell'*Altera Roma*. L'anfiteatro di Capua antica nelle immagini del Grand Tour

Imma Cecere\*

## *Abstract*

L'interesse di viaggiatori e artisti per l'anfiteatro di Capua antica è documentato già a partire dal Cinquecento. Furono, tuttavia, i "pittori viaggianti" lungo gli itinerari del Grand Tour, spesso al seguito di facoltosi committenti di diverse nazionalità, a inaugurare la fortuna critica e iconografica del più importante dei monumenti dell'*Altera Roma*, facendone uno dei *topoi* del repertorio visivo e letterario del viaggio da Roma a Napoli. Il presente contributo ha ad oggetto le rappresentazioni dell'anfiteatro – dipinti, disegni e incisioni conservati in raccolte museali, biblioteche e collezioni private – che testimoniano il passaggio per l'antica Capua di numerosi artisti provenienti da tutta Europa, tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, richiamati soprattutto dal potere evocativo del "colosso" capuano. Tali opere, spesso eseguite *d'après nature*, ci restituiscono, in una pluralità di interpretazioni, efficaci immagini di come si presentava il monumento

\* Imma Cecere, Assegnista di ricerca, Seconda Università di Napoli, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, corso Aldo Moro, 232, 81055 Santa Maria Capua Vetere, e-mail: [imma.cecere@unina2.it](mailto:imma.cecere@unina2.it).

al passaggio dei viaggiatori, documentandone anche lo stato di conservazione e alcuni dei primi interventi di tutela da parte delle autorità del tempo.

The interest of travellers and artists regarding the amphitheatre of the ancient Capua had already been documented since the sixteenth century. Nonetheless, “travelling painters” of the Grand Tour, often accompanying wealthy patrons from different countries, were the ones who first made the most important monuments of the *Altera Roma* widely known. Indeed, they rendered the ancient amphitheatre one of the *topoi* of the visual and literary *repertoire* of the journey from Rome to Naples. The aim of this article is to analyse representations of the amphitheatre comprising, paintings, sketches and engravings housed in museums, libraries and private collections. Said representations bear witness to visits made by numerous artists from throughout Europe to the ancient Capua during the second half of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth century. These travellers were especially inspired by these ruins, which evoked the lure of one of the wealthiest, most powerful cities in antiquity. These works, often painted or drawn *d’après nature*, offer us, through various interpretations, effective images of how the monument appeared to travellers. They also document its state of conservation and the first protective measures implemented by the authorities of that time.

Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. Il s’y joint, en outre, une idée qui console notre petitesse, en voyant que des peuples entiers, des hommes quelquefois si fameux n’ont pu vivre cependant au delà du peu de jours assignés à notre obscurité. Ainsi, les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature; quand elles sont placées dans un tableau, en vain on cherche à porter les yeux autre part: ils reviennent toujours s’attacher sur elles.

François René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, V, 247

Superbo e imponente, benché depredato dall’uomo, ancor più che dal tempo, dei suoi più pregevoli elementi architettonici e scultorei, l’anfiteatro di Capua antica non sfuggì allo sguardo attento e curioso degli artisti in viaggio all’epoca del Grand Tour, che dalla metà del Settecento visitarono con interesse crescente il monumento e ne raffigurarono i poderosi resti, sia sotto forma di vedute sia di disegni dei dettagli architettonici e ornamentali, facendone uno dei *topoi* del repertorio visivo e letterario del viaggio da Roma a Napoli tra Sette e Ottocento<sup>1</sup>. Se si eccettuano le immagini dei secoli XVI e XVII – tra cui

<sup>1</sup> Il presente contributo prende spunto da una ricerca condotta nell’ambito del progetto di Ateneo PRIST 2009 (Seconda Università di Napoli) *Fruizione assistita e context aware di siti archeologici complessi mediante dispositivi mobili*, nella quale si è inteso coniugare lo studio di tipo archeologico, volto alla ricostruzione delle antiche volumetrie, della funzionalità e dello stato di conservazione dell’Anfiteatro Campano nel corso del tempo, con l’indagine letteraria e storico-artistica. Si veda, al riguardo, Cecere, Renda 2012. Sull’anfiteatro, eretto con ogni probabilità fra la fine del I e gli inizi del II secolo d.C., i lavori più esaustivi rimandano alla letteratura sette-

le rappresentazioni ideate da Egnazio Danti e Francesco Cassiano de Silva e quella commissionata dall'arcivescovo di Capua Cesare Costa, per lo più basate su ricostruzioni ideali<sup>2</sup> – le principali testimonianze figurative dell'anfiteatro capuano sono infatti riconducibili all'attività di pittori, disegnatori e architetti provenienti da tutta Europa, spesso *en tour* sulle rotte di viaggiatori stranieri, che ne inaugurarono la fortuna iconografica. Le ragioni di tale fortuna vanno anzitutto ricercate nella collocazione lungo l'Appia antica del monumento, che all'epoca appariva isolato nel tratto extra-urbano della via consolare tra Capua nuova e Santa Maria, il villaggio sorto sulle ceneri della celebre città romana. Dalla *regina viarum*, che specie dopo il ritrovamento di Ercolano e Pompei e la “riscoperta” dei templi dorici di Paestum fu sempre più affollata di *grandtourists* diretti verso Sud, le vestigia dell'anfiteatro erano facilmente riconoscibili anche a distanza. Tuttavia, fu soprattutto il potere evocativo del “colosso” capuano, richiamato dalle dimensioni e dalla purezza geometrica delle sue forme, ad attrarre i viaggiatori e gli artisti<sup>3</sup>. Circondato da un rigoglioso paesaggio naturale e agrario, che ne aveva in parte sepolto le membrature architettoniche, e continuamente sospeso tra storia e mito, l'anfiteatro costituiva

ottocentesca: Mazzochi 1727; Rucca 1828, pp. 136-328; Alvino 1833 (e successive edizioni); De Laurentiis 1835; Rucca 1856, pp. 1-23. Per i riferimenti agli studi successivi, prevalentemente incentrati sugli aspetti architettonici e sull'apparato epigrafico del monumento, si rinvia a Cecere, Renda 2012, specialmente p. 99, nota 98.

<sup>2</sup> La raffigurazione dell'anfiteatro capuano nel vasto ciclo di affreschi della Sala delle Carte Geografiche in Vaticano, realizzato tra il 1580 e il 1585 sotto la direzione del geografo Egnazio Danti, e quella un tempo visibile nella Gran Sala del Palazzo arcivescovile di Capua, dipinta da Francesco Cicalese alla fine del XVI secolo per volere di Cesare Costa, andata distrutta già alla metà del Settecento ma nota attraverso le numerose riprese successive, costituiscono una testimonianza significativa di come l'immagine del monumento fosse già assurta in quel tempo a simbolo del glorioso passato del territorio. Una copia del dipinto commissionato dall'arcivescovo Costa fu fatta eseguire nel Seicento anche da Carlo Cartari, Prefetto dell'Archivio Concistoriale di Castel Sant'Angelo, in un'incisione di Jacques Thouvenot. Cfr. Di Resta 1985, p. 1, nota alla fig. 1. Fa invece parte dell'album dedicato all'illustrazione delle città del Viceregno, oggi alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, l'efficace veduta dei *Virilassi di Capoa* di Francesco Cassiano de Silva, di cui si servì Giovanni Battista Pacichelli nel suo *Regno di Napoli in prospettiva* (1703), che documenta con rara fedeltà le condizioni dell'anfiteatro tra la fine del Seicento e i primi del Settecento. Cfr. Amirante, Pessolano 2005, p. 142.

<sup>3</sup> Le vestigia capuane erano note ad artisti e viaggiatori già nel Cinquecento, come attesta il disegno di una porzione della cavea dell'anfiteatro di Giovanni Battista da Sangallo, oggi al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi (cfr. Vasori 1981, pp. 172-173). Al riguardo si ricorda inoltre la testimonianza di un documento (21 ottobre 1585) dell'Archivio storico diplomatico di Capua, presso il Museo Campano, in cui il Governo della Città, nel denunciare le condizioni di forte degrado del monumento e nel richiedere alle autorità centrali immediati provvedimenti di salvaguardia, si appella anche alla sua fama presso i viaggiatori del tempo: «È Cosa chiara delle grandezze et antichità di Capua Vetere son pure della presente e non vi appare segno più evidente quanto quelli Anfiteatri che forzano le genti a venire a vederli fin dalla Francia et Alemagna et altre parti del mondo et noi che li possedemo, et non certo senza biasimo nostro, ne facciamo così poco conto che comportamo che se ne pigliano delle pietre e quel che è peggio che vi si adopri l'aratro in mezzo». Per il testo cfr. Venosta, Solari 1982, p. 16. Sulla fortuna delle antichità capuane negli scritti dei *grandtourists* tra la fine del XVII e il XVIII secolo si veda Cecere 2009.

l'emblema stesso del glorioso passato di una delle città più floride e potenti del mondo antico, la Capua che osò rivaleggiare con Roma, degli ozi che avevano annientato Annibale e il suo esercito, della sanguinosa rivolta di schiavi guidata da Spartaco. Così come lo stato di rudere, principalmente dovuto a una plurisecolare attività di spoliazione favorita dall'incuria delle autorità, ne era lo spettro del declino, cui fecero seguito l'oblio e lo spoglio dei suoi principali monumenti.

Un consistente numero di opere, rintracciate in collezioni museali, biblioteche e raccolte private, testimonia il passaggio, che si esauriva quasi sempre nell'arco di una giornata, di numerosi artisti per l'*Altera Roma* – come Cicerone definì Capua romana – tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, con l'intento di visitare l'anfiteatro e di ritrarne gli scorci più affascinanti negli inseparabili taccuini. Dalle nuove raffigurazioni dell'anfiteatro, prima di allora originate prevalentemente da esigenze di natura cartografica o da studi di erudizione antiquaria, emerge la necessità di esplorare e di documentare dal vero le testimonianze dell'antichità. Istanza che, com'è noto, si fece strada nell'Europa dei Lumi dalla metà del XVIII secolo, nell'ambito di quel delicato processo di transizione che dal recupero dell'antico in una prospettiva essenzialmente antiquaria condusse alla nascita di una scienza archeologica propriamente detta, e che trovò un fondamentale strumento nel vedutismo dei “pittori viaggianti” lungo gli itinerari del Grand Tour<sup>4</sup>. Disegni, dipinti e incisioni fissano così efficaci immagini, spesso *d'après nature*, di come si presentava il monumento al passaggio dei viaggiatori, contribuendo a restituirne una prospettiva storica più autentica e reale, testimoniandone anche lo stato di conservazione in quel tempo. Al valore più squisitamente artistico delle opere, si affianca dunque la valenza storica e documentaria delle immagini, che offrono preziosi materiali per la storia della fruizione e della tutela del monumento e, oggi più che mai, per la sua salvaguardia.

Tra le prime raffigurazioni che attestano il precoce interesse degli artisti in viaggio per l'antica Capua, figura uno schizzo di Richard Wilson, oggi nelle collezioni del British Museum<sup>5</sup> (fig. 1). In Italia dal 1750 al 1757, il pittore gallese, dotato di una notevole cultura classica, soggiornò prevalentemente a Roma, riuscendo presto a inserirsi nell'ambiente capitolino dei *travellers* d'oltremania e nell'esclusivo *milieu* del cardinale Albani, dove strinse amicizia, tra gli altri, con il *peintre philosophe* Anton Raphael Mengs e con il paesaggista Claude-Joseph Vernet. L'incontro con il francese, in particolare, fu decisivo per la sua svolta in favore della pittura di paesaggio, alla quale da allora si dedicò

<sup>4</sup> Briganti 1968 e 1990. Per un'ampia rassegna critica sui pittori stranieri del Grand Tour tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento si rinvia a Ottani Cavina 2001a. Sui legami tra vedutismo e Grand Tour cfr. anche Spirito 2003, pp. 8-10.

<sup>5</sup> *Ruins of the Amphitheatre at Capua*, gesso nero e carboncino. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.

completamente, rinunciando così all'iniziale attività di ritrattista<sup>6</sup>. Negli anni del lungo soggiorno in Italia, Wilson fece diverse escursioni a Napoli e dintorni già a partire dal 1752<sup>7</sup>. E nel percorrere l'Appia dall'Urbe in direzione della città partenopea fece sicuramente una sosta a Santa Maria, dove ritrasse i resti dell'anfiteatro, fissandone nel suo *travel sketchbook* un'immagine di profonda suggestione. Il piccolo disegno offre una percezione lucida e attuale delle vestigia capuane, inquadrata da nord – una prospettiva destinata a una scarsa fortuna presso gli artisti successivi – documentandone lo stato di completo abbandono. Isolato in uno spazio che non indulge ai dettagli naturalistici, l'immagine del possente anfiteatro, ancorché quasi del tutto interrato, rivela un sentimento profondo e meditativo – espressione dell'innovativa concezione della natura e del paesaggio dell'artista, che anticipa alcune vedute di pittori inglesi di fine secolo<sup>8</sup> – di cui appaiono partecipi i due viandanti in primo piano, immobili e come in contatto emozionale con quelle rovine. In quegli stessi anni visitò le antichità capuane anche l'architetto francese Charles-Louis Clérisseau, studioso dell'antichità e amico di Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs, in viaggio nel Bel Paese come disegnatore al seguito dello scozzese Robert Adam. Il foglio con i disegni di alcuni dettagli architettonici e scultorei dell'anfiteatro, conservato al Sir John Soane's Museum, accanto al quale va ricordata un'inedita rappresentazione della Conocchia, uno degli edifici sepolcrali visibili lungo l'Appia verso Caserta, del Fitzwilliam Museum<sup>9</sup>, testimoniano un primo passaggio dell'architetto e *ruiniste* d'oltralpe per Santa Maria già nel 1755<sup>10</sup>. Agli inizi degli anni sessanta risale invece la splendida incisione del veronese Domenico Cunego realizzata su disegno di Clérisseau, che sancì la fortuna iconografica del monumento nell'ambito del repertorio vedutistico archeologico del Sud della penisola (fig. 2). Partito da Roma alla volta di Napoli con l'équipe di disegnatori e incisori messa insieme da James Adam, architetto e collezionista di opere d'arte, e fratello di Robert, nel 1761 Clérisseau tornò sul sito dell'antica Capua per ammirare ancora una volta i resti

<sup>6</sup> Sul soggiorno in Italia di Wilson e sui suoi rapporti con l'ambiente artistico romano del tempo si vedano i più recenti Simon 2014 e Kokkonen 2014.

<sup>7</sup> Lo confermano anche alcuni studi dal vero del Vesuvio conservati nel suo *Italian Sketchbook. Studies and designs done in Rome in the Year 1752*, ff. 45, 66, 67, 77. Londra, Victoria and Albert Museum. Per lo *Sketchbook* cfr. Solkin 1982, p. 152 e p. 157.

<sup>8</sup> A tale riguardo, Constable 1953; Solkin 1982; Postle, Simon 2014.

<sup>9</sup> *Capua: La Conocchia* (recto), matita e acquerello; *Preliminary drawing of ruins, including doorway to right and half length statue in niche to left* (verso), matita e inchiostro. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, The University of Cambridge.

<sup>10</sup> *Detail des corniches de l'amphithéâtre de l'ancien Capoue dessiné le 20 avril 1755*, n. 32. Il foglio fa parte dell'album di Robert Adam, *Sketches and Drawings of Places and Views taken on the spot Ruins etc. in Italy by various hands*. Londra, Sir John Soane's Museum. Nel disegno si riconoscono il busto di una delle due divinità femminili scolpite nelle chiavi d'arco del giro esterno e i capitelli delle semicolonne addossate ai piedritti del primo ordine, all'epoca ben visibili per lo stato di forte interrimento del monumento.

del principale monumento dell'*Altera Roma*<sup>11</sup>. Interprete di primissimo piano del gusto pittoresco per le rovine che si stava affermando in quel tempo su nuove basi scientifiche, nella sua veduta dell'anfiteatro Clérisseau si serve di una *mise en page* d'effetto, garantita da un'inquadratura fortemente ravvicinata e dalla prospettiva diagonale (da sud-est), che contribuisce a mettere in risalto la complessità architettonica di ciò che restava, ed era allora visibile, dell'edificio. Sebbene la sua predilezione per i tagli scenografici e per gli intensi valori chiaroscurali, in questo caso sapientemente interpretati da Cunego, sia dovuta a Giovanni Battista Piranesi, conosciuto e ammirato fin dai primi anni cinquanta, Clérisseau rifugge qui, così come in tutta la sua opera, dall'enfasi drammatica delle incisioni del grande maestro veneziano, privilegiando un'interpretazione distesa e serena delle imponenti vestigia, resa ancor più accattivante dalla presenza di popolani, pastori e armenti che bivaccano indisturbati tra quelle rovine. La sottrazione di alcuni dettagli, come l'ingombrante accumulo di terra tra il primo e il secondo anello di arcate, riscontrabile in diverse raffigurazioni del monumento, come nelle vedute di fine secolo di Jacob Philipp Hackert e di Alessandro D'Anna<sup>12</sup> (fig. 3), conferisce, infine, una maggiore nitidezza alla rappresentazione. L'importanza dell'anfiteatro capuano non sfuggì, quasi vent'anni più tardi, anche agli artisti ingaggiati da Jean-Claude Richard, Abbé de Saint-Non, per il suo ambizioso *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, tra le più celebri imprese editoriali del Grand Tour, che vide la luce a Parigi tra il 1781 e il 1786. Capeggiati da Dominique Vivant Denon – alter ego *en tour* del potente abate e futuro direttore del Louvre sotto Napoleone – nella primavera del 1778 gli artisti Jean-Augustin Renard, Claude-Louis Châtelet e Louis-Jean Desprez tracciarono alcuni disegni di quei maestosi resti, in seguito tradotti in incisioni all'acquaforte che corredano e impreziosiscono il secondo volume del *Voyage pittoresque*<sup>13</sup>. La veduta incisa

<sup>11</sup> Nel 1766 uscì a Londra, per i tipi dell'editore Brett, la raccolta *The Architectural Beauties of Ancient Rome*, promossa e finanziata dai fratelli Adam, con quattordici vedute di Roma, di Pola e del Regno di Napoli. Tra queste ultime figura l'immagine dell'anfiteatro capuano. I disegni delle otto vedute del Regno di Napoli, in particolare, risalgono al 1761, quando Clérisseau fece escursioni a Napoli, Paestum e Benevento per intraprendere un nuovo progetto editoriale sulle antichità della Magna Grecia che non vide mai la luce. Le incisioni furono realizzate da Cunego, a Roma, tra il 1762 e il 1763. Cfr. Lui 2006, specialmente pp. 120-123 e pp. 227-237.

<sup>12</sup> *L'Anfiteatro Romano di Capua*, tempera e acquerello su carta, 1798 (?). Collezione Banca Popolare di Novara - Banco Popolare. L'opera è attribuita dubitativamente al D'Anna in base ad un'annotazione sul foglio. L'artista siciliano (cfr. Spinosa, Di Mauro 1981, p. 33) raffigurò, peraltro, i resti dell'anfiteatro anche sullo sfondo della *gouache* della *Donna di Santa Maria di Capua*, realizzata nel 1785 nell'ambito delle illustrazioni per le *Vestiture del Regno di Napoli*, su cui si veda Masdea 1991.

<sup>13</sup> Sulle origini della fortunata impresa editoriale promossa e finanziata dall'Abbé de Saint-Non, sugli artisti che presero parte alla spedizione e sulle illustrazioni si veda, in particolare, Lamers 1995. Per il concetto di "pittoresco" in relazione al viaggio si rimanda a De Seta 1982, specialmente pp. 108-109; Fiorentino 1982, pp. 103-126; Cometa 1999, pp. 59-80.

da Pierre Gabriel Berthault e Jean Dambrun<sup>14</sup>, priva di indicazioni sul disegnatore, presenta stringenti analogie con l'opera di Clérisseau, sia nella determinazione della prospettiva da sud-est – un punto di vista ormai già convenzionale – che consente di cogliere la presenza dei fregi scultorei sulle due arcate superstiti del giro esterno, sia nella scelta della “*position la plus pittoresque*”<sup>15</sup>, data dal medesimo taglio ravvicinato della rappresentazione, che fa risaltare i pregevoli elementi architettonici, come l'ordine dorico-tuscanico del primo piano (fig. 4). I villici sammaritani, inseriti da Clérisseau nel monumentale contesto archeologico, sono stati invece sostituiti dagli *artistes en voyage*, una variazione che risponde al gusto aneddotic dei *grandtourists* di riportare in patria un'istantanea che fissa nel presente l'immagine dell'antico. L'anfiteatro, oltre che visitabile, doveva essere in parte anche accessibile ed esplorabile, come dimostra l'incisione di una porzione del secondo ambulacro, destinata a una grande fortuna ancora per tutta la prima metà dell'Ottocento, tratta da un disegno di Desprez<sup>16</sup> (fig. 5). «La Vue [...] laisse facilement appercevoir, malgré sa destruction et ses ruines, que cette partie devoit être un des Escaliers principaux par où l'on devoit communiquer aux Galeries de ses différens Etages»<sup>17</sup>, conferma il testo del *Voyage pittoresque*, di cui le illustrazioni sono l'efficace compendio visivo. In un pregevole disegno esecutivo di Renard delle due arcate esterne, oggi allo Snite Museum of Art<sup>18</sup>, è possibile, infine, apprezzare la squisita fattura dei due busti di divinità femminili nelle chiavi d'arco, così come il taglio sapiente della pietra. Si distacca, invece, dagli esiti di pittoricismo scenografico dei francesi la veduta dipinta da Jacob Philipp Hackert nel 1792, dispersa durante il secondo conflitto mondiale e oggi nota attraverso un'incisione di Vincenzo Aloja e Georg Hackert<sup>19</sup> (fig. 6). Sebbene si fosse servito della medesima angolazione scelta da Clérisseau e dagli artisti del Saint-Non, declinandola maggiormente verso sud, in modo da inquadrare i resti in tutta la loro grandiosità, il paesaggista prussiano, all'epoca pittore della

<sup>14</sup> *Ruines de l'antique Amphithéâtre de Capoue*, in Saint-Non 1781-1786, vol. II, *planche* 128.

<sup>15</sup> Nelle opere di Charles-Louis Clérisseau l'inquadratura “*plus pittoresque*” è determinata non solo dalla scelta del punto di osservazione maggiormente funzionale alla valorizzazione del soggetto, ma anche dalla manipolazione dell'immagine che, pur senza prescindere dal dato di verosimiglianza, contribuisce a rendere la veduta più accattivante. Sulla fortuna del *pittoresque* nella veduta archeologica da Piranesi a Desprez si veda Lui 2006, pp. 153-163.

<sup>16</sup> *Vue des Ruines d'un des Escaliers de l'Amphithéâtre de Capoue*, in Saint-Non 1781-1786, vol. II, *planche* 126. La tavola fu incisa da Louis Germain e Jean-Baptiste Racine. Lo schizzo di Desprez, che mostra l'idea iniziale della composizione, si conserva al Nationalmuseum di Stoccolma. Cfr. Lamers 1995, p. 208.

<sup>17</sup> Saint-Non 1781-1786, vol. II, p. 246.

<sup>18</sup> *Fragment de l'Amphithéâtre de Capua*, matita. Notre Dame, The Snite Museum of Art, University of Notre Dame. In Lamers 1995, p. 376.

<sup>19</sup> La rara versione qui proposta dell'incisione, in collezione privata, fu presumibilmente acquerellata dallo stesso Jacob Philipp e da suo fratello Georg, e potrebbe dare conto dei colori originali della tela. Firmato e datato, il dipinto si trovava presso gli Staatliche Museen di Berlino. Ne rimane oggi una vecchia foto d'archivio in bianco e nero.

corte borbonica di Ferdinando IV e Maria Carolina, raffigurò l'anfiteatro non più isolato nella sua monumentalità – accentuata dagli artisti d'oltralpe mediante l'impiego di arbitri prospettici e di forti contrasti luministici – bensì immerso nell'aria tersa e serena di un'ora meridiana e armoniosamente integrato nel paesaggio naturale circostante, che il tedesco popolò di figurine con i tradizionali costumi locali. L'opera rivela quell'esigenza di dipingere “secondo natura”<sup>20</sup> che costituì uno dei principali postulati della teoria paesistica neoclassica, e che Hackert stesso affermava nelle sue *Lettere*<sup>21</sup> sull'argomento, qui mirabilmente espressa, in particolare, nella resa fedele della verità materica dei blocchi lapidei e nella vegetazione rigogliosa raffigurata con straordinaria competenza botanica. Le medesime istanze di precisione topografica e di fedeltà ottica ispirarono la sequenza di vedute dell'Appia antica realizzate dal romano Carlo Labruzzi, paesaggista molto ricercato da *grandtourists* di ogni nazionalità, per il suo aristocratico committente Sir Richard Colt Hoare. È noto che Colt Hoare, cultore dell'antico e appassionato studioso dei classici latini, nonché collezionista e mecenate di artisti del calibro di Hackert, Ducros e Turner, ma anche discreto pittore dilettante, coinvolse Labruzzi come *companion and artist* nel grande progetto, mai tentato prima, di documentare visivamente le antichità della celebre via consolare da Roma a Brindisi<sup>22</sup>. Hoare intendeva ripercorrere il viaggio descritto da Orazio nella V Satira, servendosi anche tuttavia degli studi storici più recenti, come il trattato di Francesco Maria Pratilli dedicato alla *regina viarum*,

imperciocché essendo ella già da più secoli rovinata, sepolta e quasi totalmente distrutta; ed andandosene tuttavia consumando le poche reliquie [...] avrebbe poi la posterità durato troppa fatica a rintracciarla, e a riconoscerla<sup>23</sup>.

Nell'ambito di tale progetto, Labruzzi fu incaricato di eseguire disegni, acquerelli e schizzi dal vero di tombe e monumenti visibili lungo il cammino, mentre al viaggiatore inglese spettava il compito di annotare le cose più interessanti e di trascrivere iscrizioni di lapidi ed epigrafi<sup>24</sup>. Dell'ambiziosa

<sup>20</sup> Cfr. Chiarini 1994; Mazzocca 2005, pp. 124-125; De Seta 2005, specialmente p. 67.

<sup>21</sup> Per le due *Lettere sulla pittura di paesaggio* di Jacob Philipp Hackert si veda Goethe, Hackert 2002.

<sup>22</sup> Su Colt Hoare committente di opere d'arte e di antichità e sui viaggi in Italia cfr. Woodbridge 1970, pp. 71-104 e 127-185. Quanto alla protezione accordata a J.M.W. Turner, di cui l'aristocratico inglese fu di fatto il primo estimatore e mecenate, si vedano Hamilton 2008, pp. 38-39; Solkin 2009, pp. 99-100.

<sup>23</sup> Pratilli 1745, p. 1.

<sup>24</sup> Il progetto editoriale naufragò a causa dei drammatici eventi della Rivoluzione francese. Delle trecento tavole previste l'artista romano ne incise appena ventiquattro, in due fascicoli di dodici fogli ciascuno, edite nella *Via Appia illustrata ab Urbe Roma ad Capuam* (1794) con le sole incisioni di Roma. A distanza di trent'anni, Hoare diede invece alle stampe il suo *A Classical Tour through Italy and Sicily; tending to illustrate some districts, which have not been described by Mr. Eustace, in his Classical Tour*, London 1819.

impresa, prematuramente interrotta a Benevento dalle cattive condizioni climatiche e dallo spettro della malaria, sopravvive un'importante raccolta di opere del pittore capitolino, conservate in collezioni italiane e straniere<sup>25</sup>. All'ingente *corpus* di immagini appartengono quattro vedute, tra cui un delizioso acquerello policromo conservato a Yale<sup>26</sup> (fig. 7), che ritraggono il «noble amphitheatre»<sup>27</sup> da diverse angolazioni, anche inedite, verosimilmente ispirate dalla volontà del colto committente di ricercare prospettive in grado di mettere il più possibile in risalto i particolari archeologici, oltre che lo stato di degrado, di porzioni note e meno note del monumento capuano (fig. 8). Labruzzi condivise certamente con Hackert l'attenzione ai dettagli strutturali e la cura insistente nella descrizione della vegetazione, ma dalle sue immagini affiora anche un sentimento poetico di quelle rovine, raffigurate nella quiete della campagna assolata, ritratta con spontanea immediatezza e pullulante di pittoreschi contadini. Prelude, invece, alla fortunata stagione del paesaggismo inglese l'intenso acquerello di William Turner e Thomas Girtin della Tate Gallery<sup>28</sup> (fig. 9), nel quale gli elementi architettonici e archeologici dell'anfiteatro, qui inquadrati in un'inconsueta prospettiva dall'alto, sono resi mediante una tecnica di luminosa finezza, particolarmente adatta far risaltare gli effetti d'atmosfera. Pervasa di un lirismo ancora sconosciuto ai pittori continentali del tempo, l'opera fu dipinta presumibilmente tra il 1794 e il 1798, quando Turner non aveva ancora conosciuto l'Italia, ma con Girtin ne «sognava» la luce, i paesaggi e le antichità<sup>29</sup>, eseguendo copie dalle opere dei maestri britannici del paesaggio, tra cui le vedute di soggetto italiano di Richard Wilson e di John Robert Cozens, presso la cosiddetta «Monro Academy»<sup>30</sup>. L'acquerello di Turner e Girtin è tratto, in questo caso, da uno *sketch* di Cozens del 1782, che si conserva nei preziosi «taccuini Beckford» di Manchester, ed è improntato al tenue cromatismo del grigio e dell'azzurro delle sue vedute.

<sup>25</sup> Labruzzi eseguì almeno quattro serie di disegni, diversi per tecnica e formato. Dopo la dispersione, i vari nuclei sono riemersi sul mercato antiquario (cfr. Ashby 1903 e Watson 1960) e in collezioni italiane e straniere (Biblioteca Romana Sarti dell'Accademia di San Luca, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo di Roma, British Museum di Londra). Sull'argomento si vedano Manning 1960; Lugli 1967; Sarazani 1970; Bodart 1975; Buonocore 1990; Massafra 1993; Hornsby 2000; De Rosa, Jatta 2013.

<sup>26</sup> *Ruins at Capua*, matita e acquerello, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. Per le vedute dell'anfiteatro di Labruzzi cfr. De Rosa, Jatta 2013, pp. 433-436.

<sup>27</sup> Colt Hoare 1819, vol. I, p. 149.

<sup>28</sup> *The Amphitheatre of ancient Capua*, inchiostro e acquerello. L'opera fa parte dell'*Album of Copies of Italian Views for Dr. Thomas Monro* [Turner bequest CCCLXXIII 60], 1794-1798 ca., Londra, Tate Gallery.

<sup>29</sup> Cfr. Hamilton 2008, pp. 21-23.

<sup>30</sup> Medico, collezionista e pittore dilettante, molto vicino a John Robert Cozens nei suoi ultimi anni di vita, quando il paesaggista fu sopraffatto da una malattia psichica, Thomas Monro aveva dato vita in casa sua, all'*Adelphi Terrace*, sullo *Strand* londinese, ad un'accademia di giovani artisti di talento, che trascorrevano le serate copiando acquerelli, disegni e incisioni dei maggiori pittori britannici. Cfr. Warrell 2009, specialmente pp. 42-43.

Originale interprete del paesaggismo d'oltremarica su temi campani, e non solo, inaugurato da una fitta colonia di artisti inglesi – tra cui Thomas Jones, Francis Towne, William Pars, John “Warwick” Smith – giunti a Napoli già sul finire degli anni settanta<sup>31</sup>, John Robert Cozens fu in Italia, per la seconda volta, tra il 1782 e il 1783, dove eseguì disegni e acquerelli per il suo eccentrico *patron*, William Beckford di Fonthill<sup>32</sup>. Per la più celebre delle antichità capuane, Cozens realizzò uno *sketch* dell'interno dell'Anfiteatro Campano (fig. 10), con velature di acquerello in toni di grigio, dove i dettagli topografici sono ridotti al minimo e quelli archeologici appena accennati, al punto da rendere difficilmente riconoscibili i resti, se pur maestosi, del monumento<sup>33</sup>. Già espressione di un nuovo sentimento della natura e del paesaggio – prevalentemente basato sulla percezione emotiva dell'artista, e dunque in antitesi con le esigenze scientifiche, topografiche e conoscitive delle vedute alla Hackert – l'immagine dall'alto dell'anfiteatro rifugge dalla ricerca di effetti di inquietudine o di sgomento talvolta generati da simili scelte prospettiche, secondo i canoni dell'estetica del sublime, per rasserenarsi in un inatteso scorcio di vita agreste, in cui il contadino che sta arando i «corn fields», come Cozens stesso annota sullo *sketch*, i campi di grano coltivati all'interno dell'arena, è un'immagine poetica che non perde di intensità per il fatto di essere aderente al vero<sup>34</sup>.

Tra la fine del Settecento e la prima metà del nuovo secolo, la fortuna dell'anfiteatro non accennò a diminuire. Benché la circolazione di viaggiatori e artisti fosse stata resa più difficile dalle drammatiche vicende politiche e

<sup>31</sup> Cfr. Stainton 1990. Per i vedutisti inglesi attivi a Napoli nell'ultimo quarto del Settecento si vedano anche Causa 1979; Spinosa, Di Mauro 1993, pp. 25-27; Spinosa 2001, pp. 382-383.

<sup>32</sup> Sul paesaggista e l'Italia cfr. Bell, Girtin 1935, pp. 5-19; Oppé 1952, pp. 123-154; Sloan 1986, pp. 127-157; Ottani Cavina 2001b, pp. 36-44. Per un'analisi storico-critica del *corpus* di disegni di John Robert Cozens per Beckford si rinvia all'introduzione di Antony Blunt a *Seven Sketch-Books* 1973, pp. 5-11. Passati in eredità da Susan Beckford, figlia di William, fino ad Angus Alan Douglas, XV Duca di Hamilton, i sette volumi di *Sketchbooks* furono messi in vendita all'asta presso Sotheby's, il 29 novembre 1973, e acquistati dalla Whitworth Art Gallery di Manchester nel 1975. Cfr. Hawcroft 1978, p. 100. A tutt'oggi, il catalogo degli *sketches* e degli acquerelli di soggetto italiano di John Robert Cozens attende di essere aggiornato, soprattutto alla luce delle numerose vedute recentemente emerse sul mercato antiquario. L'unico, e peraltro pregevolissimo, catalogo esistente delle opere italiane del pittore risale, infatti, alla prima metà del secolo scorso (Bell, Girtin 1935).

<sup>33</sup> *The Amphitheatre of Ancient Capua [interior, men ploughing in the Arena]*, matita e acquerello, in *Beckford Sketchbooks*. Manchester, The Whitworth, The University of Manchester. Il disegno è datato 29 ottobre 1782. Per questo *sketch* e, più in generale, per le opere realizzate da Cozens tra Capua e Caserta si veda Cecere in corso di stampa. Per la derivazione dell'acquerello di Turner e Girtin da Cozens cfr. Bell, Girtin 1935, p. 63.

<sup>34</sup> Nello *sketch* è infatti visibile l'arena completamente spianata e impiegata per coltivazioni agricole. Tale dato trova precisi riscontri nelle *Memorie sui monumenti di antichità e di belle arti* di Roberto Paolini (Paolini 1812, p. 258) e nella ottocentesca incisione di Franz Ludwig Catel, di cui si dirà più avanti. La consuetudine di utilizzare l'anfiteatro come una sorta di serra risale tuttavia ai secoli precedenti, se già nel 1585 il Governo della Città di Santa Maria adottò un provvedimento di tutela del monumento affinché «el suo ombelico non si coltivi più». Il testo del documento è riportato in Venosta, Solari 1982, pp. 16-17.

civili che interessarono l'Europa almeno fino alla metà del secondo decennio dell'Ottocento, la richiesta di stampe e vedute di paesaggi e rovine della penisola, spesso degradate al rango di facili souvenir, si era infatti intensificata. Tuttavia, le immagini del monumento vennero per lo più riprese, senza significative varianti, dalle tavole di Clérisseau e del *Voyage pittoresque* del Saint-Non. Così le *Vedute degli avanzi dei monumenti antichi delle due Sicilie* (1793-95) di Bernardino Olivieri, il *Voyage pittoresque, historique et géographique de Rome à Naples et leurs environs* (1823) di Andrea Pizzala e *L'Italie, la Sicile, les Iles Éoliennes, l'Île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'Île de Calypso etc.* (1834) di Louis-Eustache Audot, tra le principali iniziative editoriali fiorite nel solco della tradizione del Grand Tour "pittoresco", pur non mancando di includere nei loro poderosi apparati illustrativi almeno una rappresentazione dell'Anfiteatro Campano, continuavano a proporre fiacche riproduzioni di quelle immagini che ne avevano reso noti i resti archeologici in tutto il continente. Intrisa di più moderne suggestioni proromantiche, affermate anche dalla scelta di un'inquadratura meno canonica, è invece l'incisione all'acquaforte di Pietro Parboni (fig. 11), significativamente intitolata *In Capua i muli vanno del basto il peso a scaricar*. L'incisione fu eseguita su disegno di Franz Ludwig Catel, vedutista e autore di quadri di genere<sup>35</sup>, per il ricco apparato iconografico dell'edizione della V Satira di Orazio (1816) voluta da Elisabeth Harvey, duchessa di Devonshire, finanziatrice di scavi e di imprese editoriali, nonché raffinata committente e collezionista di opere d'arte e di antichità, che fece illustrare la pregevole edizione dell'opera latina con vedute dei principali luoghi sull'Appia tra Roma e Brindisi<sup>36</sup>, come progettato anche da Colt Hoare trent'anni prima. Si accendono dei toni caldi di un'avvolgente luce crepuscolare le rovine dell'anfiteatro dipinte da Antonio Marinoni in una bella veduta del 1827, al Museo Civico di Bassano del Grappa (fig. 12), destinata a una replica litografica, mai realizzata, per il *Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie* di Domenico Cuciniello e Lorenzo Bianchi<sup>37</sup> (1828-1834). La tela del paesaggista bassanese, pur non apportando un contributo innovativo all'iconografia del monumento, costituisce una rara testimonianza coeva di uno dei primi provvedimenti di tutela adottati dall'autorità regia all'indomani della promulgazione del Real Decreto del 1819, col quale l'anfiteatro era stato finalmente dichiarato proprietà dello stato. Nella tela è infatti visibile il fossato

<sup>35</sup> Cfr. Stolzenburg 2007. Si ringrazia Sergio Trippini. *Studio Bibliografico - Stampe Antiche* per la gentile concessione dell'immagine.

<sup>36</sup> Q. Horatii Flacci *Satyrarum Libri I. Satyra V, Romae, excudebat de Romanis*, 1816.

<sup>37</sup> *Rovine dell'Anfiteatro di Capua*, olio su tela. Bassano del Grappa, Museo Civico. Allievo di Martin Verstappen e amico di Antonio Canova, Antonio Marinoni prese parte all'impresa promossa dalla Litografia Cuciniello e Bianchi assieme ad altri numerosi artisti, anche stranieri, tra cui alcuni pittori della Scuola di Posillipo, come Giacinto Gigante. Questi tradusse in disegni litografici diversi "studi" a olio eseguiti da Marinoni in Campania e in Sicilia tra il 1827 e il 1831. Cfr. Casagranda 1996; Pilo 1996, pp. 30-32; Marini 2004.

di protezione scavato nel 1824, che consentiva di ottenere un'area di rispetto intorno al monumento, ma soprattutto garantiva una più agevole *promenade* archeologica per viaggiatori, artisti e semplici curiosi. Due anni più tardi fu promossa da Francesco I, l'unico Borbone di Napoli che sembrò accorgersi dell'importanza e del prestigio dell'anfiteatro capuano, una campagna di scavi archeologici che riportò alla luce il dedalo di corridoi dei sotterranei, a lungo resi inaccessibili da cumuli di terra e di detriti<sup>38</sup>. L'«ammirabile e sorprendente»<sup>39</sup> scoperta, subito celebrata nelle dissertazioni degli eruditi locali, fu raffigurata per la prima volta nelle belle incisioni a corredo dell'*Anfiteatro Campano restaurato ed illustrato* di Francesco Alvino (1833 e 1842), ancora oggi la trattazione più ampia ed esaustiva del monumento, in cui la necessità di un'esatta documentazione topografica e archeologica si coniuga felicemente alla formula della veduta pittoresca, connotata dalla scelta di tagli e scorci scenografici. Dalle tavole dell'Alvino (fig. 13), tra cui la *Veduta dei sotterranei nello stato attuale*, furono tratte due immagini del *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli* (1839) di Luigi Rossini – architetto ravennate e studioso di antichità romane maturato nell'ambiente artistico capitolino degli inizi dell'Ottocento – corredato da ben ottanta calcografie (figg. 14 e 15)<sup>40</sup>. Ancorché di matrice piranesiana, specialmente nelle resa esasperata delle dimensioni dell'edificio, oltre che nel suggestivo contrasto di luci e ombre e nel fuori scala delle figure umane, le incisioni di Rossini sono impostate su un metro meno esaltato e visionario, e alla trasfigurazione dei ruderi nel desolante silenzio dei secoli prediligono una visione più attuale di quelle rovine, assicurata anche dalla

<sup>38</sup> Il R.D. a firma di Francesco I (n. 496 del 5 gennaio 1826) sancì l'inizio dei primi scavi archeologici del monumento, affidati a Pietro Bianchi, architetto della casa reale dei Borbone e direttore delle antichità del Regno delle Due Sicilie. Per una testimonianza coeva cfr. De Laurentiis 1835, p. 5. Fino ad allora, i sovrani borbonici non si erano fatti promotori di alcun provvedimento per la tutela dell'anfiteatro. Viceversa, avevano addirittura autorizzato lo spoglio del prezioso materiale lapideo e scultoreo per i lavori della reggia di Caserta, inaugurati nel 1751. Si vedano, in proposito, le parole di Luigi Vanvitelli in Strazzullo 1977, vol. I, p. 81. Sul problema delle sculture provenienti dall'anfiteatro capuano e poste ad ornamento del finto criptoportico del parco della reggia casertana cfr. Cioffi 2009, pp. 243-244 e p. 248. Tuttavia, già durante il Decennio francese cominciò a essere oggetto di particolare attenzione da parte delle autorità. Cfr. Trombetta 1986. Per i principali provvedimenti ottocenteschi a salvaguardia del monumento si rinvia a Cecere, Renda 2012, specialmente pp. 96-100.

<sup>39</sup> De Laurentiis 1835, p. 224.

<sup>40</sup> Cfr. Cavazzi 1982, p. 155. Alle incisioni dell'Alvino furono ispirate le tavole LXVII (veduta da sud-est) – di cui si propone qui il disegno preparatorio (acquerello in seppia, in *Album di n.° XXXV disegni fatti dal vero da Luigi Rossini ravennate architetto incisore Roma*, f. 20. Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Lanciani) – e LXVIII (veduta dall'interno) del *Viaggio Pittoresco* di Rossini. Cfr. Rossini 1839. Le immagini che l'incisore consacrò ai resti dell'anfiteatro capuano sono invero tre. A tale proposito, va evidenziato che, sebbene la tavola LXVI rechi la scritta *Avanzi dell'Anfiteatro a S. Maria di Capua*, essa mostra in realtà una raffigurazione dell'anfiteatro di Benevento, secondo un'inquadratura peraltro piuttosto convenzionale, già nota attraverso altre incisioni, tra cui quella del *Voyage pittoresque* del Saint-Non su disegno di Desprez (cfr. Saint-Non 1781-1786, vol. III, *planche 2*).

presenza di distinti borghesi, viaggiatori colti e *amateurs*, veri destinatari della sua opera, in luogo di contadini e popolani in costume, nonché una maggiore accuratezza topografica e archeologica, utile a documentare l'attività scientifica del tempo<sup>41</sup>. Nel fervido clima di scavi, ricerche archeologiche e lavori di restauro che caratterizzò gli anni centrali del XIX secolo, e ormai agli sgoccioli della lunga stagione del classico Grand Tour in Italia, la rappresentazione di quelle gallerie coperte da imponenti volte era entrata così a far parte del più tradizionale repertorio iconografico dell'anfiteatro, che con le sue «dignitose rovine ad onta del presente stato di degradazione, imprimono a colpo d'occhio ammirazione e stupore a chiunque si avvicina a contemplarle»<sup>42</sup>, esercitando, da secoli, una forte suggestione su artisti e viaggiatori provenienti da ogni dove.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Alvino F. (1833), *Anfiteatro Campano restaurato ed illustrato*, Napoli: Dalla stamperia e cartiera del Fibreno.
- Amirante G., Pessolano M.R. (2005), *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Ashby T. (1903), *Dessins inédites de Carlo Labruzzi*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XXIII, pp. 375-418.
- Bell C.F., Girtin T., edit by (1935), *The Drawings and Sketches of John Robert Cozens. A catalogue with an historical introduction*, London: Oxford University Press (The Walpole Society, 23).
- Bodart D. (1975), *Dessins de la collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Briganti G. (1968), *I vedutisti*, Milano: Bompiani Electa.
- Briganti G. (1990), *Il vedutismo e Napoli*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990), a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Napoli: Electa, pp. XI-XVI.
- Buonocore M. (1990), *I disegni acquerellati di Carlo Labruzzi e Richard Colt Hoare alla Biblioteca Vaticana: tra epigrafia e antichità*, «Miscellanea greca e romana», XV, pp. 347-365.

<sup>41</sup> «Se tale monumento è prima del Colosseo è certo che esso è l'originale e questo la copia più in grande. [...] Nella sua sommità si gode di una veduta sorprendente della campagna, ed in distante si vede il Vesuvio. [...] Questo interno è tutto pieno di avanzi bellissimi di cornici di capitelli corintii, dorici, e di basi antiche con moltissime colonne che adornavano di certo l'ordine ultimo interno, e delle piccole colonne che dovevano adornare li tabernacoli delle nicchie nel muro di recinto delle scalinate interno dell'arena al principio forse del secondo ordine. Insomma vi si trova tanto da poterne formare un sicuro restauro». Rossini 1839, p. 9.

<sup>42</sup> Alvino 1833, p. V.

- Casagranda F. (1996), *Litografie da Antonio Marioni*, in *Antonio Marinoni. 1796-1871*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 14 dicembre – 16 marzo 1997), a cura di F. Casagranda, Milano: Electa, pp. 174-183.
- Causa R. (1979), *Vedutisti stranieri a Napoli*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979 – ottobre 1980), I, Firenze: Centro Di, pp. 330-337.
- Cavazzi L. (1982), *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli*, in *Luigi Rossini incisore. Vedute di Roma 1817/1850*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 7 aprile – 15 luglio 1982), a cura di P. Hoffmann, L. Cavazzi, Roma: Multigrafica Editrice, p. 155.
- Cecere I. (2009), *Memorie di Capua antica nel Grand Tour del XVIII secolo*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di M.L. Chirico, R. Cioffi, S. Quilici Gigli, G. Pignatelli, Napoli: Giannini Editore, pp. 151-160.
- Cecere I. (in corso di stampa), '...the greatest genius that ever touched landscape'. *John Robert Cozens in and around Caserta*, in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Sette e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti.
- Cecere I., Renda G. (2012), *Immagini dell'Anfiteatro Campano fra arte e archeologia: disegni, vedute e incisioni del Settecento e dell'Ottocento*, «Orizzonti», XIII, pp. 83-100.
- Chiarini P., a cura di (1994), *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio – 30 settembre 1994), Roma: Artemide Edizioni.
- Cioffi R. (2009), *Sovranità e Grazia nelle sculture della reggia di Caserta*, in *Terra di Lavoro. I luoghi della Storia*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Avellino: Elio Sellino Editore, pp. 233-251.
- Colt Hoare R. (1819), *A Classical Tour through Italy and Sicily; tending to illustrate some districts, which have not been described by Mr. Eustace*, in *his Classical Tour*, I, London: J. Mawman.
- Cometa M. (1999), *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari: Laterza.
- Constable W.G. (1953), *Richard Wilson*, London: Routledge and Paul.
- De Laurentiis M. (1835), *Descrizione dello stato antico, e moderno dell'Anfiteatro Campano*, Napoli: Nella tipografia di Angelo Coda.
- De Rosa P.A., Jatta B. (2013), *La via Appia nei disegni di Carlo Labruzzi alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- De Seta C. (1982), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Annali, 5, Il Paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino: Einaudi.
- De Seta C. (2005), *Hackert (Catalogo di C. Nordhoff)*, Napoli: Electa.
- Di Resta I. (1985), *Le città nella storia d'Italia. Capua*, Roma-Bari: Laterza.
- Fiorentino F. (1982), *Dalla geografia all'autobiografia: viaggiatori francesi in Levante*, Padova: Antenore.

- Goethe J.W., Hackert J.Ph. (2002), *Lettere sulla pittura di paesaggio*, a cura di P. Charini, Roma: Artemide Edizioni.
- Hamilton J. (2008), *Turner e l'Italia*, in *Turner e l'Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 novembre 2008 – 22 febbraio 2009), a cura di J. Hamilton, Ferrara: Ferrara Arte, pp. 21-95.
- Hawcroft F.W. (1978), *Grand Tour Sketchbooks of John Robert Cozens, 1782-1783*, «Gazette des Beaux-Arts», XCI, pp. 99-106.
- Hornsby C. (2000), *Carlo Labruzzi, an album of thirteen aquatints dedicated to Sir Richard Colt Hoare*, «Apollo», CLI, n. 457, pp. 3-8.
- Kokkonen L. (2014), “*This so Important a crisis of my life*”. *Wilson in Rome and the Vernet effect*, in Postle, Simon 2014, pp. 53-69.
- Lamers P. (1995), *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non: il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile», la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli: Electa.
- Lugli G. (1967), *Via Appia. Ventiquattro acquerelli di Carlo Labruzzi*, Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Lui F. (2006), *L'antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérissseau*, Bologna: Minerva Edizioni.
- Manning J., edited by (1960), *Carlo Labruzzi (1748-1817). An Exhibition of Fine Watercolour Drawings of the Appian Way*, catalogue of the exhibition (London, Manning Gallery, 5 June – 16 July 1960), London: J. Manning.
- Marini G. (2004), *Paesaggio d'après nature e convenzioni vedutistiche: su Antonio Marinoni e le litografie del Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, «Bollettino del Museo Civico di Bassano», 25, pp. 269-277.
- Masdea M.C. (1991), *Le Vestiture del Regno di Napoli: origini e fortune di un genere nuovo*, in *Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle collezioni Borboniche e Lorenesi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 14 settembre – 14 novembre 1991; Napoli, Museo Duca di Martina, 7 dicembre – 9 febbraio 1992), a cura di M.C. Masdea, Angela Caròla-Perrotti, Napoli: Guida Editori, pp. 41-46.
- Massafra M.G. (1993), *Via Appia illustrata ab Urbe Roma ad Capuam. Disegni di Carlo Labruzzi nel Gabinetto Comunale delle Stampe*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», n.s. 7, pp. 43-56.
- Mazzochi A.S. (1727), *In mutilum Campani Amphitheatri titulum aliasque nonnullas campanas inscriptiones. Commentarius*, Napoli: Ex typographia Felicis Muscae.
- Mazzocca F. (2005), *Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta, 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 8 dicembre 2004 – 13 marzo 2005), a cura di R. Cioffi, Milano: Skira, pp. 121-128.
- Oppé A.P. (1952), *Alexander and John Robert Cozens*, London: Adam and Charles Black.

- Ottani Cavina A., a cura di (2001a), *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 3 aprile – 9 luglio 2001; Mantova, Palazzo Te, 3 settembre – 9 dicembre 2001), Milano: Electa.
- Ottani Cavina A. (2001b), *John Robert Cozens. Londra 1752-1797*, in Ottani Cavina 2001a, pp. 36-44.
- Paolini R. (1812), *Memorie sui monumenti di antichità e di belle arti, ch'esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei, ed in Pesto*, Napoli: Dai torchi del Monitore delle Due Sicilie.
- Pilo G.M. (1997), *Quella "riscoperta" di Marinoni trentacinque anni or sono*, in *Antonio Marinoni. 1796-1871*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli, 14 dicembre – 16 marzo 1997), a cura di F. Casagrande, Milano: Electa, pp. 26-32.
- Postle M., Simon R., edited by (2014), *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, catalogue of the exhibition (New Haven, Yale Center for British Art, 6 March – 1 June; Amgueddfa Cymru, National Museum Wales, 5 June – 26 October 2014), New Haven and London: Yale University Press.
- Pratilli F.M. (1745), *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, In Napoli: Giovanni di Simone.
- Rossini L. (1839), *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli, colle principali vedute di ambedue le città, delle campagne e dei paesi frapposti*, Roma: Presso l'Autore.
- Rucca G. (1828), *Capua Vetere ossia Descrizione di tutti i monumenti di Capua antica e particolarmente del suo nobilissimo anfiteatro*, Napoli: Dalla tipografia di Luigi Nobile.
- Rucca G. (1856), *Anfiteatro Campano*, «Real Museo Borbonico», XV, pp. 1-23.
- Saint-Non J.-C. Richard, Abbé de (1781-1786), *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, II-III, Paris: Imprimerie de Clousier.
- Sarazani F. (1970), *La via Appia di Carlo Labruzzi*, Roma: Editalia.
- Seven Sketch-Books* (1973), *Seven Sketch-Books by John Robert Cozens (Formerly in the Collection of William Beckford)*, sold by Order of His Grace the Duke of Hamilton and Brandon, London, 29<sup>th</sup> November 1973, London: Sotheby & Co.
- Simon R. (2014), *Richard Wilson, Rome, and the transformation of European art*, in Postle, Simon 2014, pp. 1-33.
- Sloan K. (1986), *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven and London: Yale University Press.
- Solkin D.H., edited by (1982), *Richard Wilson. The Landscape of reaction*, catalogue of the exhibition (London, Tate Gallery, 3 November 1982 – 2 January 1983; New Haven, National Museum of Art, 20 April – 19 June 1983), London: Tate Gallery.

- Solkin D.H. (2009), *Education and Emulation*, in *Turner and the Masters*, catalogue of the exhibition (London, Tate Britain, 23 September 2009 – 31 January 2010; Paris, Galeries Nationales, Grand Palais, 22 February – 24 May 2010; Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 June – 19 September 2010), edited by D.H. Solkin, London: Tate Gallery Publ., pp. 99-120.
- Spinosa N. (2001), *I vedutisti stranieri a Napoli e nel sud dell'Italia*, in *Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 31 marzo – 29 luglio 1991), a cura di G. Marcenaro, P. Boragina, Milano: Electa, pp. 381-385.
- Spinosa N., Di Mauro L. (1993), *Vedute Napoletane del Settecento*, Napoli: Electa.
- Spirito F. (2003), *Lusieri*, Napoli: Electa.
- Stainton L. (1990), *La terra classica: pittori inglesi a Napoli nel Settecento e nell'Ottocento*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 12 maggio – 29 luglio 1990), a cura di G. Briganti, N. Spinosa, Napoli: Electa, pp. 69-74.
- Stolzenburg H. (2007), *Franz Ludwig Catel (1778-1856). Paesaggista e pittore di genere*, Roma: Artemide.
- Strazzullo F. (1977), *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, I, Galatina: Congedo Editore.
- Trombetta V. (1986), *Una pagina di storia dell'Anfiteatro Campano (Documenti d'archivio)*, «Capys», 19, pp. 81-96.
- Vasori O. (1981), *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma: De Luca.
- Venosta F.G., Solari A. (1982), «Un monumento da salvare». *Notizie dall'archivio storico diplomatico della città di Capua*, «Capys», 15, pp. 12-24.
- Warrell I. (2009), 'Stolen Hints from Celebrated Pictures': *Turner as Copyist, Collector and Consumer of Old Master Paintings*, in *Turner and the Masters*, catalogue of the exhibition (London, Tate Britain, 23 September 2009 – 31 January 2010; Paris, Galeries Nationales, Grand Palais, 22 February – 24 May 2010; Madrid, Museo Nacional del Prado, 22 June – 19 September 2010), edited by D.H. Solkin, London: Tate Gallery Publ., pp. 41-55.
- Watson F.J.B. (1960), *A forgotten Artist of 18<sup>th</sup> Century - Carlo Labruzzi (1748-1817)*, «The Antique Collector», 30, pp. 95-101.
- Woodbridge K. (1970), *Landscape and Antiquity. Aspects of English Culture at Stourhead 1718 to 1838*, Oxford: Clarendon Press.

*Appendice*



Fig. 1. Richard Wilson, *Ruins of the Amphitheatre at Capua*, Londra, British Museum



Fig. 2. Domenico Cunego da Charles-Louis Clérisseau, *Amphitheatre of Capua / Amphithéâtre de Capoue*, Londra, British Museum



Fig. 3. Alessandro D'Anna, attribuito a, *L'Anfiteatro Romano di Capua*, Collezione Banca Popolare di Novara - Banco Popolare



Fig. 4. Pierre Gabriel Berthault, Jean Dambrun (inc.), *Ruines de l'antique Amphithéâtre de Capoue*, in J.-C. Richard, Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, II (Paris 1782), pl. 128



Fig. 5. Louis Germain, Jean-Baptiste Racine da Louis-Jean Desprez, *Vue des Ruines d'un des Escaliers de Amphithéâtre de Capoue*, in J.-C. Richard, Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, II (Paris 1782), pl. 126



Fig. 6. Vincenzo Aloja, Georg Hackert da Jacob Philipp Hackert, *Anfiteatro Campano a S. Maria di Capua*, collezione privata



Fig. 7. Carlo Labruzzi, *Ruins at Capua*, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection



Fig. 8. Carlo Labruzzi, *Anfiteatro di Capua*, Roma, Biblioteca Romana Sarti, Accademia di San Luca



Fig. 9. J.M. William Turner, Thomas Girtin da John Robert Cozens, *The Amphitheatre of Ancient Capua*, Londra, Tate



Fig. 10. John Robert Cozens, *The Amphitheatre of Ancient Capua*, Manchester, The Whitworth, The University of Manchester, courtesy of the Whitworth, The University of Manchester



Fig. 11. Pietro Parboni da Franz Ludwig Catel, *In Capua i muli vanno del basto il peso a scaricare*, collezione privata (Foto Trippini)

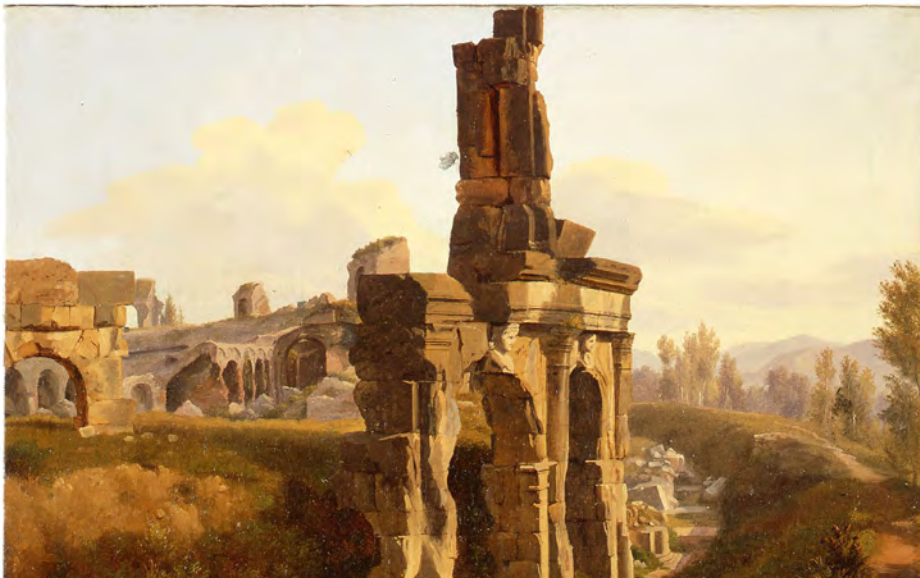


Fig. 12. Antonio Marinoni, *Rovine dell'Anfiteatro di Capua*, Bassano del Grappa, Museo Civico

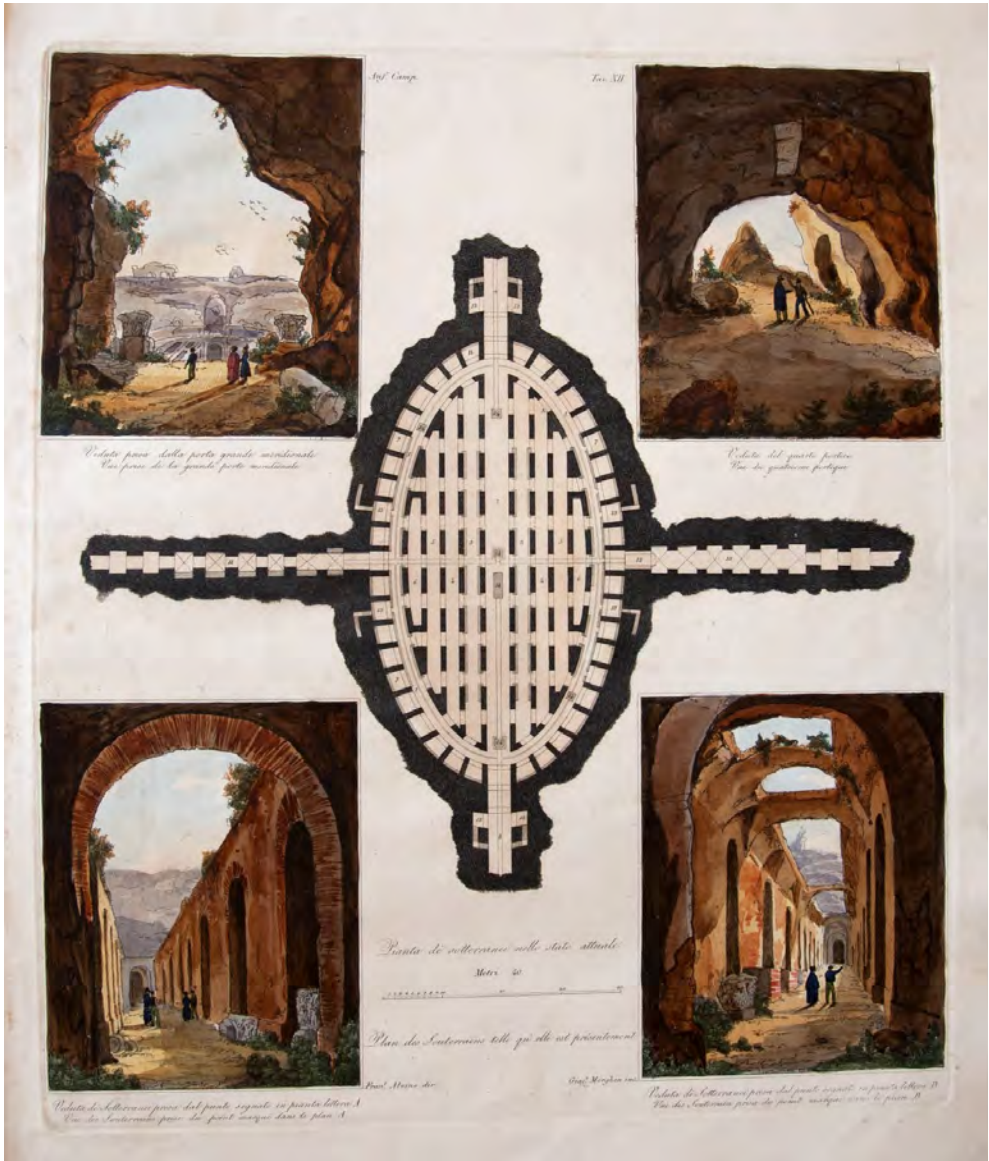


Fig. 13. Giacomo Morghen da Francesco Alvino, *Pianta dei sotterranei, Veduta presa dalla porta grande meridionale, Veduta del quarto portico, Veduta dei sotterranei*, in F. Alvino, *Anfiteatro Campano restaurato ed illustrato* (Napoli 1833), tav. XII. Capua, Biblioteca del Museo Campano (Foto F. Rinaldi)



Fig. 14. Luigi Rossini, *Avanzi dell'Anfiteatro di Capua. Esterno*, Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte



Fig. 15. Luigi Rossini, *Avanzi dell'Anfiteatro a S. Maria di Capua. Interno*, in L. Rossini, *Viaggio pittoresco da Roma a Napoli* (Roma 1839), tav. LXVIII



# *Accessible à tous*: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni'30 del Novecento

Patrizia Dragoni\*

## *Abstract*

Nel 1927 la commissione di esperti riunita per mettere a punto il programma dell'*Office International des Musées* (OIM), istituito l'anno precedente, aveva adottato alcune risoluzioni relative anche al ruolo sociale che il museo moderno era sempre più chiamato a svolgere. L'articolo, a partire da queste prime indicazioni, affronta, attraverso l'analisi della rivista ufficiale dell'OIM «Mouseion», il tema dello sviluppo delle attività sociali ed educative promosse dall'Office e declinate nei principali paesi membri della Società delle Nazioni fino al 1939, anno in cui si sarebbe dovuto svolgere un convegno internazionale sul tema, i risultati del quale avrebbero dovuto costituire il terzo volume degli atti di *Muséographie*. Il convegno, di cui vengono qui riferiti proposte e programmi, non venne mai realizzato a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale.

\* Patrizia Dragoni, Professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail:patrizia.dragoni@unimc.it.

In 1927, the committee of experts convened to study the program of the *Office International des Musées* (OIM), established the previous year, had adopted a number of resolutions relating to the organization of the institution, cataloging and social role of the modern museum was increasingly called upon to perform. The paper, based on these early indications, addresses through the analysis of the official magazine «*Mouseion*» the issue of the development of educational and social activities promoted by the OIM and declined in the major member countries of the League of Nations until 1939, the year in which would have to play an international conference on whose acts would have to be the third volume of *Muséographie*. The conference, which we outline here the proposals and programs, was never realized due to the outbreak of the World War II.

### 1. *Anni Venti e Trenta del Novecento: palingenesi del museo?*

Negli ultimi anni si guarda con attenzione, a giusta ragione, al dibattito internazionale sui musei sviluppatosi nella prima metà del XX secolo e, più in particolare, nel ventennio compreso fra i due conflitti mondiali e negli anni Trenta soprattutto<sup>1</sup>. A questi periodi si fa infatti risalire il superamento del museo monumentale di impostazione ottocentesca verso soluzioni di maggiore utilità sociale. Per Marisa Dalai Emiliani<sup>2</sup> l'inizio della nuova stagione, finalmente consapevole che «*Quelque paradoxal que cela puisse être, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public*»<sup>3</sup>, può essere datato al 1926, allorché viene istituito l'Office International des Musées (OIM), e al 1927, quando appare la rivista «*Mouseion*». Luca Basso Peressut ritiene che la prima metà del secolo scorso segni «il formarsi e l'affermarsi di una “nuova natura” dell'istituzione museale»<sup>4</sup>. François Poncelet vede in quella fra le due guerre mondiali la stagione fondativa della nostra cultura museale, il momento di costruzione di una moderna museografia e di ridefinizione delle funzioni del museo<sup>5</sup>. Secondo Silvia Cecchini «gli anni Trenta del Novecento rappresentano uno spartiacque per la storia della museologia. Mutano le priorità rispetto al ruolo e alle funzioni che il museo è chiamato ad assolvere [...] Ora si vuole che i musei diventino luoghi vitali»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> In merito si vedano Dalai Emiliani 1982; Van Mensch 1992; Bennet 1995; Cazzato 2001; Emiliani, Spadoni 2001; Fagone 2001; Mairesse 2002; Lanza 2003; Ciucci, Muratore 2004; Basso Peressut 2005; Gob, Drouguet 2006; Mairesse, Desvallées 2007; Dalai Emiliani 2008; Di Macco 2008; Poncelet 2008; Pinna 2009; Catalano, Cecchini 2013; Catalano 2014; Cecchini 2014; Meyer, Savoy 2014; Mairesse 2015.

<sup>2</sup> Cfr. Dalai Emiliani 2008.

<sup>3</sup> Focillon 1923, p. 89.

<sup>4</sup> Basso Peressut 2005b, citato in Cecchini 2014, p. 57.

<sup>5</sup> Poncelet 2008.

<sup>6</sup> Cecchini 2014, p. 57.

Queste affermazioni sono ben fondate. È però da rilevare che il mutamento delle priorità a vantaggio della funzione sociale rispetto a quella conservativa e monumentale si traduce in proposte di innovazione relative specialmente all'architettura museale, alla destinazione di spazi di servizio per i visitatori, all'ordinamento delle collezioni, agli allestimenti espositivi, ma non anche per quanto concerne il sistema di valori sociali e culturali che sta alla base del rapporto da stabilire con il pubblico. Per altro il risultato non fu acquisito una volta per tutte e per ogni dove. In Italia, ancora negli anni Trenta, se Argan e una «schiera di innovatori»<sup>7</sup>, come Pacchioni, Venturi, Persico, Pallucchini, Longhi e Ragghianti, accolgono le indicazioni dell'OIM, altri, come Ojetti, Paribeni e Maiuri, restano legati al modello museale ottocentesco. Ancora vent'anni dopo, si fa un gran parlare di didattica museale, affinché la fruizione del patrimonio culturale non restasse limitata a una cerchia ristretta. Fra l'altro se ne discute, infatti, nei convegni di Parigi del 1951, promosso congiuntamente dai due nuovi organismi dell'UNESCO e dell'ICOM<sup>8</sup>; di Brooklin del 1952 e di Atene del 1954; nonché nel documento del ministero italiano del 1953<sup>9</sup>. In tutte le occasioni vengono ripresi i temi consueti, evidentemente pur sempre irrisolti, dell'ordinamento e delle esposizioni delle collezioni, delle mostre itineranti e dei servizi al pubblico e viene richiamata l'esperienza americana. Non che non si registrassero qua e là iniziative conformi alle indicazioni già dell'OIM e quindi dell'ICOM<sup>10</sup>. La condizione generale restava però sostanzialmente immutata, se si torna costantemente a sollecitare l'apprestamento nei musei di laboratori, biblioteche, archivi, sale di consultazione e aule di studio<sup>11</sup> e l'organizzazione di conferenze, mostre, visite guidate per studenti e operai. E nulla di nuovo nel decennio successivo offre la ennesima *Recommandation*, questa volta dell'UNESCO, per rendere i musei «*accessibles à tous*»<sup>12</sup> mediante ingressi gratuiti o a prezzi ridotti, aperture serali per i lavoratori, «*apposition systématique de cartels ou étiquettes comportant des renseignements succints*»<sup>13</sup>, guide e *dépliants*, visite guidate commisurate alle differenti categorie di visitatori e affidate ad apposito personale qualificato e, «*éventuellement, par l'utilisation discrète d'appareils audio-mécaniques*»<sup>14</sup>, nonché

<sup>7</sup> Ivi, p. 70.

<sup>8</sup> Vi partecipa per l'Italia Giulio Carlo Argan, che, ribadendo le tesi già espresse in articoli pubblicati nei due anni precedenti, denuncia il ritardo dei musei quanto alla loro funzione educativa, facendo aperto riferimento a Dewey. Cfr. Argan 1949 e 1950.

<sup>9</sup> *Musei e gallerie d'arte in Italia* 1953.

<sup>10</sup> In Italia, per esempio, Fernanda Wittgens, direttrice della Pinacoteca di Brera, aveva organizzato, a partire dal 1951, corsi distintamente indirizzati a maestri di scuola elementare, professori di scuola media, allievi delle scuole di specializzazione d'arte e visite guidate serali per le associazioni di fabbrica e per circoli culturali impiegatizi.

<sup>11</sup> Cfr. in merito Argan 1955 e 1957; Longhi 1959, cit. in Migliorini 2007.

<sup>12</sup> Cfr. *Recommandation* 1960.

<sup>13</sup> Ivi, p. 80.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

un certain confort. Dans la mesure où le caractère du lieu sera respecté et où la visite des collections ne sera pas troublée, des salles de repos, restaurants, cafés ecc., devraient être mis à la disposition du public, de préférence dans l'enceinte du musée (jardins, terrasses, sous-sols, aménagés, etc.) ou dans sa proximité immédiate<sup>15</sup>.

Analogamente avviene ancora negli anni Settanta. In Italia, ad esempio, nel 1971, al convegno romano *Il museo come esperienza sociale*, un gran numero dei più qualificati esperti<sup>16</sup> torna da capo a dibattere sulla necessità di «avvicinare sempre più il museo al pubblico»<sup>17</sup> e da capo a interrogarsi sull'opportunità delle soluzioni prospettate da «Museion», ma non pochi continuano ad avversare le «invasioni barbariche»<sup>18</sup> di «questa varissima fauna umana»<sup>19</sup>, di fronte alla quale «occorre infatti dire sinceramente che la nostra recente museografia [...] non pare affatto aver previsto la massificazione e la sua portata alterante»<sup>20</sup>. A quasi mezzo secolo dall'istituzione dell'OIM il quesito retorico è se

le ore più strettamente museali sono quelle [...] quando una turba fiumana turistica passa e “fruisce” – in realtà per lo più molto superficialmente – per le sale? O invece le altre ore in cui il Museo è serrato, sottratto alla “consumazione” e tra le raccolte regnano, più solenni, l'immobilità e il silenzio?<sup>21</sup>.

La scontata conclusione è che, «in effetti, sebbene si proclami oggi che un elemento costitutivo fondamentale del Museo è anche il suo pubblico, l'idea di Museo sembra poter sussistere sufficientemente anche senza tale elemento»<sup>22</sup>. Tutt'al più, anziché «indulgere ad un semplice feticismo dell'originale», le «necessità culturali non specialistiche»<sup>23</sup> della “turba fiumana” avrebbero potuto «ritenersi già ampiamente soddisfatte dalla riproduzione»<sup>24</sup>, così da non

<sup>15</sup> Ivi, p. 81.

<sup>16</sup> Oltre alle più alte cariche istituzionali e ai direttori generali del ministero della Pubblica Istruzione, il Comitato d'onore comprendeva il presidente dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Beniamino Segre, il presidente di Italia Nostra Giorgio Bassani e, fra i molti altri, Palma Bucarelli, Gilmo Arnaldi, Maurizio Bonicatti, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Gianalberto Dell'Acqua, Géza de Francovich, Cesare Gnudi, Raoul Manselli, Guglielmo Matthiae, Giuseppe Montalenti, Carlo Lodovico Raggianti, Pasquale Rotondi, Mario Salmi, Maria Squarciapino, Tullio Tentori. Nel comitato promotore figuravano rappresentanti di enti quali gli Istituti di Pedagogia e di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero di Roma, l'Associazione nazionale dei Musei, la Commissione del ministero della Pubblica Istruzione per la Didattica dei Musei. Al comitato esecutivo prendevano parte Pietro Romanelli, Luigi Volpicelli, Luciano Berti, Paola Della Pergola, Luigi Grassi, Raffaele Laporta, Serena Madonna, Mario Moretti, Carlo Pietrangeli, Franco Russoli, Antonio Thiery.

<sup>17</sup> Romanelli 1972, p. 13. In proposito si veda Dragoni 2010, pp. 72-75.

<sup>18</sup> Berti 1972a, cit. in Dragoni 2010, p. 78.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Berti 1972b, p. 6.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 8.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Questa ipotesi, del resto, si riaffaccia di frequente. Nel decennio successivo, ad esempio, la si ritrova, se pur con altri intenti, in *La risorsa culturale* 1988.

dover «abbandonare precedenti concezioni, ispirate a condizioni di fruizione ideale e libera – con correlativi eleganti calligrafismi espositivi»<sup>25</sup>, perché, «se la vitalità del museo dovesse consistere soprattutto in questa fruizione di massa, è certo che essa consterà nelle notevoli, e non sempre piacevoli riorganizzazioni»<sup>26</sup>.

Fino all'inizio degli anni Settanta il dibattito sul tema della funzione sociale del museo continua dunque a riferirsi soprattutto alla organizzazione degli spazi e alle modalità espositive. È ben vero, quindi, che la questione della funzione sociale del museo viene avvertita con grande intensità in particolare negli anni Venti e Trenta del Novecento, ma circa la qualità delle finalità sociali, dell'impostazione culturale e dei contenuti della comunicazione con il pubblico la variazione rispetto al passato è assai marginale. Non serve ricordare, infatti, che, per ragioni quando filantropiche e quando di convenienza politica<sup>27</sup>, la missione del museo, ancor prima che divenisse con gli stati moderni un istituto di pubblico servizio, è sempre stata quella di rendere di pubblico dominio e utilità beni prima riservati a ceti ristretti, allo scopo di migliorare la vita dei singoli e la condizione generale della comunità attraverso la cultura e le arti. Né da allora il museo ha mai cessato di interrogarsi sulla propria funzione nei confronti del pubblico e della società intera. Negli stessi anni Settanta, quando il dibattito sul “museo come esperienza sociale” e sul “museo dell'avvenire” riesplose da capo e con anche maggiore forza, Luisa Becherucci, commentando i risultati di un'inchiesta promossa al riguardo da Gerhard Bott, direttore dello Hessischen Landesmuseum di Darmstadt, avvertiva giustamente che la discussione di quel momento non era altro che la ripresa di quella già fatta ai primi dell'Ottocento e ricordava che quando

Ruskin, nel 1864, chiedeva al Parlamento Inglese che il Museo fosse portato più a contatto, per la loro elevazione, ma anche per il loro svago, con le masse operaie avanzanti in seguito alla rivoluzione industriale alla ribalta della storia, non faceva che avvertire e denunciare che il Museo, ormai, fin nelle strutture architettoniche, tempio laico della conoscenza razionale, finiva per divenire inaccessibile a chi non vi fosse già avviato. Si vedeva sostituirsi all'*élite* dei potenti che avevano formate a scopo privato le collezioni, l'*élite* dei sapienti che le conformavano per i loro fini<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Oltre alle istanze di rafforzamento delle identità nazionali, si avvertiva anche l'utilità, come suggerito nel 1776 da Adam Smith nella *Ricchezza delle nazioni*, della correzione non violenta di «tutto ciò che di asociale o di sgradevolmente rigoroso ci fosse» a forza di «allietare e divertire la gente con la pittura, la poesia, la musica, la danza», giacché in tal modo «lo stato dissiperebbe facilmente nella maggior parte del popolo la malinconia e l'umor tetro». Cfr. Zanini 1997, p. 272.

<sup>28</sup> «Si profila dunque la fine del Museo? O non piuttosto una sua momentanea crisi che potrà essere superata se ci si accinga senza pregiudizi ad affrontarne l'analisi? L'inchiesta sul futuro è in realtà, inevitabilmente, una discussione sul presente: anzi [...] la ripresa in chiave attuale della discussione che, ai primi dell'Ottocento, si aprì parallelamente al nascere del moderno museo germanico, che adempiva e oltrepassava gli enunciati illuministici del grande prototipo francese: il Louvre. [...] quando, nel 1820, cominciò proprio da Darmstadt l'evoluzione museale delle collezioni dei principi tedeschi, ci furono subito, in proposito, punti di vista diversi. Se il promotore

Ma è proprio all'inizio dei quegli stessi anni Settanta, e dunque a distanza di molti decenni da accadimenti quali la nascita dell'OIM e di «Museion» e il convegno di Madrid del 1934, che può essere riconosciuto l'inizio di quel superamento della concezione ottocentesca del museo sociale<sup>29</sup> tuttora incompiuto. I plausibili riferimenti della svolta possono essere riscontrati, da un lato, nella nascita della *Nouvelle Mouséologie*, che ha riconosciuto alcuni concetti quali la partecipazione della collettività o l'identità culturale e ha teorizzato il ruolo del museo nella società<sup>30</sup>, in rapporto all'uomo e al suo contesto; dall'altro nell'inchiesta sul pubblico dei musei francesi condotta da Pierre Bordieu e Alain Darbel, poiché questi, dimostrando che la classe operaia continuava ad essere una porzione del tutto minoritaria e sostanzialmente trascurabile fra i frequentatori dei musei d'arte in particolare, sconfessavano le proposte elaborate nella prima metà del secolo e ancor prima ancora di aprire le porte al popolo, adottando orari di apertura serali e doppi percorsi di visita e quanto altro, o di portare il museo al popolo, organizzando esposizioni nelle periferie, come se fosse «soltanto l'inaccessibilità fisica delle opere ad impedire alla grande maggioranza di avvicinarle, di contemplarle e di gustarle»<sup>31</sup>. Contestando l'idea che il problema potesse essere risolto con mere soluzioni tecniche, venivano dunque sottoposti a critica radicale, in nome della democratizzazione della cultura, i «sistemi di valore della classe media, quando non sono quelli della classe medio-alta»<sup>32</sup>, in ossequio ai quali «abbiamo creato grandi musei d'arte che riflettevano l'eredità della cultura borghese e aristocratica»<sup>33</sup>, sicché il museo non offre altra opportunità che non sia quella «di una riconferma della fede»<sup>34</sup>. In Italia a battersi in quegli anni contro l'«indottrinamento dogmatico» era in particolare Franco Russoli. A suo avviso l'impossibilità di fare del museo un'«arma culturale a portata sociale e non specialistica»<sup>35</sup> dipendeva sia dagli «indirizzi ideologico-politici» (e dalle strutture giuridiche, organizzative, tecniche che da essi discendono) delle forze che detengono e amministrano il potere»<sup>36</sup>, sia da «noi uomini di museo», disposti ad abdicare «ad una vera dignità civile

[...] ne additava gli scopi nella «ricerca di una nuova illuminazione e il diffondersi di conoscenze utili [...] per lo svago e l'istruzione del pubblico» [...] Goethe vedeva, romanticamente, [...] la possibilità per il pubblico di [...] una promozione critica e di uno stimolo alla sua fantasia. E si può dire che il dissidio che così si annunciava non fu mai composto [...]. Mentre il Museo germanico [...] ampliava il suo raggio dimostrativo [...], divenendo così il modello a tutta la museologia mondiale, se ne rafforzava la contestazione nei rapporti sia dell'arte che delle masse popolari alla cui promozione l'Illuminismo l'aveva istituzionalmente destinato»; Becherucci 1972, pp. 54-55.

<sup>29</sup> Cfr. fra gli altri Bordieu, Passeron 1970; Gaudibert 1970; Cameron 1971; *Indagine sui musei italiani* 1971; Moles 1971; *Il museo come esperienza sociale* 1972; Della Pergola 1972.

<sup>30</sup> In merito si veda Mairesse, Desvallées 2001.

<sup>31</sup> Bordieu, Darbel 1972, p. 153.

<sup>32</sup> Bechelloni 1972, p. XIII.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Russoli 1972, p. 79.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

e professionale»<sup>37</sup>, pur di non compromettere una «pseudo-dignità di casta»<sup>38</sup>. Il rimedio da lui suggerito avrebbe dovuto consistere nel non mirare ad una “educazione specialistica” e nell’usare del museo non come «luogo privilegiato di meraviglie e di evasivi godimenti»<sup>39</sup>, ma come «luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza, più che per subire alienanti e coercitive lezioni», come luogo dove «ogni cosa od opera, ogni documento della natura, della storia, della scienza, e dell’arte, consente ed esige le più diverse forme di approccio e di rapporto, di lettura e di interpretazione»<sup>40</sup>.

Nondimeno il dibattito sul museo sviluppatosi negli anni Venti e Trenta riveste un indubbio interesse culturale e le pagine di «Museion» sono un’ottima cartina di tornasole per mettere a fuoco la comune opinione internazionale del tempo e le sue motivazioni e per misurare le profonde differenze riscontrabili nei diversi Paesi partecipi degli stessi organismi internazionali.

## 2. *L’Institut International de Coopération intellectuelle e l’Office International des Musées*

Al termine del primo conflitto mondiale, che aveva segnato il fallimento della convenzione dell’Aja del 1907, la Società delle Nazioni provava di nuovo a realizzare l’utopia della pace perpetua, teorizzata dall’abbé de Saint-Pierre<sup>41</sup> e ripresa da Kant<sup>42</sup>. Proponendosi lo sviluppo della cooperazione internazionale in campo economico e sociale, faceva non poco affidamento sulla diffusione della cultura per la nascita di un nuovo umanesimo. A tal fine si munì nel 1922 della Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI)<sup>43</sup> e, nel 1925, dell’Institut International de Coopération intellectuelle (IICI)<sup>44</sup>, quale organo esecutivo della commissione stessa. Per avviare la propria azione, l’Institut prese a riferimento organizzazioni di più antica origine, quale la società di insegnamento artistico popolare L’Art pour Tous<sup>45</sup>, fondata nel 1901, la cui

<sup>37</sup> Ivi, p. 81.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Ivi, p. 82.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Castel de Saint-Pierre 1713.

<sup>42</sup> Kant 1795.

<sup>43</sup> La prima sessione fu presieduta da Henri Bergson. Ne fecero parte personalità di estremo rilievo, come Albert Einstein e Marie Curie.

<sup>44</sup> Per la storia della formazione dell’IICI si vedano Renoliet 1999; Giuntella 2001; Maksimiuk 2004; Ducci 2005.

<sup>45</sup> Archivio Unesco di Parigi (d’ora in poi AUP), IICI, b. OIM.XI.9: *Lettre de Luchaire à Camille Young*, le 25 novembre 1925. Fondata nel 1901 da un giovane operaio, Édouard Massieux, con la collaborazione dello scrittore Louis Lumet e di Émile Chauvelon, L’Art pour Tous era un’associazione il cui scopo era riunire in un gruppo amicale, di persone di tutte le condizioni, al fine di farle partecipare alle gioie dell’arte, far loro scoprire e meglio conoscere le collezioni

presidente, Camille Young, sosteneva in un articolo comparso su «Paris-soir» nel 1925 che la costituzione di una *Fédération Internationale des Groupements d'éducation populaire*

Créé dans le même esprit que les grandes Fédérations depuis longtemps existantes (intellectuelles, sportives, industrielles, etc.) ayant la même utilité, le même but d'émulation, d'échange d'idées, d'études en commun, donnerait certainement les meilleurs résultats au point de vue de la connaissance réciproque des arts de chaque pays. De plus, elle contribuerait, pour une part qui n'est pas négligeable, dans l'ordre (le travail et la beauté) au mouvement général d'apaisement et d'union que l'art a déjà commencé à réaliser<sup>46</sup>.

Erano intenzioni perfettamente in linea con lo spirito del tempo. Lo stesso Bureau International du Travail, anch'esso voluto nel 1919 dalla Società delle Nazioni, nutriva il convincimento che «une paix universelle et durable ne peut être fondée que sur les bases de la justice sociale»<sup>47</sup>, in funzione della quale sarebbe stato anche necessario interessarsi «vivement à l'utilisation des loisirs des travailleurs» in accordo con il manifesto sindacale dei primi del secolo «8 ore di lavoro, 8 di svago, 8 per dormire». L'IICI fu dunque subito visto come giusto partner del Bureau soprattutto per i suoi stretti rapporti con la Commissione delle Arti popolari, diramazione a sua volta della Società delle Nazioni: «Or, qui dit Art populaire, dit, non seulement Art pour le peuple, mais Art par le peuple»<sup>48</sup>, scriveva Albert Thomas, capo del Bureau, al direttore dell'IICI Julien Luchaire, per proporgli di stabilire una collaborazione.

Dell'istruzione e dello svago dei lavoratori<sup>49</sup> e più in generale del ruolo sociale che il museo era sempre maggiormente chiamato a svolgere nel contesto moderno, l'IICI prese ad occuparsi istituendo nel 1926 l'Office International des Musées, il cui organo ufficiale fu la rivista «Mousson»<sup>50</sup>. I principali animatori ne furono Jules Destrée e Henri Focillon, entrambi animati da forti preoccupazioni sociali. Il primo, che dell'OIM fu presidente fino al 1936, anno della sua morte, di formazione socialista, si era decisamente adoperato come

pubbliche e private, i monumenti, i musei, la bellezza dei luoghi. Nonostante la loro prima visita al Louvre nel 1901 non avesse riunito che 8 persone, l'associazione conobbe un successo tale che fu dichiarata di pubblica utilità nel 1932.

<sup>46</sup> AUP, OIM.IV.13 (7): *Lettre de Foundoukidis à Sanchez-Canton*, le 17 octobre 1934. Le parole di Camille Yung, citate nella lettera, erano apparse in un articolo pubblicato su «Paris-soir», di cui però si riporta solo la data 1925.

<sup>47</sup> Organisation International du Travail 2014. Traduzione dell'autore.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Negli archivi dell'Office si trova traccia di una possibile attività da organizzare nei confronti dei lavoratori che prevedeva esposizioni di arte antica o moderna, esposizioni documentarie dedicate, ad esempio, ai diversi mestieri, esposizioni storiche sia fisse che itineranti, visite guidate nei musei, proiezioni cinematografiche e programmi radiofonici. OIM.XI.9: *Les loisirs ouvriers – Activité possible de l'OIM*, le 8 avril 1931. Inoltre l'interesse per le arti popolari è riscontrabile anche nell'intervento di J. Kose, membro del Bureau, al primo congresso internazionale delle arti popolari tenuto a Praga nel 1928. Cfr. Kose 1931.

<sup>50</sup> Sulla rivista si veda Ducci 2005.

ministro belga delle Scienze e delle Arti, per l'emancipazione delle classi più umili, partecipando anche alla fondazione delle università popolari, «fenomeno sociale dalla portata considerevole, istituzioni benevole rivolte al mondo operaio, ma capaci di agire realmente in senso educativo ed aggregativo»<sup>51</sup>. Nel suo pensiero «Le Musée est un bien commun. Son but, c'est d'être un enseignement permanent, de provoquer le développement esthétique de la Nation tout entière»<sup>52</sup>. Henri Focillon, tra i maggiori critici d'arte francesi, direttore del Musée des Beaux-Arts di Lione dal 1913 al 1923, durante la giovinezza aveva anche partecipato alle attività sociali che Gustave Geffroy<sup>53</sup> e Eugène Carrière, che era stato suo mentore, promuovevano nei quartieri operai di Parigi, quali L'école de la Rue, il Musée du soir e proprio L'Art pour Tous<sup>54</sup>. Come osservato da Ducci, Focillon si era formato all'ombra della società industriale ottocentesca, che aveva mantenuto il modello culturale illuminista, e vedeva pertanto nel museo «una delle istituzioni fondamentali del consorzio civile»<sup>55</sup>. Già nel 1921, al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, si era occupato de *La conception moderne des musées*<sup>56</sup>, individuandone l'origine nell'affermazione del diritto alla cultura propria della Rivoluzione francese, allorché il nuovo museo pubblico era diventato elemento fondante del sistema educativo dello Stato: «Quelque paradoxal que cela puisse être, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public»<sup>57</sup>.

Non stupisce, dunque, che, dal gennaio del 1927, il comitato di esperti riunito a Ginevra per definire il programma dell'OIM avesse stabilito che:

La réunion attache une telle importance aux diverses façons dont les musées peuvent remplir leur rôle éducatif et contribuer à la culture générale, qu'elle croit désirable remplir la convocation d'une conférence ayant cet objet spécial, pouvant enregistrer les réalisations déjà obtenues dans cet ordre d'idées et examiner les suggestions en vue de l'extension et du développement de ces méthodes, avec l'assistance, si possible, de spécialistes américains<sup>58</sup>.

La parte finale di questa dichiarazione dice chiaramente a quali possibili innovazioni si pensasse: di metodo. Il merito resta quello, alla Owen, di migliorare le condizioni di vita della classe operaia mediante metodi educativi e filantropici. In questa prospettiva il museo avrebbe dovuto servire a «provoquer le développement esthétique de la Nation»<sup>59</sup> e, come già teorizzato da Ruskin<sup>60</sup>, a «give example

<sup>51</sup> Ivi, p. 292.

<sup>52</sup> Destrée 1902, p. 1.

<sup>53</sup> Sui rapporti tra Geffroy e Focillon si veda Palud-Dilhuit 2007.

<sup>54</sup> Ducci 2004. Per un'analisi della mostra si veda anche Lemoine 2009.

<sup>55</sup> Ducci 2004, p. 294.

<sup>56</sup> Focillon 1923.

<sup>57</sup> Ivi, p. 89.

<sup>58</sup> «Mouseion», aprile 1927, n. I, p. 15.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> «Ad esempio, nel museo della Guild of St. George, che negli anni '80 Ruskin fonderà a Walkley presso Sheffield – struttura creata esplicitamente per le classi lavoratrici – la visita era

of perfect order and perfect elegance, in the true sense of that test word, to the disorderly and rude populace»<sup>61</sup>.

Questa intenzione, comunemente affermata a livello internazionale, viene tuttavia declinata in quegli anni con accenti assai difformi negli Stati Uniti d'America e nei singoli altri Paesi aderenti alla Società delle Nazioni e partecipi dei lavori dell'OIM. La rivista «Museion» è pertanto un ottimo strumento per misurare la faticosa coabitazione di queste differenze in una comunità intellettuale apparentemente coesa a livello globale, perché disposta quasi sempre a condividere le medesime soluzioni tecniche nell'impianto e nell'organizzazione del museo, nelle attività promozionali e negli apparati espositivi, ma perseguendo obiettivi di luogo in luogo assai diversi e però tutti giustificati dalle medesime idealità filantropiche universali. Dalle sue pagine traspare piuttosto bene la natura dell'equivoco poi radicalmente sconfessato dalla seconda guerra mondiale e la cui natura verrà denunciata, ma fin qui non ancora risolta<sup>62</sup>, a partire dagli anni Settanta.

### 3. *Il ruolo educativo dei musei: l'avanguardia americana*

Dopo la riunione del gennaio 1927, la questione del ruolo educativo dei musei fu nuovamente sollevata dalla Commission International de Coopération intellectuelle (CICI) nel luglio dello stesso anno: «La Commission souhaite voir un Comité d'experts poursuivre l'étude du rôle éducatif des musées avec le concours d'un expert américain»<sup>63</sup>.

La funzione sociale e democratica del museo americano era stata conosciuta in Europa soprattutto grazie al XI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, organizzato a Parigi sei anni prima, dove il contributo d'oltreoceano era stato

subordinata alla spiegazione. Il visitatore doveva obbligatoriamente essere accompagnato, indirizzato e istruito dal curatore del museo, Henry Swann, che diveniva quindi esegeta e sacerdote del complesso pensiero che Ruskin intendeva materializzare nella variegata costellazione di oggetti del suo museo, collegati da una trama fittissima di riferimenti. «The first function of a Museum [...] – scriveva Ruskin – is to give example of perfect order and perfect elegance, in the true sense of that test word, to the disorderly and rude populace». Frutto di una visione autocratica, un tale museo era suscettibile di una lettura univoca ed obbligata. [...] di un'analoga situazione dava testimonianza Henry Cole, sotto lo pseudonimo di Felix Summerly, nella sua guida all'abbazia di Westminster del 1842: «As much as possible, examine each class of objects by itself. The unsuitableness of the order of them is irremediable, but may be considerably modified; and especially in those part of Abbey, where the visitor is free to wander without a guide»»; Levi 2012, p. 465.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Si veda il dibattito attuale sui temi della valorizzazione sociale del patrimonio culturale storico e della possibile funzione del museo. Cfr., tra i numerosi contributi: Settis 2002; Ricci 2006; Montella 2009; Dragoni 2010; Petrarola 2010; Carandini 2014; Cerquetti 2014; Manacorda 2014a e 2014b; Montanari 2014; Montella 2014; Volpe 2014.

<sup>63</sup> «Mouseion», settembre 1927, n. II, p. 138.

particolarmente importante, sia per la quantità che per la qualità degli interventi. Edith Abbot, docente di storia sociale all'Università di Chicago, aveva parlato del ruolo del museo sotto il profilo dell'istruzione popolare, J. Cotton Dana, fondatore e direttore del Newark Museum nel New Jersey, aveva relazionato su *Un musée local en Amérique et ses efforts pour servir le bien publique*, mentre E.D. Libbey, tra i fondatori del Toledo Museum dell'Ohio, aveva focalizzato la sua attenzione su *Les Musées d'art américains: leur oeuvre d'enseignement et la methode particulière au musée de Toledo*<sup>64</sup>. Ciò che soprattutto aveva colpito l'attenzione degli esperti europei erano state, in generale, le cospicue elaborazioni teoriche sviluppate già nel secolo precedente e nei primi anni del '900 a sostegno della funzione sociale del museo quale *community service*, una concezione del valore da trarre dal patrimonio culturale e artistico non limitata alla sfera spirituale, ma estesa alle pratiche applicazioni di valore economico. In particolare, poi, molto interesse suscitavano i servizi organizzati nei musei per farne delle vere e proprie scuole, allestendo biblioteche e laboratori, nonché le modalità adottate per raggiungere il pubblico potenziale solitamente più inavvicinabile, conducendo indagini sul comportamento dei visitatori, sviluppando azioni pubblicitarie tramite la stampa e la radiofonia e portando mostre itineranti nei quartieri cittadini socialmente depressi.

Subito dunque, come documenta una lettera del segretario generale della CICI George Oprescu, conservata presso gli archivi parigini dell'OIM, viene contattato Laurence Vail Coleman, direttore dell'American Association of Museums (AAM), fondata nel 1908 allo scopo di coordinare le attività dei musei americani<sup>65</sup>. In quel momento in Europa per un viaggio di studio, Coleman aveva appena pubblicato il *Manual for small museums*<sup>66</sup>, un vero e proprio vademecum per la realizzazione e la gestione di piccoli musei, redatto sulla base delle conoscenze acquisite visitando centinaia di musei sparsi per il tutto il territorio degli Stati Uniti e finanziato grazie alla Carnegie Corporation di New York. Introdotto da una sezione che dava conto della natura dei piccoli musei e del loro scopo, il manuale passava ad analizzare organizzazione, amministrazione, attività di studio e ricerca, aspetti architettonici e prospettive. Ampio spazio era dedicato alle attività educative, considerate fondamentali nei musei americani e soprattutto in quelli più piccoli, in quanto «Colletting and preserving are very necessary functions, but they are not ends in themselves»<sup>67</sup>.

Negli Stati Uniti, infatti, la politica culturale si era basata, più che sulla creazione di uno stato forte e potenzialmente oppressore, sulla valorizzazione dell'individuo e dell'iniziativa locale, che aveva messo in primo piano il

<sup>64</sup> *Actes du Congrès international d'histoire de l'art 1923*. Tutti gli articoli citati sono tratti dal primo volume degli atti.

<sup>65</sup> AUP, IICI, b. OIM. XI.5: conférence d'experts su sujet du rôle éducatif des Musées, lettera di Oprescu a Luchaire del 27 luglio 1927.

<sup>66</sup> Coleman 1927.

<sup>67</sup> Ivi, p. 241.

tema dell'educazione e, pertanto, dell'accesso pubblico alla lettura e della partecipazione alla vita artistica locale<sup>68</sup>. Già sul finire del XVIII secolo, ad esempio, C.W. Peale affermava che: «In a country whose institutions all depend upon the virtue of the people, which in its turn is secure only as they are well informed, the promotion of knowledge is the first of duties»<sup>69</sup>. I musei, come le altre istituzioni culturali, giocavano un ruolo fondamentale, configurandosi come vere e proprie scuole: «In fact, it has been asserted that museum are able to give more, hour to hour, than any one of the great universities»<sup>70</sup>. Già dalla fine dell'800, difatti, George Brown Goode aveva teorizzato l'*educational museum*, affermando che «il museo del futuro si troverà con le biblioteche e i laboratori ad essere parte della struttura d'insegnamento della scuola e dell'università, e nelle grandi città, cooperando con le biblioteche pubbliche, contribuirà all'ampliamento della cultura popolare»<sup>71</sup>, e nel 1900 John Dewey, in *The School and Society*, aveva immaginato una scuola ideale, circondata da biblioteca, negozi e fabbriche e arricchita da museo, laboratori e scuole di musica, in un insieme totalizzante di tutte le forme di espressione<sup>72</sup>. Anni dopo, nel 1917, John Cotton Dana, già citato per la partecipazione al congresso parigino del 1921, aveva iniziato a concepire il museo come *community service*, volto a offrire conoscenze pratiche oltre che “piacere estetico” e tenuto ad aprirsi alla comunità<sup>73</sup>.

Questi temi avevano finito per suscitare anche interessi accademici, tanto che nel 1908 l'Università dell'Iowa aveva tenuto il primo corso sulle tecniche espositive presso il Natural History Museum e, vent'anni dopo, Edward Robinson, docente di psicologia presso la Yale University, aveva reso pubblici i risultati di alcune indagini sul comportamento dei visitatori<sup>74</sup>.

Coleman, convinto assertore del fatto che ogni museo dovesse essere dotato di un servizio educativo in grado di rispondere alle domande del pubblico, sia in presenza che a distanza, tramite posta o telefono, aveva riportato nel volume alcuni esempi di attività effettuate nei confronti dei bambini e degli adulti. Per i primi suggeriva di formare gruppi di discussione su alcuni oggetti selezionati, alternati ad attività di gioco utili a ricordare le informazioni, di creare classi o clubs destinati ad approfondire argomenti specifici (arte, stampa, storia, minerali ecc.), con questionari che fornissero crediti finali, il cui superamento attribuisse ai migliori la qualifica di *junior docent* e la possibilità di supportare il docente in lavori futuri. A queste attività, rivolte a tutti i bambini, si aggiungeva lo specifico rapporto con le scuole, che comportava prestiti di materiali informativi per l'uso

<sup>68</sup> Tobelem 2011.

<sup>69</sup> Peale 1795, p. 137.

<sup>70</sup> Coleman 1927, p. 241.

<sup>71</sup> Cit. in Basso Peressut 2005, pp. 17-18.

<sup>72</sup> Dewey 1900.

<sup>73</sup> Dragoni 2010, p. 18.

<sup>74</sup> Cecchini 2014, p. 68.

in aula, seguiti poi da visite al museo. Per gli adulti, verso i quali si registrava un crescente interesse, i musei avevano sviluppato nuovi schemi di *community service*. Seguendo il modello educativo di Keppel – «the process of learning, on the initiative of the individual, seriously and consecutively undertaken as a supplement to some primary occupation»<sup>75</sup> –, molti, in collaborazione con le biblioteche, avevano realizzato corsi illustrativi sui materiali del museo. Ma, rendendosi conto che il pubblico era comunque una parte molto limitata dei potenziali utenti, avevano iniziato ad attivare azioni maggiormente incisive: articoli illustrati sulla stampa, scritti dallo staff del museo in collaborazione con studenti, specialisti e collezionisti; mostre; letture nelle sale conferenze del museo, effettuate specialmente nei mesi invernali, con l'ausilio di proiezioni, secondo il tipico modello di insegnamento della storia dell'arte in America, che E. Baldwin Smith, allievo del primo storico dell'arte statunitense universalmente riconosciuto, Charles Eliot Norton, aveva illustrato nel corso del X convegno di storia dell'arte a Roma, nel 1912. Particolare cura era rivolta anche alle biblioteche del museo e alle pubblicazioni periodiche come l'«Annual Report» o il «Bollettino». In ultimo, Coleman aveva riservato ampio spazio alla pubblicità delle attività del museo, soprattutto a mezzo di stampa, dedicando molta attenzione sia alla forma che al contenuto della comunicazione. Sempre nel 1927 a questi temi Coleman, come direttore dell'AAM, aveva destinato un grande convegno, che viene citato dalla rivista «Mouseion» come «la première fois que le rôle éducatif des musées a été l'objet d'une discussion de cette ampleur»<sup>76</sup>. L'assemblea era durata tre giorni e il programma dei lavori era stato diviso in tre parti, concernenti l'arte, la scienza e la storia, cui si era aggiunto un dibattito sul ruolo dei musei per l'istruzione degli adulti, l'educazione dei bambini e dell'intero corpo sociale. In particolare era stato affrontato, con la partecipazione di insegnanti e pedagoghi, il tema della collaborazione tra il museo e la scuola.

#### 4. Jean Capart e la conferenza di esperti sul ruolo educativo dei musei: Parigi, 28 e 29 ottobre 1927

Convinto assertore della necessità di fare «le plus de propagande possible autour des organisations éducatives des musées américains»<sup>77</sup> era l'egittologo belga Jean Capart, uno dei più autorevoli esperti partecipanti alla conferenza, direttore dal 1926 dei Musées Reaux d'Art et d'Histoire de Belgique (Musei

<sup>75</sup> F.P. Keppel, *Education for adults*, «The Yale Review», april 1926, n. XV, pp. 417-434, cit. in Coleman 1927, p. 260.

<sup>76</sup> «Mouseion», n. IV, aprile 1928, p. 252.

<sup>77</sup> AUP, OIM. XI.4: *Conversation avec M. Capart*, 1° dicembre 1926.

del Cinquantenario). Assunto nel 1900 da Eugène Van Overloop, conservatore capo di quelli che ancora si chiamavano *Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, come conservatore aggiunto delle antichità egizie, Capart nel 1912 era stato promosso *secrétaire des musées* e, dal 1922, direttore del nuovo servizio educativo, ispirato «des tentatives [...] faites aux États-Unis, notamment à New York et à Toledo»<sup>78</sup>, che aveva avuto modo di apprezzare al Congresso di Storia dell'Arte tenuto a Parigi nel 1921, cui aveva partecipato con una relazione sugli sforzi fatti per portare l'educazione scolare nei musei<sup>79</sup>. Americano convinto, nel corso dei suoi numerosi viaggi negli USA, aveva potuto apprezzare il ruolo educativo degli istituti d'oltreoceano, avendo avuto anche modo di collaborare fattivamente alla riorganizzazione della collezione egizia del Brooklyn Museum di New York<sup>80</sup>. Capart credeva che bisognasse adoperarsi per estendere i metodi americani ai musei d'Europa e che a questo scopo bisognasse far conoscere quanto più possibile l'organizzazione educativa dei musei statunitensi, facendo partecipare a conferenze dedicate a questo tema specialisti americani dell'AAM o del Metropolitan Museum. Il pensiero di Capart si basava sull'assunto che «il ne fallait pas que le collection restent muettes: Patrimoine de tous, il fallait qu'elles parlent à tous»<sup>81</sup>. Per dare corpo al suo ruolo educativo, il museo doveva dunque «utiliser la source d'enseignement que [représentait les] collections» e risultava perciò «nécessaire de créer un personnel spécialement chargé de la besogne pédagogique, mais présentant toutefois suffisamment de garanties au point de vue scientifique»<sup>82</sup>.

Da subito, dunque, fra i maggiori sostenitori dell'importanza di un congresso sul tema, l'11 agosto 1927 Capart invia una lettera al capo della sezione delle relazioni artistiche dell'IICI Richard Dupierreux, proponendo una bozza di ordine del giorno, in cui, a partire da quanto già emerso a Mannheim nel 1902 a cura della Centralstelle für Arbeiter Wohlfahrtseinrichtungen<sup>83</sup> e sulla scorta delle esperienze americane, suggerisce, ampiamente argomentando, di trattare i seguenti punti:

I° – Rôle fondamental des Musées: Mission scientifique ou mission éducative? En réalité, missions essentiellement scientifiques, mais avec possibilités éducatives illimitées. Il faut bien prendre garde que les activités éducatives ne fassent pas perdre de vue le rôle fondamental scientifique. Les musées doivent bien se garder de tomber dans l'erreur commise pour les universités, dont la plus part ont pratiquement cessé d'être des écoles de science pour devenir

<sup>78</sup> OIM.XI.4: *Congrès des oeuvres d'éducation populaire: le rôle édicatif des Musées*, p. 3.

<sup>79</sup> Cfr. Mairesse 1995.

<sup>80</sup> Cfr. Mairesse 2000, che analizza anche l'importante lavoro gestionale del direttore e il tentativo, che non ottenne tuttavia gli esiti sperati, di creare un servizio indirizzato alle imprese, al fine di migliorare il design delle produzioni industriali, sul modello che aveva avuto modo di conoscere al Metropolitan di New York. Sul servizio educativo dei musei del Cinquantenario si veda anche Delevoy-Otlet, Deltour-Levie 1985.

<sup>81</sup> OIM.XI.4: *Congrès des oeuvres d'éducation populaire: le rôle édicatif des Musées*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Die Museen als Volkabildungsstätten* 1904.

des usines à diplômés. L'éducatif (j'en parle comme d'un pouvoir) doit chercher d'utiliser, de la manière plus large, les résultats acquis par les scientifique. 2° – La première conséquence de ces remarques est le problème du personnel des musées. Dans quelle mesure le personnel technique scientifique doit-il participer à l'éducatif? – je n'hésite pas à répondre: – le moins possible. La qualité principale du savant est de chercher à découvrir du nouveau, même et souvent en quittant les chemins battus. La principale qualité de l'éducateur est de répandre les connaissances acquises, en les mettant à la portée de son public. Il n'est pas sûr que ces deux qualités soient contradictoires, mais elles se trouvent rarement réunies dans une même personne. Laissons donc les savants dans leurs laboratoires et faisons appel à un personnel spécial éducatif. Comment le recruter? Sa formation au musée se fera sous le contrôle du scientifique.

Règles de conscience: ne jamais improviser une réponse incertaine à une question d'un visiteur. Apprendre à dire franchement "je ne sais pas". Ne pas tarder à demander aux savants la réponse précise à donner à cette question si elle se renouvelle.

3° – Les diverses activités éducatives:

Conferénces, visites guidées, cours de dessin, expositions temporaires, publications, séances cinématographiques, concerts, excursions et voyages, etc. Dans quelle mesure serait-il désirable de réserver dans les grands musées un emplacement qui servirait de musée populaire dans le sens du fameux Ruskin Museum<sup>84</sup>;

4° – A quel public s'adresse des diverses manifestations éducatives?

Dans la situation actuelle et tenant compte de l'indifférence de notre génération à l'égard des musées, il y a lieu de faire une distinction entre le public général et les enfants. Nous avons à combler une lacune dans la formation du public d'une part; nous avons, d'autre part, à nous préoccuper de former les enfants d'une manière progressive. Plus tard, si nos efforts réussissent, il suffira de continuer pour le grand public, en le complétant, l'effort commencé à l'école.

5° – Coopération du musée avec les écoles.

Les collections servant d'illustration à l'enseignement du maître. Organisation de cycles de visites, surtout historique réparties sur plusieurs années.

6° – Le musée comme centre de documentation par l'image, en vue de l'illustration des cours à caractère historique et artistique.

7° – Dans quelle mesure le musée peut-il aider à la diffusion de reproductions artistiques, gravures, photographies, moulage etc. pour la décoration du home?<sup>85</sup>

Soprattutto in quest'ultimo punto Capart dimostrava di essere in linea con le iniziative d'oltreoceano, in quanto, per contribuire all'educazione artistica del pubblico, la Oregon Society of Artists, in collaborazione con la Biblioteca Pubblica di Portland, aveva adottato un sistema di prestiti di dipinti a domicilio, funzionante esattamente come il prestito librario, per la durata di un mese<sup>86</sup>, mentre numerose altre istituzioni, come ad esempio il Dayton Art Institute, al fine di promuovere l'arte americana contemporanea, avevano incoraggiato prestiti di opere realizzate da artisti viventi, che, corredate da una breve nota

<sup>84</sup> Fondato nel 1901 a Coniston, dove Ruskin aveva trascorso gli ultimi anni di vita, da W.G. Collingwood, segretario dello storico dell'arte, il museo era insieme memoriale e museo del territorio. Cfr. Levi 2012, p. 465.

<sup>85</sup> AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du rôle éducatif des Musées*, lettera di Capart a Dupierreux, 11 agosto 1927. Traduzione dell'autore.

<sup>86</sup> «Mouseion. Informations mensuelles», III, marzo 1932, n. III, p. 14.

biografico-critica dell'autore e da una bibliografia sull'arte americana, potevano poi essere acquistate, trattando il prezzo direttamente con gli autori, senza ulteriori costi<sup>87</sup>.

Dupierreux, ricevuta la proposta di Capart, la invia subito ad Oprescu, Destrée, Focillon, Luchaire e Louis Houtecoeur, conservatore aggiunto del museo del Louvre, perché venga approvata. Da una lettera successiva, inviata da Oprescu a Focillon, si apprende che Destrée aveva asciugato la bozza di Capart, estraendone cinque punti:

1 – Rôle éducatif des Musées: Examen des méthodes actuelles et résultats: a) in Europe; b) in Amérique. 2 – Le Musée centre de culture artistique: a) activités directes: conférences, cours, visites guidées, cours de dessin, expositions temporaires, publications, projections films et animées, concerts, excursions, voyages. b) activité latérales: musées populaires (Ruskin Museum); musées du soir (campagne de Gustave Geoffroy); salles d'enfants. c) institutions auxiliaires: ententes avec les écoles, ententes avec les syndicats et les associations professionnelles, etc... 3 – Le Musée centre de documentation. Services de renseignements, accès aux bibliothèques des musées. 4 – Le Musée centre de reproduction: Images d'art, reproduction à prix modique, photographies, moulages, etc... 5 – Questions diverses<sup>88</sup>.

Rispetto alla proposta di Capart, Destrée aveva dunque eliminato due questioni fondamentali, quali la definizione della missione educativa e, soprattutto, quella forse più spinosa del personale.

«Je ne suis pas compétent en la matière, mais j'ai l'impression qu'aucun de ces ordres du jour ne peut nous satisfaire entièrement»<sup>89</sup> è il commento di Oprescu, che chiede a Focillon un parere in merito. Quest'ultimo, che già nel 1921 aveva affermato, a proposito del rinnovamento dei musei, che «ces idées entraînent nécessairement une technique particulière, tant au point de vue de la manière dont les musées doivent être composés et conservés que celle dont ils doivent être présentés et commentés»<sup>90</sup>, mostra qui viceversa posizioni piuttosto restrittive:

il n'y a pas lieu de retenir les deux premiers articles (Rôle fondamental des Musées – question du personnel). Nous n'avons pas à définir un rôle fondamental ou une "mission". Nous ne sommes pas un synode ou un conclave, mais une commission d'études sur un point particulier: le rôle éducatif. Il est clair qu'il est différent du rôle scientifique. Il n'ya pas à insister. Quant aux questions de personnel, il faut, je crois, les laisser de côté. Chaque musée peut s'arranger comme il l'entendra et comme il le pourra. Si nous aboutissons à des conclusions justes et fortes, on les appliquera, sans que l'ont ait à penser à la "formation des instructeurs". C'est là une chose qui doit être laissée au gré des institutions. Et je pense aussi que, de ce côté, nous entrons dans les épines. Si vous y tenez, on peut glisser la question

<sup>87</sup> «Mouseion. Informations mensuelles», marzo 1934, p. 16. Si riporta che analoghe iniziative erano realizzate in 16 città degli USA, e che anche il Regno Unito stava sviluppando simili movimenti.

<sup>88</sup> AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du rôle éducatif des Musées*, lettera di Oprescu a Focillon del primo settembre 1927.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Focillon 1923, p. 91.

du personnel d'enseignement en un mot, à la fin d'un article. [...] On peut rejeter dans un article 5, sous le titre enveloppant de questions diverses, le problème épineux de la gratuité et celui du personnel instructeur<sup>91</sup>.

Il fatto che Focillon, così come Destrée, escluda dall'oggetto della riunione i problemi concernenti la definizione del "ruolo fondamentale o di una missione" dei musei e i mezzi occorrenti per applicare delle «conclusioni giuste e forti»<sup>92</sup> –

Si vous le voulez, on peut corner l'article 1, Rôle éducatif des Musées, en ajoutant quelque chose comme: le Musée dans la vie moderne. Rôle artistique (car enfin, personne n'en parle!). Rôle scientifique - Rôle éducatif. Comment les Musées peuvent-ils le remplir. Examen des méthodes et des résultats ... etc –<sup>93</sup>

e che eluda altri punti sensibili, quali la formazione del personale e la gratuità del servizio, dà l'impressione che l'opinione degli esperti in Francia, come in buona parte dell'Europa, non fosse ancora totalmente pronta ad affrontare la questione del grande pubblico.

È quanto emerge, in effetti, dalle relazioni presentate al convegno, che si svolse a Parigi il 27 e 28 ottobre 1927 presso la sede dell'IICI. Strutturato in quattro sessioni, presiedute da Destrée, Focillon e Arduino Colasanti, direttore generale delle Belle Arti a Roma<sup>94</sup>, vi presero parte Karel Chotek, professore di etnografia all'Università di Bratislava, Laurence Vail Coleman, Max J.Friedländer, direttore del Kupferstich Kabinett des Shatlichen Museen, da poco succeduto a Wilhelm von Bode alla guida del museo di Berlino, Hendrik Enno Van Gelder, direttore dei musei municipali di La Haye, Louis Hautecoeur, Jacques Lefrancq, capo del servizio educativo dei Musei Reali di Arte e Storia di Bruxelles, che prendeva il posto di Jean Capart, impossibilitato a partecipare perché impegnato ad accogliere il re d'Egitto in visita ai Musei del Cinquantenario<sup>95</sup>, Attilio Rossi, Ispettore Generale delle Belle Arti, Cecil Harcourt-Smith, ex direttore del Victoria & Albert Museum, Henri Verne, direttore dei Musei Nazionali di Francia, George Oprescu e Richard Dupierreux.

Nel corso delle prime due sedute, gli esperti dei diversi paesi avevano presentato relazioni, di cui la rivista dà sinteticamente conto, sui risultati delle attività educative sviluppate dai musei<sup>96</sup>. Harcourt Smith aveva trattato delle

<sup>91</sup> AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du role éducatif des Musées*, lettera di Focillon a Oprescu dell'8 settembre 1927. Traduzione dell'autore.

<sup>92</sup> OIM. XI.5: Ordine del giorno della riunione di esperti sul ruolo educativo dei musei, ottobre 1927.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Colasanti era stato invitato da Oprescu, che, nello stesso anno, aveva partecipato a Roma alla Confederazione Internazionale degli studiosi. AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du role éducatif des Musées*, lettera di Oprescu a Dupierreux del 20 agosto 1927.

<sup>95</sup> AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du role éducatif des Musées*, lettera di Capart a Dupierreux del 18 ottobre 1927.

<sup>96</sup> «Mouseion» 1928, n. III, pp. 251-265.

diverse tipologie dei musei, delle diverse metodologie che avrebbero dovuto essere elaborate per differenti collezioni, nonché della distinzione tra i musei dei grandi e piccoli centri, proponendo per questi ultimi un'organizzazione d'insieme in vista del raggiungimento di scopi comuni. Hautecoeur aveva spiegato che nel sistema francese coesistevano due tipi di insegnamento. Quello scientifico era assicurato dalle Università, per la cultura generale, e dall'École du Louvre per la formazione dei professionisti del museo. L'educazione popolare era invece assicurata dalle visite-conferenze svolte il lunedì, giorno di chiusura del Louvre, a cura di studenti universitari o allievi diplomati dell'École du Louvre, come anche da singole organizzazioni, quali l'Office d'Enseignement par les Musées, creato da d'Estournelles de Constant, premio Nobel per la pace nel 1910, che organizzava a Parigi conferenze pubbliche su collezioni dei grandi musei, città d'arte, pittori celebri. Quanto alla funzione di documentazione, Hautecoeur aveva fatto notare come il grande pubblico, sia francese che straniero, avesse preso l'abitudine di considerare il Louvre come un centro di informazioni personali, mentre i conservatori «sont au service de l'État et non pas des particuliers»<sup>97</sup>. Per questo era stato creato un servizio di informazioni e spesso si rimandava alla consultazione dei cataloghi. Chotek, sottolineando lo stretto rapporto esistente in Cecoslovacchia tra il museo e il suo pubblico, aveva evidenziato come i legami con la scuola fossero rafforzati dal fatto che spesso i docenti rivestivano anche la carica di direttore di museo. Quanto all'Olanda, van Gelder rimarcava come l'insegnamento nel museo fosse destinato soprattutto ai giovani, ma in scarsa misura, essendo piuttosto demandato alle università popolari. Aveva precisato, inoltre, che nel suo Paese l'organizzazione scolastica era prevalentemente impostata su programmi che lasciavano poco spazio all'arte e alla bellezza e che, pertanto, era stato scelto di privilegiare i musei scientifici, per arrivare gradatamente all'arte. Friedländer aveva riferito che in Germania per l'educazione popolare venivano organizzate visite guidate, ancorché sussistesse un certo scetticismo quanto alla loro utilità, dovuto al fatto che il personale non disponeva di una formazione adeguata alle esigenze della divulgazione, e che potesse essere pertanto preferibile affidarsi ai docenti delle scuole. Aveva comunicato, inoltre, che alcune università popolari promuovevano corsi rivolti specialmente agli operai, ma che il metodo più efficace per avvicinare il pubblico al museo era risultato essere quello della propaganda radiofonica, che permetteva di fare brevi trasmissioni, da 10 a 20 minuti, per illustrare le collezioni e pubblicizzare le esposizioni temporanee.

Colasanti aveva posto invece l'accento sulla difficoltà di sviluppare una funzione educativa del patrimonio in un paese come l'Italia, in cui, a motivo della grande ricchezza artistica, il compito primario dello Stato era piuttosto quello della conservazione. Il ruolo educativo era dunque demandato anzitutto alle università, dove le iniziative delle facoltà di aprire i corsi di storia dell'arte

<sup>97</sup> Ivi, p. 254.

anche ai non iscritti avevano avuto un grande successo. Aveva poi segnalato che un'importanza notevole aveva però assunto dal 1923 anche la scuola media superiore, poiché la riforma voluta da Giovanni Gentile aveva reso obbligatorio l'insegnamento della storia dell'arte nei licei e poiché agli studenti veniva permesso l'ingresso gratuito nei musei per tutto l'anno, e che anche agli allievi delle scuole primarie veniva impartita l'educazione artistica mediante visite a musei, scavi e monumenti. Ma, soprattutto, aveva tenuto a dire che la novità promossa da Mussolini, per corrispondere anche in tal modo al suo imperativo di "andare verso il popolo"<sup>98</sup>, era di mettere i lavoratori in contatto con l'arte, impiegandone il tempo libero per assistere a concerti e a rappresentazioni teatrali e per visitare musei. Infine aveva sottolineato la notevole azione del «Bollettino d'Arte» per la diffusione degli studi scientifici e per la documentazione delle attività di riassetto dei musei e di edizione dei cataloghi, nonché l'istituzione del Gabinetto Fotografico, che, sorto nel 1892 per realizzare un inventario per immagini del patrimonio artistico nazionale, con cui secondare nell'opera di tutela i neonati uffici ministeriali<sup>99</sup>, era stato prima finalizzato, dal regio decreto del 15 agosto 1913, n. 1139, alla sistematica riproduzione fotografica dei beni artistici sia del Regno che delle colonie e quindi potenziato, nel 1923, con il regio decreto 1889 del 14 giugno, secondo il quale, «a rendere veramente utile il lavoro di catalogazione è necessario che alle schede descrittive sia, quante volte ciò si reputi conveniente ai fini della conservazione e dello studio, unita la riproduzione fotografica del monumento e dell'oggetto descritto»<sup>100</sup>.

I contributi più interessanti erano stati, tuttavia, quelli di Coleman<sup>101</sup> e di Lefranq<sup>102</sup>, che, infatti, la rivista pubblica integralmente. Coleman aveva riassunto quanto esposto nel suo volume *Manual for small museums*, pubblicato in quello stesso anno, rimarcando quanto fossero importanti per l'America un'organizzazione amministrativa più snella rispetto a quella europea, i musei essendo gestiti da *trusties*, e la disponibilità di ingenti sovvenzioni private. In proposito aveva anche tenuto a sottolineare che le sovvenzioni private dipendevano dal fatto che negli USA, diversamente dall'Europa, i musei erano considerati strumenti educativi, in grado di elevare il livello di istruzione dei cittadini, «plutôt que des institutions vouées aux intérêt limités d'une classe ou d'une catégorie particulière»<sup>103</sup>. L'intervento di Lefranq, predisposto con la collaborazione di Capart, aveva preso avvio, invece, dai primi due punti proposti inizialmente dallo stesso Capart per la formulazione dell'ordine del

<sup>98</sup> Cfr. Dragoni 2010 con bibliografia precedente.

<sup>99</sup> Operò subito intensamente al servizio della Direzione generale delle antichità e belle arti, dei direttori dei musei e degli scavi, in collaborazione con studiosi di grande fama, come Pietro Toesca e Adolfo Venturi.

<sup>100</sup> R.D. 15 agosto 1913, n. 1139, *Riguardante il gabinetto fotografico dipendente dalla Direzione generale delle antichità e belle arti*.

<sup>101</sup> Coleman 1928.

<sup>102</sup> Lefranq 1928.

<sup>103</sup> Coleman 1928, p. 241.

giorno e poi cassati: la missione scientifico-educativa del museo e il personale. Per Lefranq, infatti,

Les musées sont des institutions sociales dans la mesure où il sont des institutions scientifiques. Le Musée ouvert à tous, mis à la portée de tous, voilà une conception moderne et démocratique. C'est cette fin nouvelle assignée aux Musées et institutions similaires que nous voulons désigner sous le nom de fonction sociale<sup>104</sup>.

A suo avviso, in linea con le coeve posizioni dell'archeologo svizzero Waldemar Deonna<sup>105</sup>, con il quale Capart era in contatto e che aveva assegnato ad oggetto dell'archeologia la civiltà materiale, tale funzione andava declinata in tre tipologie di azione: l'insegnamento, la comunicazione e l'educazione. La fondamentale importanza potenziale di ciascuna di queste sarebbe stata pregiudicata dall'impossibilità di spiegare adeguatamente certe nozioni senza l'ausilio degli oggetti raccolti nei musei. Per chi si occupa di storia, e in particolare di storia delle religioni, e, ovviamente, anche della storia dell'arte, il riscontro con il documento materiale doveva considerarsi irrinunciabile a tutti i livelli di istruzione, da quello primario, per il quale leggere un passo della *Chanson de Roland* davanti ad un oggetto di epoca carolingia avrebbe ottenuto risultati assai più apprezzabili, a quello di grado più elevato, per il quale «un historien de la philosophie médiévale fait connaître à l'archéologue perché sur des ivoires les grandes lignes de la pensée de Scot Erigène, ou lorsque l'égyptologue en peine de chronologie s'adresse à l'astronome»<sup>106</sup>. In pratica ciò avrebbe dovuto tradursi nell'organizzazione di visite guidate per la scuola, concordate a seconda dei programmi, di corsi di base di storia dell'arte e di conferenze rivolte a tutti, ma in particolare agli adulti e alle associazioni corporative, nonché nella pianificazione di giochi, di corsi di disegno e dell'*heure du conte* per i più piccoli. Ma, per poter rispondere adeguatamente alle richieste di tali servizi, per far conoscere le collezioni, per saper scegliere gli oggetti utili a sviluppare una didattica efficace, bisognava affrontare per forza la questione del personale del servizio educativo, che avrebbe dovuto essere composto da pedagoghi, i quali avrebbero dovuto lavorare a stretto contatto col personale scientifico delle varie sezioni. La costituzione di un servizio educativo come struttura autonoma, come già avviato a Bruxelles, sarebbe stata la soluzione migliore, per avvicinare i musei europei a quelli americani anche sotto il profilo finanziario, in quanto

une ville qui sait que ses collections ont pour but principal si non unique d'instruire et d'éduquer ses citoyens et leurs enfants, considère le Musée comme d'utilité publique et lui accordent des subsides importants, au même titre qu'à ses écoles ou à ses hôpitaux<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> Lefranq 1928, pp. 244-245.

<sup>105</sup> Chamay 1999.

<sup>106</sup> Lefranq 1928, p. 246.

<sup>107</sup> Ivi, p. 247.

Al termine del convegno, dopo numerose discussioni quasi tutte focalizzate sulla differenza esistente tra i musei americani e quelli europei, più ricchi di oggetti e difficili da attrezzare a centri educativi, si giunge alla deliberazione che «Au musée uniquement considéré comme une collection d'oeuvre d'art, on voit se substituer la pensée que le musée doit jouer un rôle éducatif considérable et doit participer à la vie publique»<sup>108</sup>. Ne derivano risoluzioni, in base alle quali la missione educativa nei confronti dei giovani dovrà essere promossa con metodicità, partendo dai musei scientifici per arrivare, tramite quelli storici, alla storia dell'arte; in collaborazione con il servizio educativo o, dove assente, con insegnanti e volontari, dovrà essere organizzata a cadenza settimanale o quindicinale l'*heure du Musée*, con visite completate da discussioni ed elaborati scritti; per gli adulti andrà esteso l'orario di apertura dei musei alla domenica, andranno fatte esposizioni apposite per particolari categorie di lavoratori, anche avvalendosi della collaborazione dei sindacati, e andrà prevista l'organizzazione di attività serali; le biblioteche dei musei dovranno essere consultabili con orari più ampi, e dovranno essere incoraggiate le riproduzioni delle opere d'arte, creando servizi fotografici che forniscano immagini a bassi costi.

##### 5. Ruolo educativo dei musei e propaganda mediatica: 1930-1934

Tre anni dopo, l'inchiesta internazionale dedicata ai musei, pubblicata ne «Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art», non fa che confermare la bontà delle deliberazioni conclusive del convegno di Parigi sul ruolo educativo dei musei, asserendo che

Le désir général est de voir les galeries publiques assumer, en dehors de leur rôle primordial de sauvegarde du passé, celui d'institution utiles, d'établissement éducatifs et scientifiques. Notre enquête a, sur ce point, enregistré une véritable unanimité d'opinion. Tous le monde étant ainsi d'accord sur la fin, il restait à déterminer les moyens<sup>109</sup>.

Queste aspirazioni, tuttavia, non sembrano ancora sufficientemente confortate da concreti esiti pratici, atteso che, in un momento in cui l'interesse per i musei è sempre più ampio, nasce un nuovo vocabolario tecnico e si discute animatamente dei principi della "museografia", si continua prevalentemente a parlare della situazione americana a confronto con quella europea, dell'organizzazione degli spazi museali, solitamente troppo ingombri di opere, e della conseguente necessità di realizzare il doppio percorso, uno per il pubblico generico e uno per gli esperti<sup>110</sup>. Si resta, insomma, sul terreno segnato nell'anteguerra dai vari

<sup>108</sup> «Mouseion» 1928, n. III, p. 263.

<sup>109</sup> *Les Cahiers de la République des lettres* 1930, *Avant propos*, p. 5.

<sup>110</sup> In merito si vedano Dalai Emiliani 2008; Dragoni 2010.

George Brown Goode, William Henry Flower e John Cotton Dana e da musei come il Cleveland Museum of Art, prototipo di “museo democratico”, che già nel 1916 aveva riservato alle esposizioni il livello principale dell’edificio, ospitando al piano terra sale di studio, sale conferenza, biblioteca, sala per bambini, nonché caffetteria, *bookshop*, uffici, e presentando al centro due corti vetrate, di cui una, allestita a *jardin d’hiver*, era specialmente destinata ad alleviare la “fatica da museo”. Quanto, più in particolare, al doppio percorso di visita, la proposta era stata avanzata a metà dell’Ottocento da Louis Agassiz, che aveva concepito le *exhibitions series* per il pubblico generico e le *study series* per gli specialisti, ed era stata poi ripresa da George Brown Goode e da William Henry Flower e quindi applicata per la prima volta in Europa da Wilhelm von Bode a Berlino, alla fine del secolo, riscuotendo subito un largo successo.

Oltre a ciò è da notare che, a fronte del «*désir général est de voir les galeries publiques assumer, en dehors de leur rôle primordial de sauvegarde du passé, celui d’institution utiles, d’établissement éducatifs*»<sup>111</sup>, nonché della diffusa ammirazione europea per gli esempi statunitensi, c’è pur sempre qualcuno, come il direttore aggiunto dell’Art Institut di Chicago, Charles Fabens Kelley, che segnala il rischio che i musei americani finiscano per dedicare troppo tempo ai progetti educativi a scapito degli impegni scientifici, benché poi censuri che i conservatori europei

ont révélé dans un moment de franchise déconcertante qu’ils considéraient les musées comme un refuge tranquille, éloigné du monde, où ils avaient tout loisir d’écrire des livres sur les sujets qui les passionnaient<sup>112</sup>.

Infatti, a confermare questo almeno scarso interesse per il pubblico riscontrabile nel vecchio continente sono le parole del direttore del museo di Francoforte sul Meno, Georg Swarenski: «Au siècle de la projection photographique ne pourrait-on faire la plupart des cours d’histoire de l’art en dehors de musée?»<sup>113</sup>.

Nonostante le più altisonanti dichiarazioni, dunque, il problema restava aperto o, quantomeno, stentava parecchio la messa in pratica delle soluzioni prospettate. Non per nulla in quello stesso 1930 «Museion» pubblica un numero interamente dedicato alla concezione moderna del museo, aperto da un lungo testo nel quale Jean Capart ritiene di dover ribadire le fondamentali ragioni etiche e culturali per le quali i musei non possono venir meno alla loro funzione sociale<sup>114</sup>. Riprendendo la ormai annosa dicotomia tra musei europei ed americani, Capart inizia citando

<sup>111</sup> *Les Cahiers de la République des lettres* 1930, *Avant propos*, p. 5.

<sup>112</sup> Fabens Kelley 1930, p. 190.

<sup>113</sup> Swarenski 1930, pp. 153-154.

<sup>114</sup> Capart 1930. Il numero, che si occupa di amministrazione, personale, finanze, gestione delle collezioni, attività scientifica, rapporti tra musei, dedica il punto IV al ruolo educativo del museo e, in particolare, ai rapporti con le scuole e il pubblico generico, senza tuttavia proporre novità di rilievo.

la massima, negli USA concepita come assioma e della cui effettiva bontà pratica ricorda di aver avuto modo di accorgersi direttamente sul posto, secondo la quale «un musée est aussi utile à une collectivité qu'une église et une bibliothèque»<sup>115</sup>. Per Capart questo modo di pensare derivava non solo, come tutti gli europei ripetevano continuamente, dal fatto che in America i musei erano stati costruiti *ex novo* in tempi recenti e che, dunque, era stato possibile adottare soluzioni architettoniche pensate per dare spazio a servizi spesso impossibili, invece, nelle tipiche sedi museali europee, ma dal fatto che la mentalità del nuovo mondo era da sempre più aperta alla cultura scientifica e al rapporto tra questa e discipline quali, ad esempio, l'archeologia e l'etnografia. Portava ad esempio di ciò il caso dei musei di scienze naturali, che, da «musée des bêtes»<sup>116</sup>, grazie alle teorie darwiniane erano diventati centri di studio della vita umana, applicandosi anche al rinvenimento di tracce della civilizzazione, fino ad allora considerate oggetto di studio solo archeologico e separato dagli studi scientifici. Poiché riteneva che solo attraverso una mentalità multidisciplinare si sarebbe potuti arrivare a cambiare il museo, di fondamentale importanza gli appariva la trasformazione della figura dei conservatori, che non avrebbe più dovuto restare prigioniera della rigida etimologia del nome. Dunque ricordava che questo proposito era stato coltivato in Belgio dal 1898, allorché van Operloop, predecessore di Capart, era stato nominato direttore dei Musei del Cinquantenario, ma che non erano mancate le difficoltà. Infatti, all'approccio scientifico allo studio e alla presentazione delle collezioni aveva fatto inizialmente riscontro una contrazione del pubblico, che, però, aveva poi ripreso a crescere grazie alle modifiche apportate alla comunicazione interna e alla creazione del servizio educativo. A conferma della sua convinzione che alla fine i risultati avrebbero di molto ripagato gli sforzi compiuti<sup>117</sup>, citava quindi l'affermazione di un collega americano memore dei toni appassionati usati da David a proposito del primo Louvre rivoluzionario<sup>118</sup>:

Attendez-vous à quinze années d'aridité; après cela, vous verrez que tout ira seul. Les enfants venus au musée avec leur école seront les papas et les mamans de demain; ils conduiront leurs enfants au musée sans qu'il faille les y attirer par une propagande quelconque<sup>119</sup>.

<sup>115</sup> Capart 1930, p. 219.

<sup>116</sup> Ivi, p. 222.

<sup>117</sup> A questo proposito, Capart cita l'esperienza di una conferenza, rivolta ai bambini, sugli sport nell'antichità: non appena le luci si erano spente per procedere alle proiezioni, la conferenziera era stata oggetto del lancio di numerosi "proiettili" di carta. Al termine, però, i ragazzi erano tornati all'ordine e la domenica successiva avevano portato i genitori al museo, perché vedessero gli oggetti che erano stati loro mostrati.

<sup>118</sup> «Non ingannatevi cittadini! Il museo non è una vana raccolta di oggetti di lusso o di frivolezze che non devono servire che a soddisfare la curiosità. Bisogna che esso divenga una grande scuola. I maestri ci accompagneranno i giovani allievi, il padre vi accompagnerà il figlio. Il giovane, vedendo le produzioni del genio, sentirà nascere in lui quel germe d'arte o di scienza al quale la natura lo chiama»; J.L. David, dal secondo rapporto sul museo, 17 gennaio 1794, cit. in Castelnovo1985, p. 145.

<sup>119</sup> Capart 1930, p. 234.

Infine, a conclusione del suo intervento, Capart richiamava l'appello fatto al pubblico alcuni anni prima dal direttore del Toledo Museum of Art George W. Stevens:

Bien des gens s'imaginent vivre, simplement parce qu'ils sont vivants. Le meilleur de ce que nous entendons, nous ne réussissons pas à le comprendre. Nous travaillons de façon à pouvoir nous gorger et dormir comme le chat dans la cuisine ou le chien dans sa niche. Une société n'est riche que dans la mesure où elle comprend l'emploi des richesses. [...] Un grand centre industriel n'est qu'une prison si rien n'y est prévu pour les heures de loisir. La ville du monde la plus active s'endormira bientôt si personne ne se préoccupe de donner une éducation supérieure à ses habitants<sup>120</sup>.

Rispetto alla posizione di Capart, che, come molti altri direttori, guardava entusiasticamente al modello americano, non privo di interesse risulta il punto di vista di Coleman sui musei europei, che la rivista ospita nel 1932<sup>121</sup>. Nell'iniziare la sua disamina, Coleman chiariva subito i presupposti, tipicamente americani, posti a base della sua valutazione:

Nous nous intéressons, nous autres Américains, à l'âge des choses, surtout lorsqu'il s'agit des objets de l'Ancien Monde; nous sommes habitués à envisager des territoires très vastes et des populations très nombreuses; nous sommes enclins à considérer un gouvernement comme un organe d'utilité publique; nous avons un tempérament actif et nous aimons à voir aussi les autres pleins de vitalité et d'initiative; nous avons une grande confiance en toutes les entreprises à but éducatif; nous avons la tendance à vivre d'une manière impersonnelle, sans même nous apercevoir que nous retranchons de notre existence beaucoup de jouissances d'ordre sentimental<sup>122</sup>.

Alla luce di tali elementi, che combaciano perfettamente con l'analisi che dell'America farà, vent'anni dopo, Panofsky<sup>123</sup>, concludeva che certe generalizzazioni d'oltreoceano andavano riviste, in quanto, ancorché contenenti oggetti più antichi, i musei europei, propriamente intesi come istituti moderni, datavano tutti a partire dalla fine del XVIII secolo ed erano dunque relativamente recenti come i musei americani; che l'Europa non poteva essere considerata come un vasto territorio uniforme per le secolari divergenze tanto storiche quanto, conseguentemente, museali; che i governi del vecchio continente erano paternalistici e non attenti ai servizi pubblici e che, pertanto, i musei non ricevevano sovvenzioni tali da poter reclutare il personale necessario ad ampliare e migliorare l'offerta; che gli europei erano meno attivi e che ciò spiegava l'insufficiente opera di valorizzazione del museo, alimentando la convinzione che le collezioni erano trascurate e che, a torto o a ragione, sarebbe stato possibile potenziare la funzione educativa, considerata

<sup>120</sup> Ivi, pp. 237-238.

<sup>121</sup> Coleman 1932.

<sup>122</sup> Ivi, p. 76.

<sup>123</sup> Cfr. Panofsky 1962.

assolutamente prioritaria in America. Ma, nonostante la comparazione fra i modelli del vecchio e del nuovo continente fosse decisamente sfavorevole al primo, Coleman arrivava a conclusioni diverse da quelle che ci sarebbe aspettati. Giudicava, infatti, che, nonostante fosse meno nota, l'influenza dei musei europei sulla popolazione era comunque reale e notevole, dati i rapporti con le scuole, i musei didattici, il lavoro di organizzazioni quali l'OIM e le varie associazioni nazionali. In ultimo, prendendo in considerazione la mentalità che non definisce materialista, ma «impersonnelle ou mécanique»<sup>124</sup>, del popolo americano, sottolineava come la mentalità europea, più incline a coltivare il gusto della vita, avesse fatto sì che i movimenti sociali influissero nei diversi periodi sulle vicende museali: dalla nascita del Louvre a seguito della rivoluzione francese, fino ai musei di propaganda sociale voluti dalla rivoluzione sovietica.

Di notevole c'è che in questo incessante dibattito sulla funzione sociale del museo e sulle esperienze maturate negli Stati Uniti prende spazio in quegli anni il tema della promozione della domanda attraverso forme pubblicitarie rapide, mutate dalle attività commerciali, e, più ancora, avvalendosi della radiofonia e del cinema per realizzare e diffondere prodotti culturali complessi.

Anche nelle risultanze dell'inchiesta internazionale sui musei trova largo spazio, infatti, la discussione sulla opportunità, già affermata dai direttori dei musei riuniti presso l'IICI nel 1927, di imitare le esperienze dei musei americani, che avevano adottato forme di pubblicità attraverso la stampa e la radio. Georges Pascal, conservatore aggiunto del Musée Galliera, riferisce, ad esempio, dei buoni risultati ottenuti da alcuni musei parigini, che avevano fatto affiggere manifesti nei treni, nelle stazioni, nei tram, nelle metropolitane<sup>125</sup>. A sua volta la Commissione Reale dei Musei Britannici suggerisce l'utilizzo di un'*affiche* decorativa, che avrebbe anche avuto il merito di rafforzare il contatto tra musei ed artisti.

A questi riguardi è bene tuttavia ricordare che la risoluzione conclusiva del convegno dell'OIM del 1927 non soltanto aveva trattato dell'utilizzo dei moderni mezzi di comunicazione, quale la radio, per far conoscere al più largo pubblico le attività dei musei, ma ne aveva per di più auspicato una sistematica applicazione a livello internazionale. Di questo specifico tema si occupò il comitato esecutivo riunitosi nel mese di novembre dell'anno successivo sotto la presidenza di Friedländer, quale esperto riconosciuto della «propagande radiophonique». Le esperienze di riferimento per dare corso a queste nuove attività furono, dunque, quelle maturate nei paesi di lingua tedesca piuttosto che quelle americane ed eventualmente francesi. Probabilmente significativo di

<sup>124</sup> Coleman 1932, p. 80.

<sup>125</sup> Pascal 1930. Del rapporto tra musei americani e stampa aveva relazionato il direttore della rivista «Museum» Ralph Clifton Smith, che aveva sostenuto come in America la pubblicità fosse assolutamente necessaria e che il pubblico era stato abituato a considerare la pubblicità come il naturale corollario di quasi tutte le forme dell'attività umana, e non mostrava pertanto alcuna sorpresa nel vedere i musei conformarsi a questa pratica. Cfr. Clifton Smith 1930.

ciò, oltre che del ritorno degli studiosi tedeschi nella comunità internazionale dei musei dopo un'assenza iniziata dal 1921, è il fatto che il primo programma radiofonico diffuso nel 1930 in tutti paesi e in tutte le lingue, scritto e letto dallo stesso presidente dell'OIM, Jules Destrée, fosse dedicato al berlinese Altes Museum, di cui si celebrava il centenario della fondazione<sup>126</sup>.

Di notevole rilievo, dunque, è che, nel maggio 1930, nel corso di una riunione del Bureau dell'OIM, veniva sancita una collaborazione tra l'Office e A.R. Burrows, segretario generale dell'Unione Internazionale della Radiodiffusione, per diffondere attraverso la radio notizie sulla vita dei musei, sugli scavi e le ricerche nei vari paesi, così come avveniva a stampa grazie a «Mouseion». L'esperienza già avviata da alcuni paesi, come l'Austria, che da tempo aveva organizzato programmi focalizzati su alcune opere, del Belgio, dell'Inghilterra, della Norvegia e della Svizzera, avevano infatti portato l'OIM a considerare «la radiophonie comme le moyen efficace pour faire connaître au grand public les faits marquants de la vie des Musées»<sup>127</sup>. Da notare, in aggiunta, è che Burrows, per potere raggiungere tutti gli strati del pubblico, insisteva soprattutto sulla necessità di elaborare le informazioni in modo che potessero essere comprese da tutti gli ascoltatori, qualunque fosse il loro grado di istruzione.

Dell'accordo tra Office e servizio radiofonico il segretario generale dell'OIM Foundoukidis darà poi comunicazione, in settembre, al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, sottolineando come la radio potesse costituire un mezzo fondamentale per propagandare le attività dei musei e contribuire, pertanto, all'aumento del pubblico. A supporto riporterà alcuni esempi di conferenze radiofoniche, come quella sull'arte degli indiani d'America effettuata dallo staff del Museo di Buffalo, e preciserà che, grazie all'accordo stipulato, i vari paesi membri dell'Unione avrebbero potuto scambiarsi<sup>128</sup>. A tal fine «Mouseion» riporta il testo di un colloquio del direttore del Louvre, Henri Verne, su *L'arte di visitare i musei*<sup>129</sup>, radiodiffuso dall'OIM. Si tratta di un breve testo che, ancorché finalizzato alla divulgazione, è talmente preso dai valori e dai vezzi idealistici ispiratori della maggior parte dei musei europei del tempo, da far dubitare della sua capacità di penetrazione quelle classi lavoratrici tanto considerate nel manifesto della Società delle Nazioni. In particolare premetteva, infatti, che, per comprendere un museo, occorre una preparazione non facilmente accessibile a tutti. Dunque segnalava che i conservatori già da tempo si erano preoccupati di fornire ai visitatori alcuni elementi di erudizione artistica, cercando di esercitare «à la fois, l'esprit et l'oeil de l'amateur»<sup>130</sup> e, soprattutto, secondo la logica ispiratrice della SDN, mirando a conseguire la reciproca comprensione tra i popoli in forza del comune culto della bellezza:

<sup>126</sup> Cfr. Kott 2014, p. 209.

<sup>127</sup> «Mouseion» 1930, vol. 11, n. II, *Propagande radiophonique en faveur des musées*, p.192.

<sup>128</sup> «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, *La propagande pour les musées et la T.S.F.*

<sup>129</sup> Verne 1931.

<sup>130</sup> Ivi, p. 140.

une et très variable. Elle exprime ce qu'il y a de plus intime, de plus profonde, de plus spécial, de plus caractéristique dans un homme et dans les pays et les temps que cette homme traduit à la fois et domine<sup>131</sup>.

Molto più appropriati, a confronto, risultano i colloqui radiofonici di Jean Capart, riportati nel suo volume *Les temples des Muses*<sup>132</sup>, con i quali non solo invitava i belgi a visitare i Musei del Cinquantenario, perché appartenevano a loro ed erano per loro una preziosa eredità, ma chiedeva di scrivergli, per indicare le ragioni per le quali non li avevano mai visitati, in modo da poter rispondere ai reclami e sciogliere i dubbi o nel corso delle successive trasmissioni radiofoniche o per mezzo di cartoline illustrate<sup>133</sup> e, soprattutto, affinché potesse migliorare di conseguenza i servizi museali.

Insieme alla radiofonia è il cinema ad assumere grande importanza in quegli anni per la promozione della cultura in special modo artistica e degli stessi musei. Film d'argomento artistico (*Sergel Masterverk*, Svezia 1918; *Nos peintres*, Belgio 1926) e soprattutto numerosi documentari su città e monumenti celebri erano già stati realizzati nei decenni precedenti. Ma è l'avvento del sonoro, la possibilità di aggiungere commenti parlati o musicali alle immagini, ad aprire ben altri scenari. Documentari d'argomento per lo più turistico e ambientale iniziano ad apparire dalla prima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nel 1932, e la diffusione di questa nuova forma espressiva è presto tale da divenire materia di riflessione anche per studiosi come Ragghianti, Panofsky e Arnheim<sup>134</sup>.

Dell'uso del cinema in favore del museo l'OIM inizia a parlare nel 1931, grazie all'interessamento di Georges Oprescu e Henri Focillon, membri dell'Istituto Internazionale del Cinema Educativo della SDN<sup>135</sup>. Inizialmente, però, si pensa ad utilità marginali, limitandosi a chiedere che le *actualités* proiettate nelle sale cinematografiche si occupino anche di avvenimenti artistici, quali esposizioni, costruzione di nuovi musei, nuove acquisizioni di opere, allestimento di nuove sale espositive ecc. Un vero e proprio saggio sulla cinematografia al servizio dei musei appare su «Mouseion» solo tre anni dopo, nel 1934, anno in cui dell'uso didattico del cinema per le arti ci si comincia ad occupare con particolare insistenza. Anche su «CineConvegno» vengono infatti

<sup>131</sup> Ivi, p. 142.

<sup>132</sup> Capart 1932a.

<sup>133</sup> Capart 1932b. Capart, nel corso delle conferenze, non solo rispondeva ai visitatori che gli avevano scritto, fornendo loro, a volte, anche agevolazioni, come ad esempio una carta per l'ingresso gratuito agli studenti, ma dava conto dei vari lavori effettuati, dal riordinamento delle collezioni alla costituzione del servizio educativo. Alla fine dei sei colloqui, chiosava: «Encore un mot et j'ai finis. Toute cette belle réalisation ne dépend que d'une chose: c'est que les Belges consentent à donner leur appui sympathique à ceux qui se consacrent à gérer, le mieux possible, le trésor collectif de la Patrie»; Ivi, p. 46.

<sup>134</sup> In merito si veda Casini 2001; Casini 2005.

<sup>135</sup> «Mouseion» 1931, vol. 15, n. III, *Riunione del Comitato di Direzione dell'OIM*.

pubblicati un articolo di Paul Heilbronner<sup>136</sup>, considerato la prima riflessione teorica sull'uso didattico della cinepresa per le arti figurative, e due interventi di Focillon sul cinema e l'insegnamento delle arti<sup>137</sup>, in cui si analizzano le possibilità offerte dalla macchina da presa per la lettura dell'opera d'arte nel suo contesto e per la possibilità di strutturare in maniera linguisticamente nuova il percorso sull'oggetto, attraverso le relazioni di tempo e spazio, movimento e luce, adattandosi alle esigenze dell'osservatore.

L'articolo pubblicato su «Mouseion» apre con un'avvertenza:

Il peut paraître illogique d'avoir recours à une technique dont le propre est d'enregistrer le mouvement, pour présenter ou analyser un domaine où l'expression du sentiment, de la pensée ou du mouvement se traduit dans une matière nécessairement immobile. Aussi, la projection fixe restera-t-elle toujours, dans l'étude des oeuvres d'art et des monuments, le moyen le plus rationnel. Cette réserve faite, il s'agirait d'examiner dans quelle mesure et dans quels cas l'emploi de la cinématographie peut être utilement envisagé<sup>138</sup>.

Questo prudentiale approccio sfocia nondimeno in un'ampia apertura. Riconoscendo che

la cinématographie, à condition de rester dans les limites que lui prescrit son essence même, est en mesure de seconder l'activité des conservateurs et d'apporter à l'oeuvre aussi bien éducative que scientifique des musées et des monuments un concours particulièrement précieux<sup>139</sup>,

vengono infatti individuati tre auspicabili tipologie di produzioni cinematografiche: i film destinati al grande pubblico, per invitarlo a visitare i musei o i luoghi d'arte e per illustrare le opere; i film destinati particolarmente agli studenti e agli specialisti; i film di carattere strettamente tecnico, destinati ai conservatori dei musei.

Quanto ai primi, oltre alle notizie di cronaca da dare con le *actualités*, per «la mise à profit d'un mode de propagande»<sup>140</sup>, con cui «éveiller la curiosité et intérêt du public pour toute l'activité qui se déploie dans le domaine des musées et des monuments historiques»<sup>141</sup>, si pensa alla produzione di filmati da utilizzare nelle conferenze rivolte al grande pubblico, che servano a rendere più facilmente comprensibile il contesto artistico, storico o naturale dell'opera. Ciò viene ritenuto particolarmente utile per

toute une catégorie d'objets qui ont leur place dans les musées et dont l'intérêt réside non point surtout dans leur aspect, mais dans la fonction pour laquelle ils avaient été créés.

<sup>136</sup> Heilbronner 1934.

<sup>137</sup> Focillon 1934a e 1934b.

<sup>138</sup> «Mouseion» 1934, voll. 25-26, n. I-II, *La cinématographie au service des Musées et des Monuments d'Art*, p. 156.

<sup>139</sup> Ivi, p. 160.

<sup>140</sup> Ivi, p. 157.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

C'est le cas général des collections ethnographiques, pour lesquelles le rôle de la projection animée aurait pour but de replacer ces objets dans le cadre même de leur fonction usuelle et de montrer, par des enregistrements appropriés, les conditions de leur fabrication et de leur utilisation<sup>142</sup>.

Il concreto esempio di ciò che si vorrebbe è tratto una volta di più dal versante americano, dove il Metropolitan Museum of Art offre film

sur l'évolution et les diverses périodes de l'art. Des films de voyages présentent les régions où tel ou tel art est né et s'est développé [...]; des films techniques portent sur la façon dont s'exerce tel ou tel art. on peut mentionner, entre autres, le documentaire sur «Les temples et tombeaux de l'ancienne Egypte» et le film technique intitulé «Le maître potier», qui donne une idée claire de l'art américain de la céramique en 1860<sup>143</sup>.

I filmati destinati agli studenti e agli specialisti dovranno essere finalizzati, invece, allo studio di monumenti e di opere d'arte considerati «comme éléments constitutifs d'une époque, d'une école, d'un ensemble architectonique, archéologique ou urbain»<sup>144</sup>, grazie ad «une succession ininterrompue d'images qu'il serait difficile de reconstituer aussi aisément par une simple juxtaposition de vues photographiques isolée»<sup>145</sup>. Altro obiettivo considerato di importanza notevole, per fornire ai conservatori uno strumento didattico con cui completare «d'une façon particulièrement vivante l'enseignement que comporte la simple vue des objets exposés»<sup>146</sup>, è la rappresentazione delle «différentes étapes parcourues entre la conception et la réalisation d'une oeuvre»<sup>147</sup>.

Ma quel che soprattutto accende l'interesse sono le pellicole documentarie da realizzare a «service de la muséographie technique et de la conservation des monumnts historiques»<sup>148</sup> e allo scopo di migliorare il rapporto con il pubblico. Quest'ultimo punto resta però un'intuizione vaga, della quale non si riesce in quegli anni a cogliere tutte le possibili implementazioni. Ci si ferma, come dichiara esplicitamente il testo, ad una fugace «allusione», anche un po' socialmente lombrosiana, alla possibilità di analizzare la psicologia del pubblico, di «enregistrer et analyser les réactions du public»<sup>149</sup>, per permettere ai conservatori di misurare il grado di sensibilità e i limiti di ricettività del visitatore in relazione alla «suivant la classe à laquelle il appartient et l'oeuvre qui lui est présentée»<sup>150</sup> e così perfezionare le loro «recherches sur le moyens

<sup>142</sup> *Ibidem.*

<sup>143</sup> *Ivi*, pp. 159-160.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> *Ibidem.*

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>150</sup> *Ibidem.*

d'atteindre et d'attirer le public»<sup>151</sup>. Il confronto fra questa intuizione, indubbiamente felice, che non trova modo di essere sviluppata e la molto dettagliata specificazione delle specie di filmati utili alle attività di conservazione può ben essere considerata, in fin dei conti, la obiettiva fotografia del perdurante sbilanciamento sostanziale, nonostante dichiarazioni di principio tanto altisonanti ed eticamente impegnative, persistente a favore della funzione conservativa rispetto a quella sociale. Viene infatti minuziosamente declinata la giusta idea di produrre filmati da impiegare nella formazione dei conservatori e a sostegno della loro azione, perché per

quelques-unes de ces opérations extrêmement délicates, qui comportent certains tours de main acquis au prix d'une très longue expérience, la projection animée offre, par le moyen du ralenti, une ressource que l'enseignement oral peut difficilement remplacer<sup>152</sup>.

Si chiede perciò di documentare:

certaines opérations courantes telles que l'emballage et de déballage d'une oeuvre d'art, le nettoyage d'une salle de musée, les opérations successives de la fabrication d'un moulage, certaines méthodes techniques de conservation des oeuvres d'art (nettoyage, vernissage, rentoilage, transferts, consolidations de peintures et décorations murales, traitement des objets en métal, utilisation du matériel d'exposition et confection de certains accessoires, etc., etc.)<sup>153</sup> [...] des travaux de restauration ou de conservation des monuments d'architecture, des recherches archéologiques sur le terrain, de la technique des fouilles où l'emploi de certains matériaux, de certaines méthodes et de certains outillage modernes [...] des principaux phénomènes de détérioration des divers éléments constitutifs des peintures [...] pour analyser le travail des parasites s'attaquant aux bois anciens, aux tissus, etc.<sup>154</sup>,

illustrandone lo sviluppo con «une suite continue de prises de vue microcinématographiques»<sup>155</sup>, nonché «les effets d'un traitement de ces matières»<sup>156</sup>; misura di prevenzione, pronto intervento e contenimento di incendi; «rôle de l'éclairage, aussi bien diurne que nocturne, dans la mise en valeur des collections d'art ou des monuments historiques»<sup>157</sup>. Questo minuzioso elenco è la puntuale esplicitazione degli interessi museografici del momento, dei quali si occuperà in effetti in quello stesso anno il convegno di Madrid, le cui risultanze, pubblicate in due volumi dall'eloquente titolo di *Muséographie*, sono considerate uno snodo fondamentale nella configurazione della disciplina<sup>158</sup>.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ivi*, pp. 158-159.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Muséographie* 1935. In merito vedi Ducci 2005; Dalai Emiliani 2008; Dragoni 2010.

## 6. *Esperienze americane, europee e russe*

Negli anni a ridosso del convegno di Madrid, «Museion» si dedica essenzialmente ad approfondire le tematiche affrontate in quella sede ed inizia a trattare con crescente frequenza il tema della protezione delle opere d'arte, affrontandolo dapprima in astratto e poi, a partire dalla guerra civile spagnola, in sempre più stretta relazione con la realtà fattuale dei conflitti armati. Tuttavia sia le «Informations mensuelles» che il «Supplément Mensuel», periodici che appaiono rispettivamente dal 1932 e dal 1936, per dare spazio alla numerose notizie che giungono all'OIM dai vari paesi membri sulla vita delle istituzioni museali, permettono di seguire, ancorché in maniera sporadica e certamente non esaustiva, le attività che venivano sviluppate a proposito del ruolo sociale dei musei. A questo aspetto sembrano ugualmente interessati tanto i Paesi democratici che quelli totalitari, ma in modi e, soprattutto, con finalità del tutto divergenti. Tali differenze, un po' nascoste sotto il tappeto dell'aspirazione all'universale coesione culturale che anima queste pubblicazioni, sono in realtà sostanziali e rilevanti non solo rispetto ai fatti storici che seguiranno, ma proprio in relazione sia al diverso modo di declinare la nozione di cultura, anche quando di comune impostazione idealistica, sia e soprattutto guardando ai diversi scopi per i quali, anche ora e sempre, può venire impiegato il museo quale strumento di comunicazione sociale. Ovviamente ciò che si evince da questi tre soli periodici circa le esperienze compiute negli USA, nell'URSS e in alcuni dei principali paesi europei non può evadere l'esigenza di un attento studio delle risultanze dei numerosi dibattiti che in quegli anni toccarono le relazioni tra storia e critica d'arte, estetica, cultura del restauro. Offre, però, parecchie informazioni, che aiutano ad interpretare correttamente diversi aspetti del problema.

### 6.1 *Stati Uniti*

Come già si è visto, fino agli anni Trenta la pietra di paragone per tutto quanto si ambisce a realizzare in Europa sono le esperienze maturate negli Stati Uniti. Gli organi d'informazione dell'OIM ne danno, infatti, diffusamente conto. Ciò che le caratterizza può essere ricondotto in estrema sintesi ad alcuni tratti essenziali. Il più importante è che, diversamente da quanto osservabile nel vecchio continente e in particolare in Italia, nessuno negli USA sembra dubitare che la funzione di servizio sociale del museo debba prevalere su quella conservativa. A confermarlo stanno le indagini sul pubblico, l'attenzione per il rapporto con la scuola, le esposizioni fuori sede, le tante iniziative pensate per i giovanissimi e quelle destinate a particolari categorie svantaggiate, come per i non udenti, e il vivo interesse per i dettami della pedagogia. Anche di rilievo è la diffusa consapevolezza della utilità di forme di promozione della visita dei

musei, sviluppando campagne pubblicitarie mutate dalla sfera commerciale e facendo largo ricorso alla radiofonia. A metà fra promozione del museo e promozione della cultura artistica si situano iniziative, del tutto inusuali nei Paesi europei, quali la concessione alle scuole e finanche a privati di oggetti in deposito, nonché la esposizione di opere nelle vetrine di negozi commerciali. Non da ultimo rileva poi il fatto che la matrice culturale idealistica condivisa con l'Europa vi è molto temperata dalla tradizione anglosassone degli *Arts and Crafts*, nemmeno più declinata in opposizione all'industrializzazione, che, senza timori di dissacrazione del sublime valore dell'arte, porta a sviluppare servizi museali funzionali alle attività commerciali. Infine importa il sostegno assicurato ai musei da finanziatori privati proprio per permettere lo sviluppo di attività sociali.

Tutto ciò viene, infatti, accuratamente segnalato nelle pagine di «*Museion*» e dei suoi supplementi. Così, nel 1930, si dà conto dell'«*Annual Report*» del Metropolitan, che alla fine del 1929 riferiva che sia la stampa che gli altri organi di informazione attestavano il crescente interesse del pubblico nei confronti dell'arte, comprovato dal numero di visitatori che affollavano il museo specialmente il sabato, la domenica e nei giorni festivi e che partecipavano alle conferenze e agli incontri organizzati dal servizio educativo tanto per gli adulti che per i bambini:

Cet intérêt est marqué par une conscience plus nette que jadis, chez le public, du but recherché et par une attitude plus critique et compréhensive à l'égard des choses vues<sup>159</sup>.

Tale maturità di atteggiamento, sempre più accentuato anche grazie alla diffusione delle teorie sull'educazione progressiva ed esperienziale di Dewey, che nel 1916 aveva dato alle stampe *Democracy and Education* e che, in quel momento, era al lavoro per la redazione del più noto *Art as Experience*, era tenuto in gran conto dai musei, che, infatti, s'impegnavano sempre più a conoscere le opinioni dei visitatori. Per l'appunto Richard Bach, conservatore del Metropolitan, nel preconizzare il museo moderno aveva affermato che

Si on nous demandait une formule qui pût résumer en deux mots l'activité des Musées telle qu'elle doit être aujourd'hui, nous emploierons ceux-ci: *servir et conserver*, – et ce n'est nullement par hasard que le mot servir vient en premier<sup>160</sup>.

Nel 1930 «*Museion*» pubblica in proposito i risultati di un'indagine statistica svolta dal Pennsylvania Museum of Art<sup>161</sup> sui visitatori, allo scopo di migliorare i servizi per il pubblico<sup>162</sup>. Oltre alla professione, l'indagine mirava

<sup>159</sup> «*Museion*», 1930, vol. I, n. 10, *L'activité du Metropolitan Museum of Art au cours de l'année 1929*, p. 64.

<sup>160</sup> Bach 1930, p. 19.

<sup>161</sup> Primo nome del Philadelphia Museum of Art.

<sup>162</sup> Kimball 1930.

a comprendere come il visitatore avesse conosciuto il museo, cosa avesse apprezzato di più durante la visita e, soprattutto, quali miglioramenti desiderasse. A quest'ultimo riguardo i *desiderata* emersi erano per il potenziamento delle attività didattiche e della comunicazione sia interna (segnalazione dei percorsi, ampliamento delle didascalie) che esterna (pubblicizzazione delle attività del museo), nonché per l'apertura serale e per un maggiore sviluppo della collezione americana<sup>163</sup>. Stando alle notizie riportate da «Museion», a tali suggerimenti tutti i musei statunitensi cercavano di corrispondere al meglio, dando corso ad attività raggruppabili in cinque grandi nuclei: la didattica rivolta agli adulti; la didattica e i musei dedicati ai bambini; le esposizioni itineranti; la promozione dell'arte americana e la propaganda.

Relativamente alla didattica generale<sup>164</sup>, ad esempio, il Metropolitan Museum destinava vari corsi a tutte le categorie di pubblico, fra cui anche alcuni riservati ai membri del museo e alle loro famiglie e altri all'aggiornamento dei docenti delle scuole, per le quali venivano inoltre effettuate visite guidate gratuite<sup>165</sup>. Corsi speciali sul colore, la forma, ecc. erano invece destinati al personale dei negozi di moda e venivano realizzati, per la parte pratica, mediante l'utilizzo di oggetti quali abiti, tappezzerie, carte da parati, vasellame ecc., provenienti dalle collezioni del museo. In collaborazione con il Gruppo della Moda, il Metropolitan aveva anche previsto una serie di conferenze allo scopo di formare il gusto di chi operava nei diversi comparti del settore<sup>166</sup>. Dato il successo sempre crescente delle conferenze pubbliche, dal 1935 si era iniziato ad organizzarle anche per i non udenti<sup>167</sup> e, a partire dal 1936, venivano proposte tutti i giorni della settimana e dedicate anche alle tematiche dell'arte straniera e ai rapporti tra pittura, scultura e architettura<sup>168</sup>. Il recentissimo MoMA, inaugurato nel 1929, aveva invece costituito nella sua sede temporanea (14 West 49th Strada) la Young People's Gallery, una galleria realizzata in collaborazione con le scuole secondarie, i cui oggetti erano scelti da una giuria composta da studenti. Incontri mensili con i professori avrebbero permesso di discutere dei problemi specifici legati alle esposizioni scelte<sup>169</sup>. Negli altri Stati, il Cleveland Museum of Art organizzava conferenze e incontri per gli adulti specialmente il venerdì e nei

<sup>163</sup> Interessante come i dati emersi documentino che il pubblico era composto maggiormente da donne, che fosse soprattutto locale, che avesse preferito l'arte e la ricostruzione di ambienti locali, che le sale in stile fossero le più apprezzate e che circa l'1% dei visitatori aveva scelto di recarsi al museo per vedere come era stato speso il denaro pubblico e non ne era rimasto deluso! Per una analisi del pubblico nei musei americani si veda Hooper Greenhill 2006.

<sup>164</sup> Per una trattazione sulla pratica educativa dei musei americani si veda Lewis Low 1948.

<sup>165</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. II, aprile, p. 6.

<sup>166</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. IV, giugno 1932, p. 7; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. VIII, ottobre, p. 5; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, dicembre p. 24.

<sup>167</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1935, marzo, p. 13.

<sup>168</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, dicembre, pp. 17-18.

<sup>169</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, febbraio, p. 8.

giorni festivi, mentre altre attività erano rivolte agli studenti di tutte le classi delle scuole pubbliche e private<sup>170</sup>. A Buffalo il Museo Scientifico teneva conferenze, al termine delle quali forniva una bibliografia di approfondimento, apriva tutti i martedì l'Osservatorio Astronomico su prenotazione telefonica<sup>171</sup> e, al fine di promuovere nelle scuole la visita del museo, aveva iniziato a concedere oggetti in deposito agli istituti scolastici<sup>172</sup>. Il Museo d'Arte di Boston organizzava a cadenza settimanale nelle scuole superiori e commerciali della città esposizioni composte di un'opera originale e riproduzioni fotografiche<sup>173</sup>.

Notevole, anche, era il sostegno assicurato ai musei per queste attività da soggetti pubblici e privati. La Carnegie Corporation, ad esempio, nell'esercizio 1931-32 aveva accordato a vari istituti, tra cui il Worcester Art Museum, numerose sovvenzioni per potenziare le attività educative e aveva finanziato alcune università, quali la Yale, per studiare gli effetti di tali attività<sup>174</sup>. Più tardi aveva finanziato, a supporto del Toledo Museum of Art una cattedra, da assegnare annualmente ad un professore eminente<sup>175</sup>, presso l'Università dell'Ohio, che da tempo organizzava corsi in collaborazione con lo stesso museo<sup>176</sup>. A sua volta la WPA (Work Progress Administration), in applicazione del Progetto Federale Arte, aveva aperto negli Stati del Sud quattordici gallerie di arte sperimentale con l'auspicio che si trasformassero in collezioni permanenti, dimostrando la propria utilità con l'organizzare conferenze e corsi di studio gratuiti<sup>177</sup>. Un progetto simile era stato previsto anche per gli stati del Middle West, privi di musei<sup>178</sup>.

Quanto al pubblico dei più piccoli fin dagli anni '20 erano stati istituiti numerosi musei appositi e molti altri avevano iniziato a rivolgere servizi specifici a questa particolare tipologia di pubblico. Il Children's Museum di Hartford, nel Connecticut, fondato nel 1927, era stato ad esempio talmente visitato, da avere avuto bisogno, dopo due anni di vita, di essere ampliato. Dotato di sale per conferenze con proiettori per film e per immagini fisse, teneva conferenze settimanali la domenica pomeriggio e incontri con studenti e insegnanti e organizzava escursioni all'aperto per lo studio della natura<sup>179</sup>. Il Museo Scolare di Brooklyn prevedeva attività aperte a tutti i bambini di New

<sup>170</sup> «Mouseion» 1931, vol. 15, n. III, *Fifteenth Annual report of Cleveland Museum of Art*.

<sup>171</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. X, dicembre, p. 14.

<sup>172</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, febbraio, p. 14.

<sup>173</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, gennaio, p. 11.

<sup>174</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1933, marzo, p. 3; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1933, dicembre, pp. 8-9; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, febbraio, pp. 9-10.

<sup>175</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 6.

<sup>176</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, aprile, p. 23; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, maggio, p. 21.

<sup>177</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, luglio-agosto, p. 6.

<sup>178</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, dicembre, pp. 12-13.

<sup>179</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. III, marzo, p. 8. Analoghe attività erano svolte dal Museo per Bambini di Indianapolis, creato nel 1925. Vedi «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, maggio-giugno, p. 6.

York in particolari momenti dell'anno, come le festività religiose<sup>180</sup>. Sempre a Brooklyn, nel 1935 veniva realizzato un museo, la cui architettura, in accordo con il metodo di Maria Montessori, era stata concepita a misura dei piccoli visitatori<sup>181</sup>. Anche il Cincinnati Museum e il Toledo Museum of Art avevano indirizzato ai bambini specifiche attività educative e il Toledo Museum aveva aggiunto al suo bollettino un supplemento specifico, il Children's Museum News. L'interesse nei confronti dei bambini era testimoniato anche dalla WPA, che a Washington apre nel 1938 una galleria d'arte infantile, per esporre i lavori di bambini inviati da tutti gli stati che facevano parte del progetto federale arte<sup>182</sup>, nonché dalla Carnegie Corporation, che dal 1929 aveva finanziato studi per l'uso dei musei nell'educazione dei più piccoli<sup>183</sup>.

Quanto agli adulti, per rendere le collezioni museali accessibili a coloro che non potevano visitarle o per la distanza dalla sede o a causa degli orari di apertura, dal 1933 il Metropolitan aveva iniziato ad organizzare le *Neighborhood Exhibition*, esposizioni itineranti nei quartieri più lontani dal centro e specialmente nei sobborghi operai. Prepare e allestite dal personale del museo, le mostre, della durata di tre mesi, costituivano delle vere e proprie succursali temporanee del museo e avevano subito riscosso notevole successo grazie sia all'ingresso gratuito e all'ampio orario di apertura, che permetteva visite serali ai lavoratori, sia alla scelta del luogo di ubicazione più popolare e coerente con la vita del quartiere e dei suoi abitanti<sup>184</sup>. Nei primi tre anni, le mostre dedicate all'arte dell'Antico Oriente, alle armi e armature e alla vita nell'Antico Egitto avevano richiamato infatti oltre seicentomila visitatori. La WPA, considerato il successo dell'iniziativa, aveva contribuito finanziariamente, sostenendo i costi sia del personale di custodia, sia degli esperti incaricati di tenere conferenze e di illustrare nelle scuole gli oggetti esposti non solo sotto il profilo artistico, ma anche in relazione alla storia, alle scienze sociali ed economiche, alla letteratura e alla lingua, nonché alle tecniche artistiche e all'artigianato<sup>185</sup>. Altre forme di esposizioni itineranti, come quelle realizzate dal Worcester Museum<sup>186</sup> o dall'Albright Art Gallery di Buffalo<sup>187</sup>, erano destinate alle scuole secondarie e costruite in funzione degli insegnamenti che vi erano tenuti.

<sup>180</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. IV, aprile, p. 10.

<sup>181</sup> «Mouseion, Informations Mensuelles» 1935, marzo, p. 17.

<sup>182</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, gennaio, p. 24.

<sup>183</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, settembre-ottobre, p. 19.

<sup>184</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, febbraio, pp. 2-5; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, gennaio, pp. 17-18.

<sup>185</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, dicembre, pp. 2-5.

<sup>186</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, febbraio, pp. 9-10.

<sup>187</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, luglio-agosto, pp. 17-18. In questo caso si trattava di riproduzioni fotografiche utilizzate tematicamente per dar vita ad esposizioni che venivano anche corredate di materiale illustrativo, in modo da fornire ai docenti il materiale necessario per rispondere alle esigenze degli alunni. Tra le serie di esposizioni realizzate figuravano: le pitture murali egizie, la vita popolare nel Medioevo, la cavalleria e la feudalità, la vita e l'arte del Giappone, la vita dei bambini nel mondo.

Relativamente alla promozione dell'arte americana, oltre alle esperienze già citate, come i prestiti di opere d'arte, il MoMa portava nelle scuole esposizioni di riproduzioni di opere contemporanee<sup>188</sup>, mentre la valorizzazione dell'arte americana del passato era affidata alla WPA, che nel proprio Dipartimento espositivo di Washington organizzava mostre di oggetti d'arte popolare prestati dal magnate John D. Rockefeller<sup>189</sup>.

Le attività di propaganda, oltre alle conferenze radiofoniche effettuate da numerosi musei<sup>190</sup>, i quali a volte, come nel caso di Buffalo, avevano messo a disposizione del pubblico anche una sala di audizioni, per permettere di prendere appunti nel corso delle trasmissioni<sup>191</sup>, e oltre alle comunicazioni diffuse attraverso la stampa e alle affissioni di manifesti, prevedevano anche l'esposizione di oggetti delle collezioni museali nelle vetrine di negozi e grandi magazzini. A questo proposito «Mouseion» segnala in particolare l'iniziativa dello Yonkers Museum of Science and Art di New York, che aveva realizzato nel 1935 dei "musei-miniatura" all'interno di alcuni negozi, per avvicinare il più largo pubblico ai diversi campi della scienza di cui il museo s'interessava: ad esempio, erano stati esposti *specimen* di minerali di oro e argento e pietre preziose in una bigiotteria e materiali da costruzione di varie epoche nella sede di un'impresa edile<sup>192</sup>.

## 6. 2 *Regno Unito*

Profondamente avvertito, almeno dalla metà del XIX secolo e più specificamente a partire dalla Esposizione Universale del 1851, della doverosa funzione sociale ed educativa del museo, il Regno Unito è il paese europeo che maggiormente si avvicina alle esperienze americane, come emerge anche dal rapporto che, all'inizio del decennio, era stato dedicato alla situazione dei musei inglesi dalla Royal Commission on Museums and Galleries. Realizzato per conto del re, ne emergeva che, difatti, pur rimanendo fedeli alla tradizione europea del museo come istituzione a carattere prioritariamente scientifico, i musei avevano importato da oltreoceano tutte quelle esperienze utili a potenziare il rapporto con il pubblico<sup>193</sup>. In ciò erano per altro facilitati dalla filiale inglese della Carnegie Corporation, che finanziava viaggi di aggiornamento negli USA per i conservatori museali<sup>194</sup> ed erogava fondi appositi, affinché le attività educative

<sup>188</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. I, gennaio, p. 4.

<sup>189</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, dicembre, pp. 12-13.

<sup>190</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. XII, dicembre, p. 10; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, aprile, p. 18.

<sup>191</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. III, marzo, p. 8.

<sup>192</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1935, aprile, pp. 11-12.

<sup>193</sup> Vedi in merito Lameere 1930.

<sup>194</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, aprile, p. 21; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, luglio-agosto, pp. 3-4.

rivolte ad adulti e bambini potessero essere estese anche nelle campagne<sup>195</sup>. Indicativo della comunanza di intenti democratici fra le due sponde dell'Atlantico è che, anche dal punto di vista inglese, l'immagine utopica del museo futuro, che difatti tornerà fortemente in auge dopo il secondo conflitto mondiale, era quella di un luogo vivo, di incontro, socialmente utile, dove venivano offerte visite guidate, proiezioni cinematografiche, concerti, *pièces* teatrali e quanto altro conveniente a creare un'atmosfera cordiale e ad evitare stanchezza e noia<sup>196</sup>.

Ma un tratto particolare della cultura museale anglosassone, anch'esso alquanto in anticipo sul dibattito che più tardi si svilupperà in proposito in alcuni Paesi europei, è l'interesse per il patrimonio culturale diffuso sul territorio e il riconoscimento della funzione che i musei avrebbero potuto svolgere a tale riguardo. Difatti nel 1938, nel corso della Conferenza dell'Associazione dei Musei Britannici, tenutasi a Belfast, Jesse Austen Sidney Stendall, curatore del locale museo, aveva ipotizzato di creare la figura professionale del conservatore della città, per far sì che il campo di azione del conservatore non si fermasse alle porte del museo, ma comprendesse anche la tutela delle opere d'arte e dei monumenti al di fuori di esso, in quanto elementi costitutivi del patrimonio culturale della città<sup>197</sup>.

In generale, comunque, ciò di cui si discuteva in quegli anni erano il prolungamento degli orari di apertura e l'abolizione, nei rari casi in cui permaneva, della tassa d'ingresso. La comune opinione era che i vantaggi derivabili dallo sviluppo del ruolo educativo dei musei avrebbero largamente compensato i costi. Veniva perciò incoraggiata la sempre più ampia e gratuita erogazione di servizi educativi per ogni specie di utenza, con l'auspicio che a questi fosse riconosciuta la stessa importanza attribuita agli altri servizi sociali<sup>198</sup>. In questa direzione si era mossa fin dal 1915 Ethel M. Spiller, guida volontaria e segretaria dell'Art Theacher's Guide, che aveva poi illustrato il suo modello didattico al Congresso di Storia dell'Arte del 1921<sup>199</sup>. A seguirne l'esempio erano poi stati in particolare i musei di South Kensington, che avevano stabilito una intensa collaborazione con le scuole, per occupare gli studenti durante le vacanze natalizie, nell'arco di un mese, in corsi dedicati nel Victoria & Albert alla decorazione degli interni, nel Natural History Museum ad alcune specie animali e nello Science Museum ai mezzi di locomozione<sup>200</sup>.

Per la promozione delle visite venivano puntualmente riprese tutte le soluzioni sperimentate negli USA. Alle diffuse attività di divulgazione radiofonica si

<sup>195</sup> Dallo studio delle esperienze americane rivolte ai bambini era anche nato uno studio di Ruth Weston, del Leicester Museum and Art Gallery, i cui risultati erano stati pubblicati su «The Museum Journal», come supplemento al numero del maggio 1938. Cfr. Mouseion, *Supplément Mensuelle*, giugno 1939, p.9.

<sup>196</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, gennaio, pp. 13-14.

<sup>197</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, giugno, p. 15.

<sup>198</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, settembre-ottobre, pp. 1-4.

<sup>199</sup> Cfr. Spiller 1923.

<sup>200</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, maggio, pp. 1-2.

univano la realizzazione di film<sup>201</sup>, nonché le mostre itineranti, molte delle quali ad opera del Victoria & Albert<sup>202</sup>, e l'esposizione di oggetti all'interno di vetrine commerciali e nei luoghi pubblici di maggiore affluenza, come nel caso dello stesso Victoria & Albert, che nella stazione della metropolitana di *Leicester Square* disponeva di una vetrina per l'esposizione di alcune opere d'arte con sullo sfondo le *affiches* che annunciavano il nuovo servizio di apertura per le visite serali<sup>203</sup>, o come nel caso dell'Hereford Museum and Art Gallery<sup>204</sup>.

### 6.3 Francia

Molto diversa in gran parte è la situazione francese. Nella Francia delle avanguardie artistiche e soprattutto architettoniche, che «sapientemente istituiscono legami tra il museo e l'era industriale, la metropoli e la sua folla in movimento, le grandi esposizioni»<sup>205</sup>, si era accesa la critica del museo come luogo della pura filologia e dell'estetismo. Maurice Barrès aveva introdotto l'idea del museo come luogo di morte, ripresa anche da Paul Valéry, che nel 1923 aveva affermato di non amare troppo i musei in quanto luoghi freddi, destinati agli specialisti, dove all'emozione si era sostituita l'erudizione<sup>206</sup>. Le numerose attività rivolte ai lavoratori e al popolo in generale, cui si è accennato in apertura e alle quali si era aggiunto, per volontà del Ministero delle Belle Arti, un servizio di visite guidate dagli studenti della Sorbonne e dell'École du Louvre<sup>207</sup>, non avevano certo dissipato lo scetticismo dell'ambiente intellettuale.

Il deputato George Monnet<sup>208</sup>, ad esempio, aveva affermato nel 1930 che un vero rinnovamento dell'arte avrebbe potuto nascere soltanto da una rivoluzione sociale e materiale e non dal museo, dato che tutte le attività destinate ad avvicinare l'arte al popolo erano state realizzate

par la seule et littéraire bonne volonté d'individus généralement ignorants des masses qui la doivent susciter. [...] Le bourgeois se persuade aisément que les joies intellectuelles qu'il a apprises à éprouver sont les plus hautes. Aussi va-t-il jusqu'à se soucier, quand'il est libéral, d'en dispenser au peuple une espèce d'ersatz, "à sa portée" bien entendu: visite des enfants des écoles dans les musées, chefs-d'oeuvre classiques joués dans les théâtres de quinzième ordre par des acteurs retraités... Nous ne devons pas négliger les profits immédiats de ces libéralités du régime; mais ne pas oublier non plus que la masse populaire peut avoir d'autres

<sup>201</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, gennaio, p.13.

<sup>202</sup> «Mouseion» 1930, vol. 12, n. III, *Les collections itinérantes du Victoria and Albert Museum de Londres*.

<sup>203</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 11.

<sup>204</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, gennaio, p. 4; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, marzo, p.6.

<sup>205</sup> Ducci 2005, p. 310.

<sup>206</sup> Valéry 1923. Su Valéry e la critica del museo si veda Ducci 2013.

<sup>207</sup> «Mouseion» 1931, voll. 13-14, nn. I-II, pp. 151-152.

<sup>208</sup> Monnet 1930.

ambitions, et notamment celle de créer sa culture et son art, que seraient sans doute bien différents<sup>209</sup>.

Per Monnet il “capolavoro”, anche nei modi della sua presentazione al pubblico, non andava isolato, ma contestualizzato nel *milieu* intellettuale e materiale in cui era stato creato, perché, se per lo specialista ciò poteva avvenire istantaneamente, non era lo stesso per il grande pubblico, che avrebbe necessitato di vederlo tra altre varie produzioni della stessa epoca.

Per contro, su tutt’altro piano, ma sempre perché scettico sui benefici che il grande pubblico poteva trarre dalla frequentazione dell’arte, il romanziere e critico letterario Edmond Jaloux aveva sottolineato attraverso le pagine dell’«Echo de Paris» che, seppure fosse giusto rendere accessibili ai più i capolavori, era però necessario che gli artisti, intesi nel senso più ampio del termine, avessero facilitazioni per contemplare tali oggetti con tutto il raccoglimento e l’attenzione necessari. Per questo aveva proposto una tassa di ingresso alle esposizioni particolarmente alta, da 50 a 100 franchi, da applicare solo in alcuni giorni, che scremasse il pubblico:

Et s’il y a des personnes assez éprises d’art qui peuvent en outre faire le sacrifice d’une somme assez élevée pour n’être pas bousculées par la foule des expositions temporaires, pourquoi leur refuserait-on ce privilège et ce sacrifice dès lors que cet avantage ne réduit en rien la faculté que les autres visiteurs gardent d’aller visiter les expositions en des jours à tarif ordinaire?<sup>210</sup>.

A sostegno della sua snobistica proposta, Jaloux suggeriva agli amministratori la possibilità, grazie ai cospicui introiti che ne sarebbero venuti, di consentire in alcuni giorni l’ingresso gratuito agli studenti e agli storici dell’arte:

L’auteur se sent l’autant plus autorisé à formuler cette proposition qu’il demeure assez sceptique quant au bénéfice réel que le grand public retire de ces manifestations d’art, ce même public qui, dans le cas de Paris, n’envahit guère les salles du Louvre où se trouvent précisément quelques-unes des remarquables oeuvre présentées à l’exposition d’art italien et à celle d’art flamand<sup>211</sup>.

Ciononostante si mantiene almeno a livello istituzionale la volontà di educare il popolo attraverso l’arte. Questo obiettivo diviene anzi uno dei temi d’azione del *Front Populaire*, il cui esponente George Huisman, direttore generale delle Belle Arti, dichiarava infatti nel 1937 che

après avoir créé des musées au XVIIIe siècle pur l’élite, au XIXe siècle pour la bourgeoisie, il faut maintenant entreprendre l’organisation des musées pour le peuple qui les ignore<sup>212</sup>.

<sup>209</sup> Ivi, pp. 344-345.

<sup>210</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, marzo, pp. 1-2; p. 1.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> Ory 2008, p. 58.

In pratica le iniziative a ciò finalizzate si concretizzarono nella moltiplicazione dei cataloghi, con l'edizione della prima *Guide par images* del Louvre destinata al visitatore medio<sup>213</sup>, così come nella realizzazione dei primi film didattici e dei primi “notturni del Louvre” avviati ad iniziativa di Henri Verne, allora direttore del museo. Come asserito da Ory, «Si, en 1936 encore le Louvre faisait pâle figure au chapitre des visites organisées, en face d'établissement anglo-saxons analogues, le retard commençait à être comblé»<sup>214</sup>. L'impressione, tuttavia, è che particolarmente in periferia persistesse una visione idealistica del problema assai più aristocratica rispetto alle analoghe iniziative d'oltralpe. Sembra darne ad esempio prova la creazione in molte città francesi, nel 1938, dei “circoli di Amici delle Belle Arti” per la difesa e la promozione del patrimonio artistico francese, composti da mecenati, amatori, collezionisti, professori di disegno e di storia dell'arte, pittori, scultori e decoratori, membri delle commissioni di Belle Arti, magistrati municipali. Questi circoli, raggruppati nella Società di Amici delle “Belle Arti”, si proponevano di facilitare il contatto «entre les élites françaises»<sup>215</sup> mediante l'organizzazione di mostre a Parigi incentrate sui capolavori di arte antica ospitati in provincia e, in provincia, di ulteriori esposizioni, conferenze, visite di esponenti del mondo dell'arte<sup>216</sup>.

#### 6. 4 *Spagna*

Le poche informazioni relative alla Spagna, necessariamente destinata, a causa della guerra civile che scoppierà nel 1936, a diventare piuttosto un termine di riferimento obbligato per la protezione del patrimonio artistico in caso di conflitti armati<sup>217</sup>, si riferiscono alle Misiones Pedagógicas. Istituite per

<sup>213</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, giugno, pp. 23-23. La guida, considerata uno strumento preparatorio e semplice alla visita, per aiutare il visitatore medio a guardare l'opera d'arte, conteneva immagini commentate, le piante e le informazioni pratiche (condizioni di accesso, vendita di riproduzioni, ascensori, bagni, mezzi di comunicazione, Ecole du Louvre, pubblicazioni del museo). Un foglio staccato, inserito nella pubblicazione, forniva il piano d'insieme del museo, per piani, con indicazioni del punto di partenza dell'itinerario corrispondente al testo, frecce che indicavano la direzione per seguire il commentario alla visita, numeri corrispondenti alle pagine della guida e il piano dettagliato di ogni itinerario proposto. Nell'introduzione Verne ricordava che la nuova classificazione e la nuova presentazione delle opere erano state realizzate per accrescere non solo il valore scientifico ma anche l'influenza educativa e che la guida era destinata a rendere più efficace questa influenza, offrendo un aspetto esatto, benché sommario, delle collezioni. Gli itinerari, in numero di dodici, erano preceduti da una breve storia del Louvre. Realizzati da conservatori competenti erano dedicati alla pittura (5); alla scultura antica e moderna (2); alle antichità greche e romane; agli oggetti d'arte, all'arte asiatica; alle antichità orientali; alle antichità egizie. Le guide avevano avuto una entusiastica accoglienza da parte del pubblico.

<sup>214</sup> Ory 2008, p. 66.

<sup>215</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 10.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> Cfr. in merito Renau 1937.

decreto del 29 maggio 1931<sup>218</sup> come complemento all'insegnamento scolastico, le missioni volevano essere uno strumento non secondario per consentire il diritto di tutti i cittadini alla cultura quale condizione ineludibile di giustizia sociale. A tale scopo si occupavano di portare nei villaggi rurali più remoti biblioteche, teatro, musica, cinema e il "museo ambulante", che presentava copie a grandezza naturale dei maggiori dipinti del Prado, come *Il 3 maggio 1808*, *Capricci e Disastri della Guerra* di Goya, *La Resurrezione* di El Greco, *Auto de fe* di Berruguete, *Las Meninas* e *Las hilanderas* di Velázquez, nonché opere di Ribera, Zurbarán, Murillo. L'intento dichiarato da Manuel Bartolomé Cossío, storico dell'arte studioso in particolare di El Greco, pedagogo e presidente delle missioni, era di mostrare queste opere agli spagnoli che non le avevano mai viste, affinché «sepan que existen y que, aunque estén encerrados en el Prado, son también suyos»<sup>219</sup>. L'esposizione, accompagnata da proiezioni, era integrata da due spiegazioni di carattere l'una storico e l'altra artistico. Un risultato fu di lasciare nei luoghi toccati circa 45.000 riproduzioni fotografiche di grandi dimensioni e incorniciate, con cui arredare scuole, case rurali e sindacati e organizzare ulteriori esposizioni itineranti. Non mancarono, ovviamente, critiche anche aspre a questa visione salvifica della cultura, che portava ad occuparsi molto della scuola e troppo poco *de la despensa* laddove mancavano le fondamentali condizioni di sussistenza. «Esa misión», veniva detto, «sin transformar las estructuras agrarias de un país, era como plantar árboles por la copa»<sup>220</sup>. Per contro il grande concorso popolare alla salvaguardia del patrimonio durante la guerra sarà da altri attribuito proprio al successo delle missioni, come testimoniato nel 1937 dall'allora direttore generale delle Belle Arti José Renau: «la plus sûre garantie de conservation des monuments et oeuvres d'art réside dans leur respect et l'attachement que leur poternt les peuples eux-mêmes»<sup>221</sup>.

## 6.5 Germania

Nel dare conto delle iniziative per la socializzazione del museo e delle connesse finalità, le informazioni veicolate da «Museion» fotografano assai bene la vicenda politica tedesca fra democrazia e nazismo. Può risultare perfino sorprendente come il 1933 segni una svolta immediata anche al riguardo del

<sup>218</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1933, maggio, pp. 3-4. Sulle missioni pedagogiche si veda *Las Misiones Pedagógicas* 2007, che dà conto di quanto avvenuto nel periodo compreso tra il 1931 e il 1936.

<sup>219</sup> R. Gaya, dalla conferenza «*Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España*» tenuta presso la Residencia de Estudiantes el 24 de abril de 1991, cit. in López Cobo 2007, p. 94.

<sup>220</sup> Tuñón de Lara 1970, p. 263.

<sup>221</sup> Renau 1937, p. 56.

museo, della sua apertura al grande pubblico, dei valori da comunicare. Prima, fino a tutto il tempo della repubblica di Weimar, quel che accade in Germania è del tutto coerente con il clima culturale internazionale<sup>222</sup> e semmai denota, insieme alla prevalente persistenza dei valori idealistici, una consapevolezza maggiore che in altri Paesi del rischio di fare dell'arte una «sorte de succédané de l'église et de l'éducation morale». In seguito, invece, la funzione educativa richiesta al museo sarà per il culto della nazione e della razza.

Ancora nel 1931 sulle pagine di «Museion» si legge:

L'activité des musées allemands en matière d'exposition a dû son développement extraordinaire d'après-guerre à la transformation politique radicale de l'Etat et aux efforts «sociaux» qui en résultent. C'est en 1919 que fut lancé le mot d'ordre de la «Socialisation des musées» et que leur fut imposée la tâche de servir, non plus à un petit cercle de gens instruits, mais bien à toute la collectivité. La notion originellement démocratique du musée, qui avait paradoxalement commencé à se démentir en prenant l'aspect de «musée pour les savants», allait enfin retrouver son sens propre<sup>223</sup>.

Così lo storico dell'arte e artista Ernst Scheyer<sup>224</sup>, in un articolo relativo alla politica delle esposizioni tedesche degli anni '20, descriveva con entusiasmo il processo di apertura sociale delle istituzioni museali maturato negli anni della Repubblica di Weimar, allorché artisti e scrittori, animati da ideali democratici, sottoposero a critica radicale i valori della tradizione, impegnandosi nella ricerca di un rapporto diretto con il pubblico e di nuovi linguaggi a ciò funzionali. Fra l'altro Scheyer teneva a ricordare che nel 1919 era stato anche costituito a questi fini un Conseil ouvrier des arts, che, fra le varie riforme, aveva presentato un vasto piano di riorganizzazione dei musei, affinché potessero essere un mezzo davvero valido per l'istruzione del popolo. Nonostante il Conseil non fosse riuscito a modificare l'organizzazione interna dei musei, tuttavia, prima della sua chiusura nel 1921, aveva realizzato alcune esposizioni nell'antico Kronprinzenpalai di Berlino, come quelle dedicate a *L'arte operaia* e al pittore August Macke.

L'interesse nei confronti dei lavoratori non cessa negli anni seguenti, tanto che nel 1928 Mouseion riporta una «iniziativa molto interessante»<sup>225</sup> presa dal direttore generale dei Musei di Stato: l'apertura serale, avviata il 9 febbraio, dello Schlossmuseum di Berlino. La misura, in linea con quanto proposto dal nucleo di esperti dell'OIM che si erano occupati, l'anno prima, del ruolo educativo dei Musei, era stata presa affinché la popolazione avesse la possibilità

<sup>222</sup> Va infatti anche ricordata l'attività di diffusione internazionale di scambi di esperienze nel campo museale svolta dalla rivista «Museumskunde», che dal 1905 al 1924 svolse un ruolo fondamentale, anticipando la successiva esperienza di «Mouseion».

<sup>223</sup> Scheyer 1931.

<sup>224</sup> Esponente dell'Espressionismo tedesco, sarà poi costretto a lasciare la Germania per gli Stati Uniti.

<sup>225</sup> «Mouseion» 1928, n. 4, *Un Musée du soir à Berlin*, pp. 74-75.

di visitare le collezioni al di fuori degli orari di lavoro. Nello stesso anno, inoltre, l'Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe aveva avviato un programma di trasmissioni radiofoniche, risultate di grande successo, destinate la domenica mattina sia a coloro che stavano vistando il museo, i quali attraverso altoparlanti potevano udire le conferenze stando di fronte all'opera, sia agli ascoltatori a distanza, per i quali la Norag (Società di radiodiffusione della Germania del Nord) aveva inserito immagini delle opere negli opuscoli dei suoi programmi<sup>226</sup>. Sempre in linea con le indicazioni dell'OIM, la Germania aveva anche avviato la realizzazione di film di propaganda per i musei: uno di questi, realizzato dalla società cinematografica Epoche in collaborazione con la direzione generale dei musei di Stato di Berlino, era stato proiettato in numerose sale<sup>227</sup>, un altro, girato nell'ottobre del 1930 dall'Ufficio centrale delle Ferrovie del Reich era stato dedicato alle nuove sale del Pergamon Museum.

Ai problemi relativi alla presentazione delle opere nel museo e alle modalità con cui facilitare e vivificare la comprensione dell'arte, riprendendo quanto sperimentato negli Stati Uniti, veniva inoltre dedicata dal 1930 un'apposita nuova rivista, «Museum der Gegenwart», che, come dichiarato dal suo direttore Ludwig Justi, si proponeva specificamente di avvicinare il pubblico all'arte moderna<sup>228</sup>.

Al rapporto tra il pubblico, non più solo composto da studiosi o «vagues promeneurs»<sup>229</sup>, e il nuovo museo inteso come centro culturale e strumento di promozione intellettuale era stata invece indirizzata dalla rivista settimanale «Weltkunst, già Kunstauktion», una serie di articoli, che, per la loro affinità con le proposte dell'OIM, erano stati riassunti in «Museion». Firmati dai più autorevoli esperti di museografia, erano tutti accomunati dalla insistenza sulla necessità di far conoscere al pubblico le attività del museo e di promuovere le visite anche attraverso un accorto uso dei mezzi di propaganda, come manifesti o annunci sui giornali, ma soprattutto modificando sia l'aspetto monumentale degli ambienti che il modo di comunicare il valore degli oggetti esposti, nonché riducendo i costi d'ingresso. Il direttore generale dei musei di Stato Waetzoldt, constatava come tutti gli sforzi per attirare il pubblico, comprese le visite serali effettuate dallo Schlossmuseum, non avevano dato alcun risultato, a motivo del fatto che

les classes modestes n'osent guère s'aventurer dans les musées aux allures fasteuses de palais et que, d'autre part, l'ouvrier a le sentiment, peut-être inavoué mais indéniable, que la visite d'un musée exige una culture à laquelle il n'est pas préparé. Ni les syndicats, ni les

<sup>226</sup> «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, *La radiophonie au service des musées*, pp. 145-146.

<sup>227</sup> «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, *Films de propagande pour les musées*, p. 147. In relazione al primo film la notizia non fornisce ulteriori dettagli. Sarebbe interessante potere avviare delle ricerche per reperire sia le pellicole che le registrazioni radiofoniche realizzate dai vari paesi per poterle comparare.

<sup>228</sup> «Mouseion» 1931, vol. 13-14, n. I-II, *Bibliographie, Museum der Gegenwart*, p. 158.

<sup>229</sup> «Mouseion» 1932, vol. 17-18, n. I-II, *Musées et propagande*, pp. 180-184, p. 180.

associations de fonctionnaires, pas plus que le groupements politiques ne se sont préoccupés, dans leur programme, de rendre ces visites plus accessibles<sup>230</sup>.

Per facilitare il rapporto con pubblico, Berndt Goetz, nel pieno dello Zeitgeist, proponeva di modificare i criteri di presentazione delle opere, prestando particolare attenzione alla loro contestualizzazione, giacché

Il est bien rare en effet qu'une oeuvre d'art soit née uniquement pour la joie de créer un agréable ornement: quantité d'autres facteurs d'ordre religieux, social, etc... ont joué leur rôle dans cette production. Si l'on fait abstraction de ces éléments auxiliaires, le musée demeure muet pour le profane<sup>231</sup>.

Concludeva però ammettendo il disinteresse degli specialisti nei confronti di tali proposte di apertura. Ugualmente il direttore del Museo di Antichità di Mayence, Rudolf Busch, deplorava l'eccessiva solennizzazione del museo. Per renderlo più accogliente, proponeva fra l'altro di prevedere sale per proiezioni cinematografiche e, suggerimento più sorprendente per la cultura museografica del tempo, di tenere aperte le finestre per lasciare entrare aria e luce<sup>232</sup>, come sosterrà anche due anni dopo la ex curatrice del Museo di Arti Applicate di Colonia, Elizabeth Moses<sup>233</sup>. Che il museo, infatti, risultasse nel suo tradizionale aspetto totalmente estraneo ai giovani era inoltre testimoniato da una relazione sulle visite scolastiche, in cui si evidenziava come queste non solo non apportassero alcun insegnamento aggiuntivo, ma risultassero anche prive di attrattiva: «Pourquoi ne regardes-tu pas?» demande l'auter à l'un de ces enfants. “tout est si mort ici” répond-il<sup>234</sup>.

E che i giovani fossero spaventati dalla grandezza del museo e dalla quantità delle opere era già emerso, del resto, in un convegno dedicato ai rapporti tra museo e scuola, i cui atti, *Museum und Schule*, erano stati pubblicati nel 1930<sup>235</sup>. Organizzato dall'Istituto Centrale per l'Educazione e l'Insegnamento di Berlino, il convegno aveva espresso il voto di creare gruppi di studio, composti di pedagoghi, artisti e funzionari di musei, al fine di mettere a punto, grazie ad attività intraprese con gli studenti, metodi capaci di vivificare il rapporto tra il museo d'arte e l'insegnamento ai giovani. Ciò che risultava dagli interventi era, difatti, che non era più possibile concepire l'arte come un elemento destinato idealisticamente ad alimentare la formazione interiore del giovane, una «sorte de succédané de l'église et de l'éducation morale»<sup>236</sup>, che avrebbe comportato

<sup>230</sup> Ivi, p. 182.

<sup>231</sup> Ivi, p. 183.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Fuggita dalla Germania per rifugiarsi negli Stati Uniti, la Moses si domanda «Perché i musei non fanno così, perché non cambiano l'atmosfera *fin de siècle* in luce e aria?». Moses 1934, cit. in Basso Peressut 2005, p. 110.

<sup>234</sup> «Museumion» 1932, vol. 17-18, n. I-II, *Musées et propagande*, p. 184.

<sup>235</sup> «Museumion» 1932, vol. 17-18, n. I-II, *Bibliographie*, pp. 213-215.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 214. L'espressione è di G.F. Hartlaub, autore dell'articolo *L'art vécu e la jeunesse*.

il rischio di costringere i ragazzi «à trouver “beaux”, en vertu de l'autorité du maître, des objets qui ne leur disent rien»<sup>237</sup>. Il primo approccio alle opere avrebbe dovuto essere piuttosto di ordine pratico, ad esempio tramite il disegno, e la frequentazione del museo avrebbe dovuto procedere per gradi, magari visitando prima gli ambienti destinati ai laboratori e ai servizi, per poi passare alle sale espositive.

Ma, nonostante questi numerosi e insistiti auspici e alcune interessanti esperienze, come l'esposizione pedagogica organizzata nel 1932 dal Museo di Educazione di Mayence<sup>238</sup>, il sistema di valori predominante rimaneva quello idealistico, come attestato nella rivista «Vossische Zeitung»<sup>239</sup> da Liese Thurmman, che auspicava visite metodiche al museo da parte delle scuole, guidate da personale preparato a formare il gusto e a coltivare l'educazione visiva dei giovani.

Questa inclinazione, che si riflette anche nella istituzione del “capolavoro del mese” a Berlino<sup>240</sup>, si rafforza, in funzione però di ben altri obiettivi, con l'avvento del nazismo, che porta all'uscita della Germania dalla SDN nell'ottobre del 1933, e a causa della diaspora, in gran parte dovuta alle leggi razziali, della maggior parte degli storici dell'arte tedeschi verso gli Usa e il Regno Unito<sup>241</sup>. Nel 1934, difatti, nel corso della riunione dell'Associazione dei Musei Tedeschi vengono ripercorse le vicende formative dei musei, per evidenziarne il ruolo di istituzione al servizio dell'istruzione generale del pubblico, ma facendo particolare riferimento agli Heimatmuseen, considerati gli stabilimenti migliori per formare la gioventù e i visitatori in genere, mettendoli a conoscenza dei caratteri specifici della storia del paese e della sua evoluzione fino alla situazione di quel momento. A questo medesimo scopo vengono previste esposizioni che commemorino momenti essenziali della vita nazionale o esaltino i primati della Germania nei vari campi della cultura e dell'economia. Di questo programma sono infatti parte l'esposizione itinerante di disegni e sculture, organizzata dalla galleria berlinese Bucholtz in collaborazione con la Nationalgalerie, che inizia nel 1935 il suo giro all'estero con la prima tappa all'Accademia tedesca di Roma<sup>242</sup>, nonché il film *Un mondo in una sala*, realizzato con i funzionari dei Musei di Stato, dedicato, non senza evidenti intenzioni politiche, al Gabinetto del Tesoro di Pomerania<sup>243</sup>. Nel 1936, inoltre, alla presenza di personalità del Reich viene inaugurata a Colonia Das Haus der Rheinischen Heimat (La casa

<sup>237</sup> Ivi, p. 213, espressione di Adolf Behne, autore de *Le jeune et l'actualité vivant*.

<sup>238</sup> «Mouseion. Informations mensuelles» 1932, n. IV, aprile, p. 7. All'esposizione erano state destinate venti sale del museo, che avevano esposto lavori di ricerca, statistiche, lavori di bambini, giochi, manuali di classe, periodici scolari, foto di aule ecc.

<sup>239</sup> «Vossische Zeitung», 11 gennaio 1932.

<sup>240</sup> «Mouseion. Informations mensuelles» 1932, n. VII, luglio, p. 15; «Mouseion. Informations mensuelles» 1934, febbraio, p. 16.

<sup>241</sup> In merito si veda Meyer 2011.

<sup>242</sup> «Mouseion. Informations mensuelles» 1935, gennaio, p. 8.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

della Patria Renana), un museo del popolo renano finalizzato all'esaltazione della civiltà renana, accostando allo sviluppo delle arti l'evoluzione dello spirito germanico<sup>244</sup>. Di fronte al mondo il ruolo svolto dai musei tedeschi per l'istruzione popolare veniva infine mostrato in occasione dell'esposizione universale di Parigi del 1937, *Arts et Techniques dans la Vie moderne*, con l'allestimento di una sala dove venivano presentati i programmi radiofonici, l'insegnamento scolastico, le visite guidate nei musei e le esposizioni realizzate nelle periferie<sup>245</sup>, inaugurate nel 1936 con la mostra *Capolavori dell'arte antica* tenuta a Siemensstadt<sup>246</sup> e realizzate con la collaborazione degli industriali che avevano concesso le loro industrie come sedi espositive.

## 6.6 Italia

In Italia prova per un po' a resistere una non tanto esigua corrente di pensiero convinta che i musei debbano occuparsi di conservazione e solo dopo e semmai marginalmente anche di attività educative. Ma non è questo il tratto saliente della situazione nazionale del tempo. La questione di fondo, infatti, è da ricercare nella ragione per la quale il regime vuole "andare verso il popolo". I mezzi di cui servirsi per questo non differiscono, se non per la intensa politica delle grandi esposizioni, da quelli indicati solitamente ovunque. Si chiede, infatti, di favorire la frequentazione dei musei e dei luoghi d'arte in genere con facilitazioni materiali, come l'ingresso gratuito, e pratiche, come le aperture serali e il libero uso delle macchine fotografiche. Si invita a sviluppare vaste campagne promozionali nelle comuni forme pubblicitarie e in particolare avvalendosi della radiofonia. Si pensa di rendere più proficue le visite, potenziando i sussidi didattici, a cominciare dalla produzione di guide ben progettate, e rendendo più snelli i tradizionali allestimenti espositivi. Mobilitando anche le organizzazioni dopolavoristiche, ci si impegna nella organizzazione di visite anche serali e si sollecita pertanto l'installazione di impianti per l'illuminazione notturna. Si dà corso ad un'ingente opera di ammodernamento e perfino di nuova edificazione di musei. Ma tanto sforzo non ha nulla a che fare, come chiarisce Bottai, con le «facili ideologie umanitarie delle vecchie democrazie»<sup>247</sup>. Tutto ciò ovviamente risponde all'imperativo di "andare verso il popolo" e più di tutto giovano a questo le grandi esposizioni, il cui complessivo disegno mostra una straordinaria e modernissima intelligenza propagandistica. Ma verso il popolo bisognava

<sup>244</sup> «Museum. Supplément mensuel» 1936, maggio 1936, pp. 1-2. Le diverse sezioni del museo mostravano lo sviluppo storico politico del paese e il ruolo della nobiltà; la Chiesa e le sue istituzioni; le origini, lo sviluppo, l'organizzazione delle città e il ruolo della borghesia; i paesani e l'industria locale. Vi erano ricostruiti anche degli *ateliers* (tessitura in seta o lana, ecc.).

<sup>245</sup> «Museum. Supplément mensuel» 1937, luglio-agosto, pp. 6-7.

<sup>246</sup> «Museum. Supplément mensuel», 1936, maggio, p. 17.

<sup>247</sup> Bottai 1938, p. 235.

andare non per educarlo all'arte, ma per spiegargli, a forza di capolavori nazionali, la «virtù e l'intelligenza della nostra razza»<sup>248</sup>. «L'importanza anche politica di una più larga frequenza di pubblico nei musei»<sup>249</sup>, sottolineata da Bottai ad ogni piè sospinto, consisteva difatti nella esaltazione della patria e della razza.

Da ciò non si discostavano nemmeno coloro nelle cui parole potrebbe credersi che si affacci una concezione del rapporto con l'arte più idealisticamente disinteressata ed estetizzante. In un lungo articolo apparso sul primo numero di «Museion» del 1930, ad esempio, Ugo Ojetti, membro della commissione consultiva di esperti dell'OIM, oltre che esponente di punta della politica culturale del ventennio<sup>250</sup>, spiegava, con parole che ne illustrano chiaramente la temperie crociana, che il R.D. 28 luglio 1929, n. 1363, con cui erano state abolite le tasse d'ingresso a musei e luoghi di scavo, era stato varato affinché

quiconque éprouve le besoin d'oublier, ne fût-ce qu'un moment, les misères de la vie habituelle pou se retemper dans la foi, dans la beauté et dans l'intelligence, ne se heurte à aucun obstacle<sup>251</sup>.

La sua massima era che «Les églises, les écoles, les musées, les bibliothèques, doivent être accessibles à tous et tenus comme le sont les églises, c'est-à-dire avec un profond respect pour le Dieu qui les habite; c'est là qu'est le véritable progrès»<sup>252</sup>. Muovendo da questi presupposti, nel commentare la differenza tra i musei italiani e quelli americani, molti dei quali nuovi e sostenuti da finanziamenti che ne permettevano un buon assolvimento delle funzioni sia conservative che espositive e didattiche, si allineava a quanto già affermato da Colasanti nel convegno del 1927, rimarcando che l'interesse principale dell'Italia era necessariamente per «conserver, tant bien que mal, les oeuvres d'art»<sup>253</sup>. Tuttavia segnalava anche con favore come negli ultimi anni alcuni musei fossero stati riallestiti, mediante lo snellimento delle collezioni e la *mise en valeur* degli oggetti «les plus remarquables ou les plus beaux»<sup>254</sup>, perché «Le but de montrer et, en montrant, d'instruire, est devenu aussi important que celui de conserver»<sup>255</sup>. Per giustificare il ritardo accumulato a questo riguardo dall'Italia rispetto ad altri Paesi, Ojetti faceva appello al vincolo derivante dalla quantità del patrimonio nazionale, che necessariamente anteponeva su ogni altro compito le esigenze della conservazione. Quindi teneva anche a chiarire che le

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *Convegno dei Soprintendenti* 1938, p. 293.

<sup>250</sup> Su Ojetti si vedano i numerosi lavori di Marta Nezzo e in particolare Nezzo 2003 e 2010, con bibliografia precedente.

<sup>251</sup> Ojetti 1930, p. 51.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

carenze educative dei nostri musei non gli sembravano del resto particolarmente gravi e adduceva perciò una motivazione che, allontanandosi dal suo iniziale inno al balsamo della bellezza, attinge pienamente alla retorica nazionalistica. Spiegava, infatti, che, se in America la visita di un museo costituiva occasione per lezioni di storia dell'arte, per un italiano era

le moyen plus simple et le plus rapide de se rendre compte de sa patrie dans le passé, c'est-à-dire de sa continuité, de sa beauté et sa gloire, at aussi de ce qu'il faut faire pour lui rendre sa splendeur. Ce que le Florentin ou le Vénitien aura vu et appris dans son musée, il le transformera immédiatement en élévation morale et en conscience nationale<sup>256</sup>.

Tuttavia, al di là dell'asserita presa immediata che le glorie passate eserciterebbero sulla popolazione, Ogetti si diceva persuaso che conservare e mostrare sarebbero risultati, da soli, insufficienti e che si rendeva perciò necessario potenziare la funzione educativa dei luoghi della cultura e proprio perché gli italiani ne avessero il maggior giovamento, perché «Nous nous obstinons, au contraire, à penser quel es musées d'Italie sont faits surtout pour les Italiens»<sup>257</sup>. Dunque, oltre a salutare con grande favore l'abolizione della tassa d'ingresso, suggeriva di adottare diverse altre misure, guardando agli esempi degli altri musei europei e russi, al fine di «attirer les Italiens dans les musées après avoir fait tout ce qu'il était possible, pendant des années, pour les en tenir éloignés»<sup>258</sup>: cataloghi illustrati e a buon mercato, didascalie, visite guidate<sup>259</sup> avrebbero dovuto essere forniti dai musei, che avrebbero potuto

<sup>256</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>257</sup> Ivi, p. 54.

<sup>258</sup> Ivi, p. 55.

<sup>259</sup> «I visitatori dovranno trovare all'ingresso delle gallerie buoni cataloghi, di tutti i prezzi, ma soprattutto a buon mercato, aggiornati e illustrati; i cataloghi, di tipo uniforme, saranno vere guide e non semplici inventari, ovvero quelli che indicano solo le opere notevoli e perché attirano l'attenzione. Lo stato non avrebbe niente da sborsare; al contrario, avrebbe un certo beneficio se l'editore al quale fossero affidati, con istruzioni precise, la stampa e la vendita della guida ufficiale, pagasse un piccolo diritto per ottenere il privilegio della vendita all'interno del museo. Etichette con la data, la provenienza dell'oggetto e, quando possibile, il nome dell'autore saranno sistemate sotto tutte le opere d'arte. È sufficiente entrare al Museo di Napoli, il più ricco e famoso museo di antichità d'Italia, per comprendere quale presa in giro diventa, per nove decimi di visitatori, un museo senza etichette, o quasi. Infine, conferenze-passeggiate chiare e interessanti, aventi luogo a ore fisse e basate su un dato gruppo di opere, dovranno introdurre il pubblico alla comprensione delle opere. Queste conferenze non dovranno limitarsi alla storia di una collezione o di un'opera, ma piuttosto condurre gli auditori a comparare tra i dipinti i diversi stili, l'arte e vita e il modo di creare un'opera d'arte e le ragioni particolari che fanno la sua bellezza e il suo valore estetico, morale e sociale appaiano chiaramente agli occhi dell'uditore. Questi, in questo secolo in cui i migliori sanno leggere meglio che osservare, si abitueranno a contemplare un'opera d'arte come si contempla una persona viva; usciranno infine da questa ignoranza ammirativa così estesa da noi, che considera come *ignotum pro magnifico*, più miserabile, ci sembra, che l'indifferenza totale. Chi pagherà questi oratori, o piuttosto, questi conferenzieri, questi professori? A Parigi, al Louvre, dove queste conferenze e corsi si sono moltiplicati negli ultimi 5 o 6 anni, non costano un centesimo allo Stato; ma questo veglia affinché siano seri e utili. La maggior parte sono a pagamento; quanto agli

usufruire per questo delle organizzazioni volute dallo Stato fascista, che «nella sua dottrina unitaria, considera l'arte elemento indispensabile dell'educazione delle masse»<sup>260</sup>. Infine questo, anche per Ojetti, era il punto di caduta. L'arte, proprio perché usata per la costruzione e il rafforzamento dell'immagine del regime, doveva pertanto raggiungere un pubblico considerato, per la prima volta, a dimensione di massa e dunque avvicicabile non solo per mezzo della stampa tradizionale, ma facendo largo impiego della radiofonia<sup>261</sup>, nonché avvalendosi dell'Istituto fascista di Cultura e delle organizzazioni dei sindacati intellettuali e, soprattutto, di quelle del dopolavoro, forti nel 1939 di cinque milioni di iscritti<sup>262</sup>.

L'entusiasmo di Ojetti nel mutuare dai modelli stranieri soluzioni utili per questi obiettivi non era tuttavia condiviso da tutti gli storici dell'arte.

In un articolo apparso sull'«Italia Litteraria»<sup>263</sup>, Matteo Marangoni, ad esempio, aveva affermato che la liberalità usata del governo nel togliere la tassa d'ingresso non aveva dato i risultati sperati, in quanto il numero dei visitatori, dopo un primo periodo di grande affluenza, era tornato ai livelli di prima e questo perché l'aprire le porte del museo a tutti, senza una preparazione preliminare, era sostanzialmente inutile. Marangoni, che nel 1927 aveva pubblicato *Come si guarda un quadro*, credeva, in accordo con Croce, che, per l'educazione artistica del popolo non fosse sufficiente mostrargli e spiegargli sul momento le opere, ma si rendesse necessario apprestare una organizzazione didattica analoga a quella già esistente dalle scuole elementari all'università per la sfera letteraria, in mancanza della quale la gratuità degli ingressi non avrebbe portato ad altro che alla perdita di una importante fonte di incassi.

Manifestavano la stessa opinione anche Corrado Ricci e alcuni altri senatori, tra cui Visconti di Modrone, che avevano presentato una interpellanza al parlamento, affinché venisse fissata una nuova tassa d'ingresso, sia pure non troppo gravosa, per destinarne i proventi alla conservazione e alla tutela delle opere d'arte. Il ministro dell'Educazione Nazionale Balbino Giuliano aveva risposto negativamente, in quanto il budget dello stato non era stato penalizzato, se non marginalmente, dalla mancata riscossione dei diritti d'ingresso e per

altri, è la Società degli Amici del Louvre o diversi gruppi che se ne occupano; ho parlato tante volte della necessità di fondare in Italia associazioni di questo genere che credo inutile ricominciare». Ivi, pp. 55-56.

<sup>260</sup> Cit. in Margozzi 2001, p. 27.

<sup>261</sup> In merito all'uso della radio e del cinema per la propaganda culturale cfr. Baioni 2006.

<sup>262</sup> Il ricorso a questi nuovi mezzi fu una svolta che, per quanto a fini censurabili, segnò profondamente i decenni successivi, anche se animati da diversi ideali, come dimostrano gli sforzi affrontati negli anni '70 per portare l'arte e il museo nelle borgate e, per altro, le posizioni di Palmiro Togliatti, che, in linea con lo storicismo crociano di Gramsci, terrà in grande conto, al fine della formazione di una cultura nazional-popolare, questa forma di associazionismo, al quale si legano i primi episodi di turismo di massa sostenuti con agevolazioni di soggiorno e riduzioni ferroviarie. Cfr. Togliatti 1974; Fagone 2001.

<sup>263</sup> Dell'articolo dava conto «Mouseion» 1930, vol. 10, n. I, pp. 57-58.

contro tutti avevano potuto fare esperienza dell'ospitalità nei musei italiani<sup>264</sup>. A distanza di poco, però, nella primavera del 1933, viene fissata una nuova tassa, variabile tra le 2 e le 5 lire<sup>265</sup>.

Nel dibattito sulla utilità della liberalizzazione degli ingressi molte altre personalità, oltre ad Ojetti, avevano ribadito la necessità di rendere i musei italiani più facilmente accessibili anche sotto ben diversi profili, a cominciare da quello intellettuale, e avevano perciò suggerito di realizzare guide sintetiche in più lingue e di ridurre il numero degli oggetti da esporre<sup>266</sup>. Tale esigenza, che costituirà di lì a pochi anni uno dei punti di maggiore discussione nel corso del convegno di Madrid, era infatti avvertita dal pubblico, anche straniero, tanto che lo stesso Jules Destrée, dopo una visita ai musei calabresi di Reggio, Gerace (Locri), Crotona, Catanzaro, Monteleone, aveva pubblicato un breve articolo, nel quale, dopo avere lodato la ricchezza e l'importanza incomparabili delle raccolte, lapidariamente affermava che

Malheureusement, ces collections méritent à peine le nom de Musées. Elles n'ont aucune valeur éducative, faute de classement et d'étiquettes. Presque toujours elles sont constituées d'objets de fouilles, en morceaux, réunis pêle-mêle, sans aucune distinction d'époques ni de sujets. L'oeil amusé s'attarde à ces sourires de têtes archaïques, mais combien le plaisir du spectateur serait accru si la peine lui était épargnée de chercher à distinguer les meilleures choses dans ce fouillis de débris, si on avait essayé de reconstituer pour lui des terres cuites entières, ou des séries montrant l'évolution des formes et leurs significations. Il y a là des trésors qui gagneraient à être mis en valeur. J'écris cette note dans l'espoir que l'administration italienne des antiquités et des beaux-arts, si soucieuse de conserver les vestiges du passé, pourra bientôt prendre sous sa haute protection ces modestes Musées dédaignés<sup>267</sup>.

Ancorché maggiormente dedita alla politica espositiva, come si avrà modo di vedere in seguito, l'amministrazione italiana stava però già provvedendo al riallestimento e alla apertura di nuovi musei, quali quelli di Nemi<sup>268</sup>, Genova<sup>269</sup>, Ferrara<sup>270</sup>, Torino<sup>271</sup>, Milano<sup>272</sup> e proprio Reggio Calabria, dove nel 1932 viene

<sup>264</sup> «Mouseion» 1931, voll. 13-14, nn. I-II, *La gratuità dei musei al Parlamento Italiano*.

<sup>265</sup> R.D. 344 del marzo 1933.

<sup>266</sup> «Mouseion» 1930, vol. 10, n. I, pp. 58-59.

<sup>267</sup> Destrée 1930, pp. 182-183.

<sup>268</sup> Museo delle Navi romane (1939-40), progettato da Vittorio Ballio Morpurgo, già autore della teca dell'Ara Pacis.

<sup>269</sup> Civico Museo delle Guerre d'Italia 1937-38.

<sup>270</sup> Museo di Storia Naturale, inserito in un più ampio complesso culturale di cui facevano parte scuola e casa del fascio.

<sup>271</sup> Casa-museo di Riccardo Gualino, progettata dallo studio Busiri Vici nel 1928. A Torino, nel 1939, vengono anche inaugurate le prime sale del Museo dell'Automobile.

<sup>272</sup> Il Planetario (1930), progettato da Piero Portaluppi. Inaugurato da Mussolini in persona, documenta l'interesse rivolto in quel periodo dal duce nei confronti dei musei scientifici, capaci di valorizzare, insieme alla tradizione, la «capacità intellettuale del genio italico». Nel 1933, infatti, a Roma fu aperto il Museo di Zoologia. Nel 1929 era stato riordinato il Museo di Storia Naturale di Trento. Nel 1928, inoltre, Mussolini aveva suggerito a Guglielmo Marconi, allora direttore del CNR, di sistemare laboratori di ricerca e musei per rendere evidenti i progressi scientifici. Altri

inaugurato il Museo della Magna Grecia, poi Museo Archeologico Nazionale, progettato da Marcello Piacentini. Quest'ultima realizzazione, nonostante la massiccia monumentalità dell'edificio, viene considerata la prima in Italia concepita con criteri moderni, in virtù delle grandi vetrate che illuminano gli ambienti espositivi, della aperta concezione spaziale, dei servizi che include, come il gabinetto fotografico e il laboratorio di restauro, degli alloggi previsti per il direttore e per i custodi e, soprattutto, dei percorsi congegnati in modo da consentire itinerari di visita lineari<sup>273</sup>.

Alcune voci a sostegno di una decisa modernizzazione degli antichi istituti non erano in realtà mancate nemmeno in Italia. Fra gli altri, nel 1928, Antonio Monti, direttore del Museo del Risorgimento di Milano, aveva criticato i musei perché troppo statici, poco attraenti, caratterizzati da allestimenti vecchi, quasi "religiosi", più adatti a venerare reliquie che a svolgere funzioni politiche ed educative<sup>274</sup>. E proprio in funzione educativa viene riallestito nel 1934 il Museo Archeologico di Napoli, le cui nuove sale, occupate soprattutto dai ritrovamenti effettuati durante i lavori di scavo di Pompei e Ercolano, tra cui il tesoro della casa di Menandro, erano state arricchite da un "Salone delle curiosità", che ricreava uno scorcio di Pompei con la ricostruzione di case, affreschi pompeiani, nonché quadri del pittore Luciano Gennari che riproducevano vari aspetti degli scavi<sup>275</sup>. Ma il museo più vicino ai modelli stranieri quanto a funzioni educative era, non a caso, il Museo della Ceramica di Faenza, che univa alla visita delle collezioni tradizionali la possibilità di effettuare corsi tenuti da specialisti sia italiani che stranieri, con l'ausilio della Scuola Reale di Ceramica e del laboratorio sperimentale ad essa collegato<sup>276</sup>, nella più perfetta tradizione delle

musei furono dedicati alla politica coloniale, come il Museo dell'Africa Italiana di Roma (1926-36). Cfr. Pinna 2009, p. 18.

<sup>273</sup> Cfr. *Il Museo nazionale della Magna Grecia* 1932.

<sup>274</sup> Cfr. Baioni 2006, p. 211.

<sup>275</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles», 1934, aprile, p. 17.

<sup>276</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles», 1933, luglio, pp. 11-12 e «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, giugno, p. 16; «Mouseion. Supplément mensuel» 1936, settembre-ottobre, p. 8; «Mouseion. Supplément mensuel» 1937, maggio, p. 8; «Mouseion. Supplément mensuel» 1937, luglio-agosto, pp. 18-19. Il museo, fondato nel 1908 da Gaetano Ballardini, accanto all'esposizione tradizionale esponeva opere di artisti contemporanei, una collezione didattica, una biblioteca specializzata, una fototeca e pubblicava la rivista «Faenza», repertorio di studi storici e tecnici con una rubrica bibliografica, documenti d'archivio e varie notizie. Compito del museo era raccogliere e presentare in modo sistematico i tipi di ceramica, italiana e straniera, che presentavano un interesse artistico, tecnico o storico; stabilire rapporti con le diverse manifatture per la pubblicazione di un bollettino speciale; organizzare esposizioni internazionali periodiche, relative a vari aspetti di questa arte; raccogliere a profitto dei ricercatori una documentazione bibliografica di critica, storia, arte e tecnica della ceramica; presentare un quadro obiettivo dello sviluppo della ceramica con collezioni retrospettive; riprendere il gusto della decorazione ceramica per svilupparne l'impiego estetico e razionale; organizzare concorsi internazionali per la produzione artistica e tecnica di oggetti di uso pratico; proporre all'esame dei congressi internazionali di ceramica le questioni relative all'arte, alla letteratura e alla bibliografia ceramiche, così come la legislazione (invenzioni e brevetti) e la tecnica; stabilire una terminologia internazionale scientifica per evitare equivoci nelle discussioni di critica

*Arts & Craft*. Altri interventi indirizzati al pubblico erano stati l'ampliamento degli orari di apertura, estesi alla sera grazie all'illuminazione della Cappella Sistina<sup>277</sup> e degli scavi di Pompei<sup>278</sup>, nonché la possibilità per i visitatori, ai sensi di una circolare del 1930, di «fare liberamente uso di apparecchi fotografici e cinematografici portatili»<sup>279</sup>.

La più rilevante novità connessa alla ideologia totalitaria e alla politica propagandistica del regime fu tuttavia la promozione di una grandiosa politica espositiva, perseguita mediante il rafforzamento di manifestazioni come la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano, la creazione della Quadriennale di Roma e la realizzazione di grandi esposizioni<sup>280</sup>. Costruite con l'intento di una forte efficacia comunicativa, le mostre si trasformano in qualche occasione in musei permanenti allestiti in forme innovative e offrono comunque inedite soluzioni per l'apprestamento di nuovi stabilimenti museali e l'ammodernamento degli esistenti. Indicativa al riguardo è la richiesta dello stesso Mussolini di realizzare un museo stabile a seguito della Mostra della Rivoluzione fascista del 1932 nel Palazzo delle Esposizioni<sup>281</sup> che, concepita secondo i più moderni criteri e visitata da quattro milioni di persone, sembrò il paradigma cui avrebbe dovuto conformarsi il riassetto delle vecchie strutture museali<sup>282</sup>.

Non è dunque un caso che al convegno di Madrid Ogetti affrontasse proprio il tema delle esposizioni, per sottolinearne l'efficacia educativa<sup>283</sup>. Né si trattava solo di imponenti mostre nazionali d'arte con finalità fortemente celebrative, come quella dedicata nel 1939 al genio di Leonardo, realizzata con il contributo di oltre cento specialisti, comprendente venticinque diverse sezioni e dotata di macchinari, azionati da operai in costume d'epoca, per la produzione di incisioni tratte dai disegni di Leonardo e per il conio di monete d'epoca con l'effigie di Ludovico il Moro e di Giulio II, che venivano distribuite come souvenir ai

storica e nei trattati tecnici; fondare una scuola pratica di ceramica a Faenza.

<sup>277</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, febbraio, p. 18.

<sup>278</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, dicembre, p. 15.

<sup>279</sup> «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. I, gennaio, p. 10.

<sup>280</sup> In merito si veda Catalano 2014b; Cecchini 2014; Prisco 2014; Diletti 2014; Bertolini, Porfiri 2014.

<sup>281</sup> Al concorso per la progettazione partecipano i maggiori architetti del tempo, ma non si passò mai alla realizzazione. Il Palazzo del Littorio, scelto come sede, verrà tre anni dopo destinato ad altri usi. Cfr. Baioni, 2006, pp. 211-217.

<sup>282</sup> Quattro anni dopo, per il grandioso progetto dell'esposizione universale che avrebbe dovuto tenersi a Roma nel 1942, nel quartiere dell'EUR appositamente costruito, per celebrare il ventennale della marcia su Roma, viene decisa la nascita di un sistema di musei nazionali da situare negli edifici del nuovo quartiere una volta concluse le previste esposizioni: il Museo delle Scienze, il Museo delle tradizioni popolari, i Musei dell'arte antica e moderna, il Museo della Romanità e il Palazzo della Civiltà Italiana: il «Colosseo quadrato» pensato come sede di una mostra permanente della civiltà italiana progettata da un gruppo di architetti, fra i quali Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, poi riuniti nel gruppo BBPR, che saranno tra i principali artefici del rinnovamento museale del dopoguerra.

<sup>283</sup> Cfr. Ogetti 1935.

visitatori<sup>284</sup>. Numerose erano anche le mostre regionali di arte popolare, spesso organizzate localmente, grazie all'Opera del Dopolavoro, soprattutto nel nord Italia<sup>285</sup>.

Interessante, a proposito delle mostre, la posizione del ministro Bottai, che al Convegno dei Soprintendenti<sup>286</sup>, tenuto dal 4 al 6 luglio del 1938, al di là degli eccessi estetizzanti propri dell'idealismo e della inevitabile retorica di regime, offriva aperture assai lungimiranti. Nel denunciare, infatti, la proliferazione delle attività espositive, la cui frequenza pur «testimonia di un ravvivato interesse per il patrimonio della cultura italiana»<sup>287</sup>, invitava a prescindere dalla «convenienza turistica» di questi eventi, per attenersi invece «alle constatazioni che più precisamente ci competono»<sup>288</sup>, chiedendosi, pertanto, se «è proprio necessario che la montagna vada a Maometto o non è più logico che accada l'inverso?»<sup>289</sup>. Ma soprattutto importante appare l'apertura dimostrata nei confronti del patrimonio artistico della penisola e della necessità di farne comprendere a tutti il valore, aspetto questo in cui il compito politico avrebbe dovuto fondersi con quello scientifico<sup>290</sup>.

Anche in merito alle questioni museografiche le considerazioni di Bottai appaiono di non poco conto, specialmente a confronto della visione, largamente diffusa fra gli addetti ai lavori, testimoniata in quella stessa occasione dall'intervento di Guglielmo Pacchioni, già soprintendente del Piemonte e della Liguria, artefice del riordinamento della Galleria Sabauda<sup>291</sup> e autore nella Conferenza di Madrid di una relazione sulla modalità di presentazione delle opere assolutamente aderente al pensiero crociano. Pacchioni, infatti, suggerisce di selezionare le opere per «il pubblico che fa numero [...] e al quale sarebbe assurdo richiedere una minuta preparazione critica»<sup>292</sup>; pubblico che non è «per fortuna, fatto tutto di eruditi e di specialisti, e chiede della medesima esaltazione dello spirito che altrove può essere data dalla audizione di una musica o dalla

<sup>284</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, giugno, pp. 10-11.

<sup>285</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 2; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, luglio-agosto, p. 15; «Mouseion. Supplément Mensuelle» 1939, aprile, p. 13.

<sup>286</sup> Promosso dal ministro Bottai, vi parteciparono, oltre ai soprintendenti, funzionari del Ministero, i membri del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, i membri della Consulta per le bellezze naturali, numerosi accademici d'Italia, rappresentanti degli enti a vario titolo collegati con l'amministrazione delle Belle Arti e personalità del mondo dell'arte e della cultura. Gli atti vennero pubblicati nei primi due numeri della rivista «Le Arti»: in quello di ottobre-novembre 1938 comparvero le direttive del Ministro e tre relazioni, in quello di dicembre-gennaio 1939 le relazioni restanti. Cfr. Cazzato 2001, vol. I, che riporta ampi stralci delle relazioni.

<sup>287</sup> Bottai 1938, p. 232.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

<sup>289</sup> *Ibidem*. È interessante notare come una simile critica, rivolta soprattutto ai danni creati dalle opere per l'eccesso di esposizioni, fosse stata rivolta anche da Margherita Sarfatti nel corso dell'*Enquête* del 1930.

<sup>290</sup> Per una trattazione più estesa cfr. Dragoni 2010.

<sup>291</sup> Sulla figura di Pacchioni e i suoi interventi sulla rivista «Mouseion» per portare all'attenzione internazionale i criteri museografici italiani si veda Galizzi Kroegel 2014.

<sup>292</sup> Pacchioni 1939, p. 150.

lettura di una poesia».<sup>293</sup> Assai diversamente, infatti, benché sempre sfociando nell'esaltazione nazionalistica e razziale, Bottai avverte che

due cose bisogna tenere presenti nel mediare, attraverso il museo, il contatto del pubblico con l'opera d'arte: che l'arte antica non è una cara, polverosa memoria, ma una forza perennemente viva della nostra anima; e che lo studioso d'arte non è il sacerdote di un oscuro culto dei morti, ma l'interprete qualificato di un interesse artistico collettivo. Non è, dunque, soltanto agli studiosi ed ai loro interessi scientifici, ma al gran pubblico e alle sue esigenze culturali, che deve rivolgersi il museo<sup>294</sup>. [...] Andiamo verso il popolo. Ma non per divulgare e volgarizzare, per dargli in elemosina le briciole della nostra cultura, bensì per ritrovare nel popolo noi stessi, l'origine prima del nostro pensiero, la giustificazione e la spiegazione della virtù e dell'intelligenza della nostra razza<sup>295</sup>.

E notevole è che il ministro riprenda l'argomento anche nell'intervento conclusivo, per sollecitare ad organizzare musei e monumenti per le viste serali e auspicando a tale scopo un regime fiscale "di privilegio" per l'illuminazione serale, data l'importanza, anche politica, di una maggiore frequenza di pubblico nei musei.

Vero è, dunque, che la considerazione del pubblico come destinatario di tutta l'attività del museo si lega, nell'età fascista, ad obiettivi di propaganda, di indottrinamento politico<sup>296</sup>, come appare evidente anche dall'ultima sala della già citata mostra dedicata a Leonardo, che si chiudeva, in vista dell'entrata italiana in guerra, con l'esposizione delle armi disegnate dall'artista. Tuttavia occorre registrare che un così forte e chiaro orientamento verso l'utenza emerge allora per la prima volta in Italia.

## 6.7 URSS

Da un capo all'altro del mondo le soluzioni immaginate per dare corpo alla funzione educativa del museo restano le medesime. Anche nell'URSS, difatti, il campionario include conferenze e visite guidate apposite per operai e impiegati, mostre itineranti, servizi e addirittura interi musei per i bambini e così continuando. La differenza, in verità notevole, sta, però, nel diverso sistema di valori in cui si inscrivono e, dunque, nel merito del messaggio educativo. Ciò vale, come si è visto, specialmente nel confronto fra i sistemi democratici e quelli

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> Bottai 1938, p. 234.

<sup>295</sup> Ivi, p. 235.

<sup>296</sup> Né può essere dimenticato che Bottai, tra i firmatari delle leggi razziali, si rese responsabile dell'allontanamento di valenti soprintendenti come Emilio Lavagnino, Giorgio Castelfranco, Ettore Modigliani. Quest'ultimo, rifugiato in Abruzzo, durante l'esilio, grazie alla collaborazione di Fernanda Wittgens, scrisse *Mentore* (1940) ove, trattando del museo, affermava la necessità di specifiche competenze disciplinari per potere affrontare il delicato problema degli ordinamenti museali. In merito cfr. Mazzi 2009, p. 19.

totalitari. Tuttavia, rispetto all'Italia fascista e alla Germania nazista, il clima culturale sovietico ha come tratto distintivo non solo, come ovvio, l'ideologia marxista della lotta di classe e la connessa attenzione per la pianificazione di seminari di formazione del personale addetto a guidare le visite, di scuole speciali di museologia e di corsi nelle scuole superiori per preparare il quadro dei funzionari museali. Più ancora, coerentemente con tutto questo, rileva il superamento, anche se solo in parte effettivamente riuscito, della concezione idealistica, che comporta conseguenze notevoli circa l'impianto stesso dei musei, oltre che per la organizzazione della comunicazione interna.

Il cambiamento del ruolo sociale dei musei nelle Repubbliche Socialiste Sovietiche, legato allo sviluppo del costruttivismo, era già stato descritto da Théodore Schmit<sup>297</sup> nell'ambito dell'Enquête International del 1930:

*La conception de l'art pour l'art, de l'art créé par le génie de l'artiste isolé, de l'art valant par lui-même et ayant une valeur absolue – cette conception est incompatible avec la doctrine marxiste<sup>298</sup>.*

Dunque i musei russi non dovevano più propagandare la storia dell'arte, considerata espressione di una cultura nobiliare e borghese, ma la storia della lotta delle classi e delle ideologie sociali:

*Ce n'est pas aux jouissances esthétiques des intellectuels raffinés que nous pensons quand nous arrangeons un musée, mais à la démonstration du processus historique par des moyens acceptables pour les grandes masses; ce ne sont pas des salles luxueuses et silencieuses que nous voulons avoir dans nos musée, des salles propices au recueillement presque religieux de l'amateur d'art, mais bien des salons d'exposition, des salons remplis par la foule des citoyens avides d'apprendre comment se sont déroulées les luttes d'hier pour deviner le succès de celles d'aujourd'hui et de demain<sup>299</sup>.*

Come modello di questa trasformazione Schmit aveva portato il caso dei castelli imperiali dei dintorni di Mosca e Leningrado, che, un tempo espressione del gusto di un sovrano, erano stati trasformati in musei volti a documentare, sulla base delle opere d'arte che contenevano, la vita della corte, lo sviluppo delle arti e dei mestieri, la storia sociale del tempo. A Péterhof, ad esempio, il palazzo era stato aperto solo in parte, per mostrare in alcune sale, attraverso una risistemazione degli arredi e delle opere d'arte, la storia della famiglia dell'ultimo zar, il contesto in cui viveva, la società che ne legittimava il potere, i rapporti con l'estero ecc..

Nel 1931, in chiusura del Congresso Pan-russo di museografia, il commissario dell'Istruzione Pubblica, riassumendo i lavori, aveva insistito sul ruolo che i musei avrebbero potuto giocare nei confronti dell'istruzione

<sup>297</sup> Docente presso l'Università di Leningrado.

<sup>298</sup> Schmit 1930, p. 207.

<sup>299</sup> Ivi, p. 210.

popolare, divenendo agenti essenziali di sviluppo ed educazione delle masse conformemente alla ideologia marxista<sup>300</sup>. In questo senso era stata votata una risoluzione, stando alla quale i musei avrebbero dovuto entrare in rapporto con fabbriche, industrie e comunità agricole ed organizzare esposizioni itineranti e, d'altra parte, avrebbero dovuto essere istituite scuole speciali di museologia e corsi nelle scuole superiori per preparare i quadri dei funzionari museali.

Tali attività, del tutto specifiche della realtà sovietica, vengono riferite da «Mouseion» come concrete esemplificazioni di una metodica azione finalizzata ad aprire il museo alle masse. Nel 1932 la rivista riporta, dunque, le relazioni di alcuni specialisti, diffuse da «V.O.K.S.», organo della Società per le relazioni culturali tra l'U.R.S.S. e l'estero<sup>301</sup>. Delle attività svolte aveva parlato il prof. Bezsonov, il quale aveva ricordato l'organizzazione di visite guidate pensate per operai e impiegati, la realizzazione di conferenze, di corsi per gli studenti e di seminari di approfondimento per le guide stesse, nonché le mostre itineranti, accompagnate da conferenze e scambiate tra musei vicini<sup>302</sup>. Per rendere possibile, inoltre, la trasformazione dei musei in «livres ouverts, destinés à l'éducation du peuple»<sup>303</sup>, in istituti "parlanti", si era posta particolare attenzione alla comunicazione interna. Accanto alle opere erano state infatti posizionate legende, illustrazioni complementari, carte, piante, disegni e fotografie, in modo che tutti potessero visitare il museo anche senza bisogno di accompagnamento. Della necessità di sostituire ai «cimetières de la beauté passée» dei «laboratoires de travail vivant et vital»<sup>304</sup> si era occupato anche Aleksej Sidorov, che, relativamente ai Musei d'Arte di Mosca, aveva sottolineato come, grazie al rapporto istituito con il territorio, con gli istituti scientifici, con gli artisti, con gli studenti e con le fabbriche, le collezioni erano riuscite ad esprimere un'effettiva utilità sociale, a mettersi al servizio della collettività.

Particolare attenzione, nell'ottica del ruolo educativo del museo, viene rivolta anche ai bambini, ai quali nel 1934 viene dedicato un Museo Internazionale di Disegno presso la Casa centrale dell'Educazione Artistica dei Bambini di Mosca<sup>305</sup>.

Nell'intento di assicurare il coerente dispiegamento di tutte le iniziative indirizzate a questi fini, viene anche creato, nel 1936, presso il Consiglio dei Commissari del popolo, un Comitato panunionista incaricato della direzione di tutte le questioni relative all'arte, ivi compresi gli istituti di istruzione<sup>306</sup>.

<sup>300</sup> «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, pp. 156-157.

<sup>301</sup> «Mouseion» 1932, vol. 19, n. III, pp. 150-159.

<sup>302</sup> Ivi, p.152-154.

<sup>303</sup> Ivi, p. 154. Dalla relazione del prof. Grinévitich sulle tecniche dell'esposizione.

<sup>304</sup> Ivi, p. 157.

<sup>305</sup> «Mouseion. Informations mensuelles» 1934, ottobre-novembre, p. 8.

<sup>306</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, marzo, p. 16.

### 7. *La conferenza internazionale del 1939 e il progetto per il terzo volume di Muséeographie sulla Missione sociale ed educativa del museo*

Tra i temi affrontati a Madrid del 1934 era emersa, seppure di risulta, anche la questione del rapporto con il pubblico. È noto, infatti, che la conferenza aveva essenzialmente per oggetto l'architettura del museo. Finanche l'articolazione della pianta deve però corrispondere alla missione dell'istituto, rispetto alla quale gioca un ruolo essenziale di certo l'opera d'arte, ma nondimeno il visitatore.

Ci si era dunque occupati dello studio di soluzioni tecniche con cui riuscire a limitare la "fatica da museo", a potenziare le funzioni didattiche, facendo posto ad un certo numero di servizi educativi, come biblioteche, sale per conferenze e per proiezioni cinematografiche, e a rendere più amichevole e accogliente lo spazio museale, desacralizzandone l'aspetto monumentale, curando la piacevolezza degli spazi di accesso e prevedendo luoghi di sosta, di ristoro e negozi. Grande importanza era stata anche riconosciuta alla segnaletica sia esterna, con particolare riguardo alla evidenziazione degli ingressi, che interna, allo scopo, da un lato, di orientare i percorsi di visita nel modo più semplice e, dall'altro, di fornire buoni apparati informativi per la comprensione delle opere esposte.

Nel 1937, circa dieci anni dopo la prima conferenza sul ruolo educativo del museo e tre anni dopo il convegno di Madrid, l'OIM, coerentemente con i lavori pregressi e con l'impegno di Capart per il potenziamento dei servizi museali di utilità sociale, progetta un nuovo incontro internazionale, da tenere nel 1939, al fine di elaborare un terzo volume del trattato di museografia, dedicato esclusivamente alle tematiche socio-educative. Come si apprende da una lettera inviata da Georges Oprescu a Jamers T. Shotwell<sup>307</sup>, della Commissione Americana di Cooperazione Intellettuale, il segretario generale Euripide Foundoukidis avrebbe voluto cogliere l'occasione dell'Esposizione Universale di New York del 1939, per discutere di «un sujet qui avait toujours attiré l'attention des éducateurs et des directeurs de musées aux États-Unis et qu'il était de notoriété commune que ce pays ait été le premier entrepreneur de nombreuses et réussies réalisations»<sup>308</sup>. Secondo Foundoukidis «aucun autre pays n'offrait de conditions aussi favorables que les États-Unis pour un débat sur le rôle social des musées»<sup>309</sup>.

Malgrado problemi di ordine politico – «Apparement les politiciens [américains] ne montraient pas trop d'intérêt pour un tel effort à investir dans l'échange culturel»<sup>310</sup> – ed economici – «la plus sérieuse question était celle des finances»<sup>311</sup> –, la riunione del Comitato di Direzione del 16 e 17 dicembre 1938

<sup>307</sup> OIM. XI.5, lettera di Oprescu a Shotwell del 19 luglio 1937.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> OIM.XI.5, lettera di Madariaga a Shotwell del 21 luglio 1937.

<sup>310</sup> OIM.XI.7, lettera di Shotwell a Madariaga del 20 dicembre 1937.

<sup>311</sup> OIM.XI.7, lettera di Coleman a Foundoukidis del 12 gennaio 1938.

procedette all'elaborazione di un programma per il convegno<sup>312</sup>. Come mostra questo estratto, tratto da una lettera inviata al direttore del Victoria & Albert Museum Eric Maclagan, che già aveva partecipato al dibattito di Madrid, il progetto si configurava come naturale seguito dei lavori madrileni:

Vous vous rappelez que lorsque que la Conférence de Madrid fut organisée, nous nous étions déjà mis d'accord pour une seconde Conférence dédiée au sujet. Les deux premiers volumes de notre *Traité de muséographie générale*, publiés après la Conférence, traitaient de l'organisation et de l'équipement des musées en général. Un troisième et peut-être un quatrième volume devrait donc être envisagé, pour aborder les questions du rôle social et éducatif des musées. [...] Pour l'élaboration du plan d'étude de cette conférence, qui devrait être conçu selon les mêmes lignes qui ont été suivies pour Madrid, c'est-à-dire sous forme de table des matières, je sollicite votre assistance et vous serai gré de bien vouloir préparer un projet de discussion pour la réunion de décembre. [...] Je pense qu'il devrait y avoir deux principales divisions : les musées dans la vie sociale moderne et les musées en relation avec l'école<sup>313</sup>.

Un'idea precisa del sommario in cui avrebbe dovuto articolarsi il volume di atti della nuova conferenza emerge da un testo preparato per il Comitato di Direzione del 17 e 18 marzo 1939<sup>314</sup>. Il capitolo I avrebbe dovuto trattare del ruolo del museo nello sviluppo della cultura contemporanea, tracciando, come già aveva fatto per Madrid Louis Hautecoeur nella sua parte introduttiva, la storia dell'istituzione e della sua evoluzione a partire dal XIX secolo. Avrebbe anche dovuto riportare contributi sui nuovi metodi di insegnamento sperimentati nei musei, così come sulla efficacia educativa della museografia moderna. Il capitolo II avrebbe dovuto sviluppare il tema delle modalità e degli strumenti con cui accrescere la quantità e la soddisfazione del pubblico, misurando il grado d'importanza delle possibili facilitazioni materiali (orari di apertura; entrate gratuite), dei servizi didattici e delle conferenze (conferenze ordinarie e su richiesta, disponibilità di sale apposite), delle manifestazioni occasionali (esposizioni di opere in prestito, esposizioni a tema) e della pubblicità radiofonica e a mezzo di stampa, manifesti ecc. I rapporti del museo con gli artisti e gli artigiani avrebbero dovuto essere argomento del capitolo III, che avrebbe dovuto studiare le modalità d'intervento del museo a favore della produzione contemporanea, sviluppando un mirata politica di acquisizioni e di esposizioni di lavori di artisti viventi, facilitando l'uso delle collezioni storiche da parte sia di artisti e artigiani per attività di studio così come per mutuarne modelli e motivi decorativi, sia di imprese industriali e commerciali. Un importante obiettivo ascritto alla trattazione di tali tematiche concerneva la volontà di mostrare che, così facendo, il museo avrebbe potuto diventare un attore economico di primo piano a beneficio del territorio. Il capitolo V avrebbe dovuto delineare le forme

<sup>312</sup> OIM.XI.7, lettera di Foundoukidis a Mclagan del 18 ottobre 1938.

<sup>313</sup> *Ibidem.*

<sup>314</sup> OIM.XI.7, testo preparato per il Comitato direttivo del 17 marzo 1939.

di collaborazione con le scuole d'arte anche riguardo all'utilizzo delle collezioni museali nelle attività d'insegnamento. Dell'interazione tra musei e istituti di ricerca avrebbe dovuto occuparsi il capitolo seguente, parlando delle possibili relazioni scientifiche reciproche, del sistematico impiego dei musei come centri di documentazione a supporto delle attività di ricerca, del servizio di *expertise* che i musei avrebbe potuto rendere alle istituzioni come anche ai collezionisti e perfino ai commercianti d'arte. Il capitolo VIII avrebbe dovuto trattare i principi ispiratori dei rapporti con le autorità governative nazionali e locali, mettendo soprattutto a fuoco i temi dei sussidi e dei controlli. Al capitolo IX era infine assegnato di occuparsi del rapporto con i privati e in particolare con le organizzazioni operanti a sostegno dei musei. Si può constatare, nel dettaglio del sommario, che quest'ultimo volume avrebbe dovuto guardare alle relazioni del museo con le autonome organizzazioni di cittadini interessate a temi culturali e turistici e con i privati collezionisti. La preparazione del convegno subì un ritardo, dovuto forse a problemi organizzativi o, con maggiore probabilità, al rapido sopravvenire delle condizioni politiche che in autunno avrebbero portato allo scoppio della seconda guerra mondiale. Nel «Supplément Mensuelle» del marzo 1939<sup>315</sup>, difatti, si dà notizia della volontà di posticipare la conferenza all'estate del 1940, senza nemmeno specificarne il luogo.

Ostinato difensore del progetto di cooperazione intellettuale internazionale, Euripide Foundoukidis tentò almeno di organizzare la raccolta del materiale necessario alla redazione del manuale, sollecitando la trasmissione dei contributi previsti per ciascuno dei capitoli compresi nel sommario. Dunque, per facilitare il lavoro atteso dai conservatori e dagli altri specialisti disposti a collaborare, faceva spedire insieme al programma già definito nell'assemblea del '38 un puntuale questionario, con il quale si proponeva di precisare gli esatti contenuti dei temi da trattare<sup>316</sup>.

Foundoukidis avrebbe voluto dimostrare i progressi compiuti dall'Europa sul fronte sociale e, per questo, avrebbe desiderato che alla redazione del nuovo trattato di museografia gli esperti europei partecipassero in maggior numero rispetto agli specialisti degli altri continenti<sup>317</sup>. La sua non era, difatti, una preoccupazione infondata, visto che nel successivo 1940 un articolo apparso a Losanna nella rivista «La Revue», con il titolo *Povera Europa!*<sup>318</sup>, denunciava la perdurante supremazia degli USA che si trovavano pur sempre «alla testa dell'educazione artistica – dispensando gli Stati Uniti – milioni di dollari per

<sup>315</sup> «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, marzo, pp. 12-23; p. 12.

<sup>316</sup> Cfr. *Appendice*.

<sup>317</sup> Prevedeva infatti che questi ultimi fossero almeno tre per gli USA (OIM.XI.7, lettera di Foundoukidis a Edgell del 1 maggio 1939) e uno per il Giappone, nella persona del direttore del Museo Imperiale di Tokyo (OIM.XI.7, lettera di Foundoukidis a Eisaburo Sugi, 3 maggio 1939).

<sup>318</sup> OIM.XI.7, *Le Beaux-arts aux Etats Unis*, articolo estratto da «La Revue», Lausanne, 24 dicembre 1940.

arricchire i loro Musei e sviluppare nel popolo il gusto e l'amore per l'arte»<sup>319</sup>.

La guerra vanificò anche questo obiettivo. Del progetto rimase tuttavia memoria nel primo convegno che nel 1951 realizzarono a Parigi<sup>320</sup>, affrontando anche il tema della didattica museale, i due nuovi organismi dell'UNESCO e dell'ICOM, nati dalle ceneri rispettivamente della SDN e dell'OIM, di cui assumevano per intero l'eredità. Negli anni immediatamente successivi, due ulteriori convegni a Brooklyn, nel 1952, e ad Atene, nel 1954, erano poi venuti a ribadire l'importanza della didattica museale, invitando la comunità internazionale a destinare risorse umane e materiali, affinché la fruizione del patrimonio culturale non restasse limitata ad una cerchia ristretta. Questa volta ci si appellava anche alle esigenze delle democrazie di massa uscite vincitrici dal secondo conflitto mondiale. Ma, quanto a finalità e mezzi, si restava allo stesso punto.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Actes du Congrès international d'histoire de l'art organisé par la Société d'histoire de l'art français* (1923), Paris (26 septembre-5 octobre 1921), Paris: Les presses universitaires de France.
- Argan G.C. (1949), *Il museo come scuola*, «Comunità», n. 3, pp. 64-66.
- Argan G.C. (1950), *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, «Museum», vol. III, n. 4, p. 3.
- Argan G.C. (1955), *Problemi di museografia*, «Casabella-Continuità», XIX, n. 207, pp. 64-67.
- Argan G.C. (1957), *La crisi dei musei italiani*, «Ulisse», X, n. 27, pp. 1397-1410.
- Bach R. (1930), *Le Musée moderne. Son plan, ses fonction*, «Museum», I, n. 10, pp. 14-19.
- Baioni M. (2006), *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino: Carocci.
- Basso Peressut L. (2005a), *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano: Lybra Immagine.
- Basso Peressut L. (2005b), *Introduzione. Musei e museografia nell'età del moderno*, in Basso Perussut 2005a, pp. 11-29.
- Bechelloni G. (1972), *Nota introduttiva. Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale*, in Bourdieu, Darbel 1972, pp. IX-XXVII.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> Vi partecipò, per l'Italia, Giulio Carlo Argan, che, ribadendo le tesi già espresse in un articolo del 1949 e dunque denunciando il ritardo mostrato dai musei quanto alla loro funzione educativa, faceva aperto riferimento a Dewey, dimostrando che la lezione dei primi teorizzatori del "museo vivente", della democratizzazione delle istituzioni culturali e del ruolo produttivo dell'arte nell'educazione popolare erano ormai penetrati in Italia. Cfr. Argan 1949 e 1950.

- Becherucci L. (1972), *Das museum der zukunft (Il museo dell'avvenire)*, «Museologia», n. 1, pp. 54-61.
- Bennett T. (1995), *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge.
- Berti L. (1972a), *Il museo e la massificazione*, in *Il museo come esperienza sociale*, Roma: De Luca, pp. 61-77.
- Berti L. (1972b), *Il museo tra Thanatos ed Eros*, «Museologia», n. 1, pp. 5-18.
- Bertolini D., Porfiri R. (2014), «Una esposizione di carattere eccezionalissimo». 1940: *Italian Masters at Museum of Modern Art di New York*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma: Gangemi, pp. 287-328.
- Bordieu P., Darbel A. (1972), *L'amore dell'arte. I musei d'arte e il loro pubblico*, Rimini: Guaraldi.
- Bourdieu P., Passeron J. (1970), *Mitosociologia*, Rimini: Guaraldi.
- Bottai G. (1938), *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 226-236.
- Cameron D. (1971), *The Museum: a Temple or the Forum*, «Cultures», n. 14, pp. 11-24.
- Capart J. (1930), *Le Rôle social des Musées*, «Mouseion», XII, n. 3, 1930, pp. 219-238.
- Capart J. (1932a), *Les Temples des Muses*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et Histoire.
- Capart J. (1932b), *Le développement des musées. La situation en 1926 et les projets d'avenir. Allo!Allo! Ici les Musées Royaux du Cinquantenaire. Six causeries par T.S.F. en 1926*, in Capart 1932a, pp. 9-46.
- Carandini A. (2014), *Il FAI per la Puglia e l'Italia. Il ruolo dell'associazionismo e della partecipazione dei cittadini*, in *Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione*, Atti delle Giornate di studio (Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013), a cura di G. Volpe, Bari: Edipuglia, pp. 75-85.
- Casini T. (2001), *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo*, «Palinsesti», I, n. 1, pp. 44-58.
- Casini T. (2005), *Critica d'arte e film sull'arte: una convivenza difficile*, «Annali di Critica d'Arte», I, pp. 431-457.
- Castel de Saint-Pierre C.I. (1713), *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe*, Utrecht: A. Schouten.
- Catalano M.I. (2014a), *Una scelta per gli anni Trenta*, in Catalano 2014b, pp. 9-55.
- Catalano M.I., a cura di (2014b), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi.
- Catalano M.I., Cecchini S. (2013), *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Atti

- del Convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre 2012), Napoli: Luciano Editore, pp. 331-358.
- Cazzato V., a cura di (2001), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma: IPZS.
- Cecchini S. (2014), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2014b, pp. 57-105.
- Cerquetti M. (2014), *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, Milano: Franco Angeli.
- Chamay J. (1999), *Waldemar Deonna, archéologue et homme de musée*, «Genava», n. 47, pp. 37-44.
- Ciucci G., Muratore G., a cura di (2004), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano: Mondadori Electa.
- Clifton Smith R. (1930), *Les Musées Américains et la presse*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 121-127.
- Coleman L.V. (1927), *Manual for small museums*, New York-London: G.P. Putnam's Sons.
- Coleman L.V. (1928), *Le Rôle éducatif des musées. L'Enseignement dans les musées américains*, «Mouseion», n. 3, pp. 240-243.
- Coleman L.V. (1932), *Les Musées européens dans l'opinion américaine*, «Mouseion», XVII-XVIII, nn. 1-2, pp. 76-81.
- Convegno dei Soprintendenti* (1938), in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, vol. I, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 217- 322.
- d'Espezel P., Hilaire G. (1930), *Avant propos*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 5-12.
- Dalai Emiliani M. (1982), *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), a cura di L. Magagnato, Milano: Ed. di Comunità, pp. 149-170.
- Dalai Emiliani M. (2008), *“Faut-il Brûler le Louvre?”*. *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 13-51.
- Delevoy-Otlet S., Deltour-Lévy C. (1985), *Le Service Educatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, création et évolution*, in *Liber Memorialis 1835-1985*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, pp. 283-290.
- Della Pergola P. (1972), *Didattica dei musei*, «Museologia», n. 1, pp. 19-30.
- Destrée J. (1902), *L'Art pour le peuple. Les catalogues des musées*, «Le Peuple», XVIII, n. 273, 30 settembre, p. 1.
- Destrée J. (1930), *Les Musées de Calabria*, «Mouseion», XI, n. 2, pp. 182-183.
- Dewey J. (1900), *The School and Society*, Chicago: Chicago University Press.
- Di Macco M. (2008), *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena: Panini, pp. 219-230.

- Die Museen als Volkbildungsstätten* (1904), Berlino: Carl Heymanns Verlag.
- Diletti D. (2014), *Restauro e regime. Genesi e oblio della prima mostra nazionale del restauro*, in Catalano 2014b, pp. 261-287.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Ducci A. (2004), *Entre art et politique. La formation parisienne, 1881-1913*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, a cura di A. Thomine, C. Briend, Paris-Gand: Snoeck Gent, pp. 41-53.
- Ducci A. (2005), "Mouseion", *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d'arte», n. 1, pp. 287-314.
- Ducci A. (2013), *The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. Some reflection on Paul Valéry's Writings*, in *The Space of Crisis. Shifting Spaces and Ideas of Europe. 1914-1945*, edited by V. Dini, M. D'Auria, New York: Peter Lang, pp. 29-46.
- Emiliani A., Spadoni C., a cura di (2008), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano: Mondadori-Electa.
- Fabens Kelley C. (1930), *Le progrès matériel des musées en Amérique*, «Cahiers de la République des lettres. Musées», XIII, pp. 182-190.
- Fagone V. (2001), *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 93-106.
- Focillon H. (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 85-94.
- Focillon H. (1934a), *Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts*, in *Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, «Bulletin périodique», I, Paris, pp. 42-45.
- Focillon H. (1934b), *Il cinema e l'insegnamento delle arti*, «Rivista internazionale del cinema educatore», V, n. 10, pp. 766-768.
- Galizzi Kroegel A. (2014), *The journal Mouseion as Means of transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the "Modern Museum" in Italy*, in Meyer, Savoy 2014, pp. 89-100.
- Gaudibert P. (1970), *Musée d'art moderne, animation et contestation*, «Revue d'esthétique», XXIII, n. 3-4, pp. 279-290.
- Giuntella M.C. (2001), *Cooperazione intellettuale ed educazione alla pace nell'Europa della Società delle Nazioni*, Padova: Cedam.
- Gob A., Drouguet N. (2006), *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 2<sup>e</sup> éd., Paris: Armand Colin.
- Heilbronner P. (1934), *Cinema documentario: il film e le belle arti*, «CineConvegno», n. 3-4-5, pp. 48-51.
- Hooper Greenhill E. (2006), *Studying Visitors*, in *A Companion to Museum Studies*, edited by S. Macdonald, Malden-Oxford-Victoria: Blackwell, pp. 362-376.
- Il museo come esperienza sociale* (1972), Roma: De Luca.

- Il Museo nazionale della Magna Grecia* (1932) Roma: Tipografia Cuggiani.
- Indagine sui musei italiani. Nuove strutture per nuove finalità* (1971), Roma: Istituto Accademico di Roma.
- Kant E. (1795), *Zum ewigen Frieden*, Koenigsberg: Friedrich Nicolovius.
- Keppel F.P. (1926), *Education for adults*, «The Yale Review», n. 15, april, pp. 417-434.
- Kose J. (1931), *Les arts populaires et l'utilisation des loisirs*, «Art populaire», pp. 34-36.
- Kott C. (2014), *The German Curators and the International Museum Office, 1926-1937*, in Meyer, Savoy 2014, pp. 205-218,
- La risorsa culturale. Tavola rotonda con Umberto Eco, Augusto Graziani, Renzo Piano, Federico Zeri. Moderatore Carlo Bertelli* (1988), in *Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, a cura di U. Eco, Milano: Electa, pp. 179-229.
- Lameere J. (1930), *La conception et l'organisation moderne des Musées d'Art et d'Histoire*, «Mouseion», XII, n. 3, pp. 239-250.
- Lanza F., a cura di (2003), *Museografia Italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Atti del Convegno, Feltre: Comune di Feltre.
- Las Misiones Pedagógicas* (2007), Madrid: Residencia de Estudiantes de Madrid.
- Lefranq J. (1928), *Le rôle social des musées: un exemple belge*, «Mouseion», n. 3, pp. 244-251.
- Lemoine C. (2009), *Henri Focillon au musée. Quand l'histoire de l'art (s') expose*, in *Penser l'art*, sous la direction de J.N. Bret, M. Jimenez, Clamecy: Klincksieck, pp. 77-94.
- Levi D. (2012), *Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 461-466.
- López Cobo A. (2007), *Por caminos de piedra, charcos y olvido. Repertorios de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española*, «Pandora: revue d'études hispaniques», n. 7, pp. 83-98.
- Low T. (1948), *The Educational Philosophy and Practice of Art Museums in the United States*, New York: Columbia University.
- Mairesse F. (1995), *L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart*, «Annales d'Histoire de l'Art et Archeologie», XVII, pp. 113-121.
- Mairesse F. (2000), *Jean Capart et la gestion des Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'entre-deux-guerres*, «Bulletin des Musées d'Art et Histoire», n. 71, pp. 31-41.
- Mairesse F. (2002), *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon: Presse universitaire de Lyon.
- Mairesse F. (2015), *L'économique et/ou le social? Quel rôle pour le musée?*, in *L'inclusion sociale. Les enjeux de la culture et de l'éducation*, sous la direction de A. Barrere, F. Mairesse, Paris: L'Harmattan, pp. 117-144.

- Mairesse F., Desvallées A. (2001), *Muséologie*, in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Colin, pp. 343-383.
- Mairesse F., Desvallées A., sous la direction de (2007), *Vers une redéfinition du musée*, Paris: L'Harmattan.
- Maksimiuk D.H.A. (2004), *L'engagement politique au sein de l'Institut de coopération intellectuelle*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogo della mostra, (Lione, 22 gennaio – 26 aprile 2004), sous la direction de A. Thomene, C. Briend, Paris-Gand: Snoeck Gent, pp. 283-291.
- Manacorda D. (2014a), *L'Italia agli italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Bari: Edipuglia.
- Manacorda D. (2014b), *Petrolio*, in *De tutela. Idee a confronto per la salvaguardia del patrimonio culturale e paesaggistico*, a cura di L. Carletti, C. Giometti, Pisa: Edizioni ETS, pp. 117-12.
- Margozzi M. (2001), *L'“azione” per l'arte contemporanea. Le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 27-36.
- Mazzi M.C. (2009), *Musei anni'50: spazio, forma, funzione*, Firenze: Edifir.
- Meyer A., Savoy B., a cura di (2014), *The museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin: de Gruyter.
- Meyer S.A. (2011), *Gli storici dell'arte di lingua tedesca e l'emigrazione dopo il 1933*, in *Testimonianze della cultura ebraica: ricerca, valorizzazione, digitale. Il progetto Judaica Europeana*, Atti del convegno internazionale (Fermo, 6-7 ottobre 2011), a cura di G. Capriotti, P. Feliciati, Macerata: eum, pp. 205-224.
- Migliorini M. (2007), *Longhi editorialista: il caso di “Paragone Arte”*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, (Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano: Vita e Pensiero, pp. 473-488.
- Modigliani E, Wittgens F. (1940), *Mentore. Guida allo studio dell'arte italiana*, Milano: Hoepli.
- Moles A. (1971), *Sociodinamica della cultura*, Rimini: Guaraldi.
- Monnet G. (1930), *Rôle social des musées*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, Paris: Les presses universitaire de France, pp. 343-352.
- Montanari T. (2014), *Istruzioni per l'uso del futuro*, Roma: Minimum fax.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Electa-Mondadori.
- Montella M. (2014), *Cultural Value*, in *Cultural Heritage and Value Creation*, edited by G.M. Golinelli, Cham: Springer International Publishing, pp. 1-51.
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études*, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle (1935), Paris: Société des Nations.

- Musei e gallerie d'arte in Italia. 1945-1953* (1953), Roma: La Libreria dello Stato.
- Nezzo M. (2003), *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza: Terra Ferma.
- Nezzo M. (2010), *Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914-1920. Una campionatura*, «TeCLA», n. 1, pp. 87-107.
- Ogetti U. (1930), *La gratuité d'entré dans les musées italiens*, «Mouseion», n. 10, pp. 51-57.
- Ogetti U. (1935), *Expositions permanentes et expositions temporaires*, in *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conference internationale d'études*, Paris: Société des Nations, pp. 292-293.
- Ory P. (2008), *La culture comme aventure*, Paris: Editions Complexe.
- Pacchioni G. (1939), *Coordinamento dei criteri museografici*, «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre 1938 - gennaio 1939, pp. 149-155.
- Palud-Dilhuit P. (2007), *Henri Focillon, Gustave Geffroy et les Musée d'Europe*, in *Focillon e l'Italia*, Atti del convegno (Ferrara 16-17 aprile 2004), a cura di A. Ducci, A. Thormine, R. Varese, Firenze: Le Lettere, pp. 199-238.
- Panofsky E. (1962), *Tre decenni di Storia dell'Arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in *Il significato delle arti visive*, Torino: Einaudi, pp. 305-329.
- Pascal G. (1930), *De la publicité pour nos musées*, «Cahiers de la République des lettres. Musées», XIII, pp. 117-120.
- Peale C.W. (1795), *Memorial to the Pennsylvania Legislature*, in «American Daily Advertiser», 26 december, ried. in *Charles Willson Peale: the Artist as Museum Keeper, 1791-1810*, edited by L.B. Miller, S. Hart, D.C. Ward, New Haven: Yale University Press 1988, vol. I, p. 137.
- Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del paesaggio storico, archeologico, artistico e del paesaggio* (1967), III voll., Roma: Colombo.
- Petraroia P. (2010), *Tutela e valorizzazione*, in *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, a cura di M. Montella, P. Dragoni, Bologna: CLUEB-EUM, pp. 43-54.
- Pinna G. (2009), *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, «Nuova Museologia», n. 21, pp. 2-33.
- Poncelet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2.
- Prisco G. (2014), *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della mostra augustea della romanità*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma: Gangemi, pp. 225-261.
- Recommandation concernant les moyens le plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous*. Parigi, UNESCO, 14-15 dicembre 1960, 11° sessione (1960), in *Per la salvezza dei Beni culturali 1967*, III, pp. 79-82.

- Renau J. (1937), *L'Organisation de la Défence du Patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, «Mouseion», XXXIX-XL, n. 3-4, pp. 7-66.
- Renoliet J.J. (1999), *L'UNESCO oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Ricci A. (2006), *Attorno alla nuda pietra*, Roma: Donzelli.
- Rivière G.H. (1969), *Un bilan chaud*, in *Les musées, l'intensification de la recherche artistique et l'accroissement de la production artistique*, Paris: UNESCO.
- Romanelli P. (1972), *Il museo nella società moderna*, in *Il museo come esperienza sociale 1972*, pp. 13-20.
- Russoli F. (1972), *Il museo come elemento attivo nella società*, in *Il museo come esperienza sociale 1972*, pp. 79-83.
- Scheyer E. (1931), *Les musées allemands et les Expositions de 1920 à 1930*, «Mouseion», XV, n. 3, pp. 77-87.
- Schmit T. (1930), *Les musées de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 206-221.
- Settis S. (2002), *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino: Einaudi.
- Spiller E.M. (1923), *L'enseignement de l'histoire de l'art aux enfants dans les musées*, in *Congres d'histoire de l'art Organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français* (Paris, 26 Septembre - 5 Octobre 1921), Paris: Les Presses universitaires de France, vol. I, p. 56.
- Swarenski G. (1930), *Le problème des musées en Allemagne*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 153-154.
- Tobelem J- M. (2011), *Les Etats-Unis d'Amérique*, in *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde. 1945-2011*, sous la direction de P. Poirrier, Paris: La Documentation Française, pp. 197-213.
- Togliatti P. (1974), *Lezioni sul fascismo*, Roma: Editori Riuniti.
- M. Tuñón de Lara (1970), *Medio siglo de cultura española 1885-1936*, Madrid: Tecnos.
- Valéry P. (1923), *Le problème des musées*, in *Œuvres*, vol. 2, Paris: Gallimard, pp. 1290-1293.
- Van Mensch P. (1992), *Towards a methodology of museology*, University of Zagreb: PhD thesis.
- Verne H. (1931), *L'art de visiter les musées*, «Mouseion», XIII-XIV, n. 1-2, pp. 139-142.
- Volpe G. (2014), *Università, studi umanistici, patrimoni culturali, paesaggi*, in *Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione*, Atti delle Giornate di studio (Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013), a cura di G. Volpe, Bari: Edipuglia, pp. 23-42.
- Zanini A. (1997), *Adam Smith, Economia, morale, diritto*, Milano: Mondadori.

## Appendice

«Mouseion», *Supplément Mensuelle*, mars 1939, pp. 12-23.

### DEUXIÈME CONFÉRENCE INTERNATIONALE POUR L'ÉLABORATION D'UN TRAITÉ de MUSÉOGRAPHIE

*Au cours de l'été 1940, l'Office international des Musées organisera la deuxième Conférence internationale pour l'élaboration d'un traité de muséographie. Les travaux de cette conférence en constitueront le tome III qui traitera de La Mission sociale et éducative du Musée.*

*On sait que les deux premiers tomes ont été consacrés à l'architecture et à l'aménagement des musées. On trouvera ci-dessus le programme d'études de la prochaine conférence, et un questionnaire destiné à faciliter les contributions des conservateurs de musées et autres spécialistes désireux d'y collaborer.*

#### PROGRAMME D'ÉTUDE

##### CHAPITRE PREMIER

*Le rôle du musée dans le développement de la culture contemporaine*

La place du musée dans l'ensemble des institutions contemporaines: son évolution depuis le XIXe siècle. – La fonction du musée dans la formation du goût du public, le développement des connaissances et la culture individuelle. – L'atmosphère de recueillement dans les musées. – Le musée et les méthodes modernes d'enseignement: contributions réciproques. – Les tendances et la portée éducative de la muséographie moderne.

##### CHAPITRE II

*Moyens de contact avec le public*

PRINCIPES GÉNÉRAUX: portée des mesures administratives et autres dans l'établissement des contacts avec le public.

*Facilités matérielles:* Heures d'ouverture; entrée gratuites et payantes; service de renseignements.

*Conférences:* conférenciers-guides; salles de conférences; conférences spéciales organisées sur demande; limites des heures de conférence.

*Manifestations occasionnelles:* expositions de prêts et attitude à l'égard du prêt des oeuvres d'art (voir Muséographie, chap. IX); expositions groupées autour d'un thème, d'un anniversaire, d'une idée; séances musicales, etc.

*Publicité:* la presse et la radio; annonces et affiches; démarches personnelles.

##### CHAPITRE III

*Les rapports du musée avec les artistes et les artisans*

PRINCIPES GÉNÉRAUX: Les devoirs du musée à l'égard de la production contemporaine. *L'attitude du musée vis-à-vis de l'art contemporain:* acquisitions; expositions d'artistes vivants.

*La mise à profit des collections:* en faveur de l'artiste (copies, études); de l'artisan (modèles et motifs décoratifs); de l'industriel (Technologie); du commerçant (présentation, décoration). *Avantages et dangers des copies.*

## CHAPITRE IV

*Le musée et l'école*

PRINCIPES GÉNÉRAUX: Similitudes des méthodes modernes d'enseignement et des systèmes actuels de présentation des collections.

*Enseignement dans les musées:*

Recrutement et formation du personnel enseignant: fonctionnaires du musée et membres du corps enseignant;

Principes de l'organisation des rapports entre le musée et l'école.

Les collections du musée et les prêts aux écoles: fourniture de matériel pour illustrer l'étude de l'art, de l'histoire et des sciences.

## CHAPITRE V

*Le musée et l'enfant*

PRINCIPES GÉNÉRAUX: *Le rôle de l'objet dans l'éducation de l'enfant. – La nature des collections selon l'âge des enfants.*

La visite des enfants dans les musées publics;

Musées ou salles spéciales pour les enfants. Expositions temporaires destinées aux enfants; Expositions de créations d'enfants.

## CHAPITRE VI

*Les musées et les écoles d'art*

PRINCIPES GÉNÉRAUX: Principes de collaboration entre écoles d'art et musées.

Le rattachement des écoles d'art aux institutions muséographiques;

La mise à profit des collections dans l'enseignement de la culture et de la technique artistiques.

## CHAPITRE VII

*Le musée et les instituts de recherche*

PRINCIPES GÉNÉRAUX: La collaboration entre les musées et les instituts de recherche: apports réciproques.

Les musées, centre de recherches; relations scientifiques entre les musées;

Les musées, centres de documentation à l'usage des instituts de recherche et des savants; organisation des collections d'étude et des services de documentation;

Les musées et l'expertise: au profit des institutions savantes, des collectionneurs et des négociants d'art.

## CHAPITRE VIII

*Les musées et les autorités gouvernementales et municipales*

PRINCIPES GÉNÉRAUX: L'Art et l'État

L'aide des gouvernements et municipalités aux musées et les modalités de leur contrôle (représentation au sein des organes administratifs du musée).

Relations entre les musées de la métropole et les musées des provinces ou des colonies.

## CHAPITRE IX

*Organisation et activité des sociétés collaborantes au développement des musées.*

*Groupe d'amis du musée:* leur rôle et leurs attributions en matière d'organisation et

de politique muséographique;

*Autres sociétés ou groupements* de caractère régionaliste, touristique, etc.;

*L'apport des particuliers*: le problème du prêt au musées, d'oeuvres d'art appartenant à des particuliers.

## – QUESTIONNAIRE

### CHAPITRE PREMIER

*Le rôle du musée dans le développement de la culture contemporaine*

Quelles observations générales avez-vous recueillies sur la nature et l'efficacité des relations du musée avec les diverses catégories du public (public en général; écoles, artistes, savants, etc.)?

Quel est, selon vous, l'apport du musée dans l'initiation artistique du grand public, dans la formation de son goût? Avez-vous recueilli des observations précises quant à la répercussion, sur le goût du public, de telle out elle exposition, de telle out elle innovation dans le mode de présentation des collections, ou de toute autre tentative éducative entreprise par votre musée?

Quels sont, à votre avis, les facteurs essentiels qui ont, au cours de ces dernières années, resserré les liens entre le musée et le public et, éventuellement, influé sur le nombre des visiteurs? (système et mode de présentation des collections, formation du personnel innovations dans l'organisation du musée, programmes et méthodes modernes d'enseignement, etc.).

Avez-vous pris des disposition pour créer dans les salles du musée, certains jours ou à certaines heures par jour, une atmosphère de recueillement (heures de silence)? Si tel est le cas, le public en profit-t-il?

### CHAPITRE II

*Moyens de contact avec le public*

FACILITÉS MATÉRIELLES: 1. Quelles sont les *heures d'ouverture* de votre musée? (Horaire uniforme ou horaire saisonnier).

Le musée est-il parfois ouvert le soir? (indiquer dans ce cas, les résultats obtenus: affluence, catégorie de visiteurs, etc.)

2. *Entrées payantes*: Montant de la taxe?

*Entrées gratuites* ou à prix réduits (certains jours ou en permanence; ou selon la catégorie de visiteurs). Indiquer les répercussions de ces facilités sur le nombre des entrées.

3. Existe-t-il un service de reinsegnement à la disposition du grand public?

b) CONFÉRENCES: Le musée organise-t-il des conférence? Dans les salles du musée (salles spéciales)? En dehors du musée?

Conférences spéciales sur demande?

Le musée a-t-il un service de conférenciers guides?

Quel est le système de recrutement des conférenciers?

Les gardiens du musée sont-ils autorisés à donner des renseignement au public sur les oeuvres exposées?

C) MANIFESTATIONS OCCASIONNELLES: Quelles sont la nature et la fréquence des manifestations occasionnelles organisées par le musée (telles que: expositions-anniversaires; expositions de prêts; expositions itinérantes; concerts, etc.).

Le musée organise-t-il des expositions en dehors de son propre bâtiment: dépôts temporaires ou à long terme dans des locaux d'intitutions publiques; expositions temporaires dans des devantures sur la voie publique, dans la banlieue, etc.

Des expositions spéciales sont-elles envisagées pour montrer les caractéristiques et les apports réciproques des différents peuples dans le domaine de l'art ou de la culture?

Quelles observations avez-vous faites à la suite d'un remaniement de collections? Un changement dans la présentation des mêmes objets du musée autour d'un thème, d'une technique, d'un événement ou d'une idée attire-t-il le public?

PUBLICITÉ: Le musée a-t-il recours aux divers systèmes actuels de publicité: annonces ou chroniques dans la presse quotidienne, affiches, radio, démarches personnelle?

### CHAPITRE III

#### *Le rapport du musée avec les artistes et les artisans*

ATTITUDE DU MUSÉE VIS-A-VIS DE L'ART CONTEMPORAIN: Le musée fait-il l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants? Dans quelle proportion, relativement à l'ensemble des acquisitions?

Les œuvres sont-elles acquises ou simplement acceptées à titre de don?

Ces dons sont-ils le fait des artistes eux-mêmes ou d'autres personnes, d'associations?

LA MISE À PROFIT DES COLLECTIONS EN FAVEUR DES ARTISTES, ARTISANS, INDUSTRIELS, COMMERÇANTS:

En faveur des artistes: entrées gratuites? Autorisation de copies, d'études?

En faveur des artisans: entrées gratuites? Autorisation de copier des modèles et des motifs décoratifs?

En faveur des industriels: pour des études technologiques ou d'autres documentations?

En faveur des commerçants: modes de présentation, décoration, etc.?

Organise-t-on des conférences ou des expositions spécialement destinées à l'un ou l'autre de ces groupes?

Indiquer brièvement: dans quelle mesure les artistes en exercice, les artisans, industriels et commerçants ont recours aux collections du musée pour les divers travaux mentionnés sous la lettre *b*.

Des restrictions existent-elles en ce qui concerne le droit de copie?

N.B. *Questions particulières pour les musées d'arts décoratifs:*

Dans quelle mesure le musée peut-il utilement fournir des modèles aux industriels et artisans?

Le copie d'ouvrage ou motifs anciens est-elle admise? – encouragée?

Que fait le musée pour développer le goût du public en ce qui concerne l'art industriel moderne?

### CHAPITRE IV

#### *Le Musée et l'École*

ENSEIGNEMENT DANS LE MUSÉE: 1. Quel est le recrutement du personnel préposé à l'enseignement dans le musée (fonctionnaires du musée et membres du corps enseignant)?

A-t-on prévu une méthode et des moyens appropriés pour rendre facile et utile l'enseignement donné dans les musées:

par le conservateur et ses collaborateurs?

Par les membres du corps enseignant?

En vue des visites de groupes d'écoliers dans les salles d'exposition?

Dans quelle mesure est-on parvenu à établir une collaboration effective avec les autorités scolaires dans le domaine de l'éducation?

Organisation de visites régulières des différentes classes d'écoliers?

LES MUSÉES ET LES PROGRAMMES D'ENSEIGNEMENT: Quelle place fait-on à l'enseignement au musée, dans les programmes scolaires?

Avez-vous remarqué, dans l'établissement des programmes d'enseignement, certains principes, certaines conceptions propres:

à intéresser l'écolier à l'activité du musée?

À lui révéler les ressources qu'offre un musée dans l'acquisition des connaissances?

Quelles suggestions auriez-vous à faire pour ces deux ordres de relations entre le musée et l'écolier?

*Le musée consent-il des prêts d'oeuvres d'art aux écoles?* La fourniture d'un matériel spécial (photographies, reproductions, livres, cartes postales illustrées, etc.) est-elle prévue au profit des écoles pour illustrer telle ou elle discipline du programme scolaire?

Les écoles elles-mêmes constituent-elles une documentation de cet ordre et vont-elles jusqu'à collectionner des oeuvres originales ou à constituer des collections pour leur usage?

## CHAPITRE V

### *Le Musée et l'Enfant*

La visite des enfants dans les musées: La présence des enfants dans le musée constitue-t-elle une gêne pour les visiteurs adultes?

Quelles mesures votre musée a-t-il prises, ou préconiserait-il, pour ou contre la visite des enfants dans les salles d'exposition?

Une partie du musée est-elle réservée spécialement aux enfants?

Des expositions spéciales – permanentes ou temporaires – sont-elles organisées pour les enfants?

Le musée organise-t-il des expositions périodiques de créations d'enfants?

Avez-vous observé, dans les méthodes de la pédagogie moderne, certains principes qui préparent l'enfant à la visite des musées et lui permettent d'en tirer profit?

## CHAPITRE VI

### *Le Musée et les Écoles d'Art*

Le musée a-t-il des attaches particulières avec une école d'art?

Le musée abrite-t-il une école d'art dans ses locaux? – Administration commune? Enseignement au musée ou par le personnel du musée, etc.?

*Comment est conçue la mise à profit des collections du musée dans l'enseignement de la culture et de la technique artistiques?*

Dans quelle mesure estimez-vous que cette collaboration a été salutaire soit au musée, soit à l'école d'art?

## CHAPITRE VII

### *Le Musée et les Instituts de Recherches*

LES MUSÉES, CENTRES DE RECHERCHES ET DE DOCUMENTATION: Le musée est-il en relation suivies avec une université déterminée et, dans ce cas, sous quelle forme?

Quelles sont les facilités accordées par le musée aux spécialistes et savants dans leurs recherches?

Le musée a-t-il un service spécialement désigné pour assister les savants dans leurs recherches?

Existe-t-il des collections spécialement réservées aux savants?

Quelles sont les facilités et le matériel que le musée peut fournir aux autres musées, aux instituts de recherche et aux savants, sous forme de photographie et de renseignement?

Existe-t-il un service spécialement préposé à cette documentation par correspondance?

LES MUSÉES ET L'EXPERTISE: Les fonctionnaires du musée sont-ils à la disposition des institutions savantes, des collectionneurs et des négociants d'art pour leur fournir des renseignements concernant l'identification et l'authenticité d'oeuvres appartenant à des particuliers?

#### CHAPITRE VIII

##### *Le Musée et les Autorités gouvernementales et municipales*

Le musée reçoit-il une subvention du gouvernement ou de la municipalité? – Reçoit-il de leur part des oeuvres d'art sous forme de dépôt ou de don?

Dans ce cas, quel contrôle le gouvernement (ou la municipalité) exerce-t-il sur l'administration du musée (politique générale, acquisitions, nomination du personnel)?

Quel autre contrôle (s'il en existe) une institution distincte exerce-t-elle sur le musée?

Le musée a-t-il la personnalité juridique?

Quelles observations avez-vous à faire sur les sollicitations de l'État en vue de prêts d'oeuvres d'art à des expositions nationales ou internationales? Quelle est, à cet égard, la liberté d'appréciation laissée au musée?

#### CHAPITRE IX

##### *Organisation et activité des sociétés collaborant au développement des musées*

Existe-t-il une société ayant pour but spécial d'aider le musée (ou groupe des musées)?

Quels sont les statuts de cette société?

Dans quelle mesure les fonctionnaires des musées intéressés ont-ils voix à sa politique générale?

Des objets sont-ils donnés au musée, – ou déposés à titre de prêts – en tant que propriété de la société en question?

Avez-vous trouvé, auprès des sociétés ou groupements de caractère régionaliste, touristique, etc., une collaboration efficace pour attirer les visiteurs étrangers dans votre musées?

Votre musée collabore-t-il de façon régulière avec l'un ou l'autre de ces organismes?

Il garante P. Ristorcelli



# Paesaggio e Restauro: modello di studio e metodologia applicativa per i giardini del castello di Fosdinovo (MS)\*

Virginia Neri<sup>\*\*</sup>, Greta Parri<sup>\*\*\*</sup>, Claudia Parisi<sup>\*\*\*\*</sup>, Francesca Giurranna<sup>\*\*\*\*\*</sup>

\* I §§ 1 e 2 sono da attribuire a Virginia Neri; il § 3 è da attribuire a Greta Parri, il § 4 è da attribuire a Claudia Parisi, il § 5 è da attribuire a Francesca Giurranna.

Grazie all'Arch. Tessa Matteini e al Dott. Bruno Foggi, i nostri relatori, per i consigli scientifici nell'impostazione della ricerca. Un grazie anche a tutti gli altri Docenti del Master in Paesaggistica per i loro costanti e sostanziali contributi e per le occasioni di confronto, grazie ad Anna Lambertini, Paolo Grossoni, Giorgio Galletti, Biagio Guccione, Sivia Schiff, Graziano Ghinassi, Emanuela Morelli, Alessandro Rinaldi e Paolo Capretti. Grazie a Mina, Daniele ed Irene, i custodi del castello, per aver condiviso i loro ricordi e le loro storie. Grazie alla famiglia Torrigiani Malaspina per aver messo a disposizione il materiale storico del loro Archivio privato.

<sup>\*\*</sup> Virginia Neri, architetto e paesaggista, Cultore della materia presso il Laboratorio di Restauro, Università di Firenze, Dipartimento di Architettura, via della Mattonaia, 14, 50121 Firenze, e-mail: [virginia.neri@alice.it](mailto:virginia.neri@alice.it).

<sup>\*\*\*</sup> Greta Parri, Architetto e Paesaggista, e-mail: [gretaparri3@libero.it](mailto:gretaparri3@libero.it).

<sup>\*\*\*\*</sup> Claudia Parisi, Architetto e Paesaggista, e-mail: [claudia.parisi79@yahoo.it](mailto:claudia.parisi79@yahoo.it).

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Francesca Giurranna, Agronomo e Paesaggista, e-mail: [francescagiurranna@virgilio.it](mailto:francescagiurranna@virgilio.it).

## *Abstract*

Molti manufatti storici si trovano in stretto rapporto col paesaggio, basti pensare ai numerosi esempi di ville, castelli, fortezze o borghi fortificati in Italia ed in Europa. La cura, la gestione e la valorizzazione dell'uno va a ripercuotersi sull'altro, creando una sinergia di cui il caso di studio del castello di Fosdinovo, in provincia di Massa Carrara, e dei suoi giardini è un esempio.

Questo contributo rielabora i contenuti della tesi di Master in Paesaggistica discussa nell'aprile 2013 (Università degli Studi di Firenze, UniSer di Pistoia). La ricerca si è posta l'obiettivo di analizzare gli aspetti della vulnerabilità tipica dei manufatti storici, prevedendo interventi progettuali di "valorizzazione sostenibile" che possano migliorare le condizioni di conservazione, senza tralasciare gli aspetti della manutenzione.

Tale approccio, analitico e progettuale, può costituire linee guida e piani di gestione da poter seguire per altri manufatti storici, comparabili per caratteristiche e criticità.

Many historical artifacts are in close relationship with landscape: there are many examples of villas, castles, fortresses and fortified villages in Italy and Europe. The care, management and enhancement of these artifacts, have repercussions in landscape and *vice versa*, creating a synergy in which the case of Fosdinovo Castle and its gardens is an example.

This article elaborates the contents of the Master's thesis in Landscape architecture discussed in April 2013 (University of Florence, Uniser of Pistoia).

The research has the objective to analyze the aspects of the typical vulnerability in these artifacts, providing project interventions of "sustainable exploitation" that can improve the conservation conditions, without neglecting the aspects of maintenance. The analytical and design approach, can set up guidelines and management plans useful for other historical artifacts, comparable in features and criticality.

### *1. Il castello di Fosdinovo e la Lunigiana*

Quel paesaggio era fresco d'aria pura (come ormai non si respira più in nessuna parte del mondo) denso di sussurri naturali ed animali, infinito in quanto suoni ed echi lontani vi arrivavano da ogni direzione, ma non era, almeno per me che vivevo normalmente in città, solo una 'pittura' estesa per 360° [...] costituiva e rappresentava una 'storia' collettiva<sup>1</sup>.

Grazie alla posizione dominante sulla vallata del Magra, a 550 m s.l.m., alla vicinanza alla costa ligure-tirrenica e alla presenza dell'Appennino e delle Alpi Apuane alle spalle, il borgo di Fosdinovo, in provincia di Massa Carrara, è sempre stato un luogo strategico, punto di passaggio, di incrocio di percorsi, in un territorio in cui la costa e le catene montuose sono così vicine da non

<sup>1</sup> Battisti 1989, p. 367.

permettere di avere molte possibilità di scelta fra le strade da percorrere (fig. 1). È per questo motivo che in tutto il territorio della Lunigiana sono numerose le opere militari di sbarramento sorte a controllo dei passaggi obbligati. Spesso si tratta di insediamenti difensivi nati sulle preesistenze del *castrum* romano o del castellaro, come dimostrato da alcuni ritrovamenti archeologici, altre volte di fortificazioni medievali, raramente circoscrivibili in un limitato periodo di tempo.

In alcuni casi, si leggono ancora le forme tipiche delle strutture difensive due-trecentesche, legate al concetto di “difesa piombante”, riscontrabili nelle torri di Castelnuovo Magra (La Spezia) o della Verrucola di Fivizzano (Massa-Carrara). In altri casi, come a Fosdinovo (Ms), Caprigliola (Ms) o Sarzana (Sp), i castelli hanno subito trasformazioni in seguito all’ammodernamento delle tecniche militari e alle mutate esigenze abitative dei proprietari. Con la diffusione della polvere da sparo e il conseguente utilizzo dell’artiglieria, dalla fine del XIV secolo in poi, le tecniche fortificatorie mutarono e molti castelli e fortezze cambiarono il loro aspetto.

Attualmente non è difficile ritrovare all’interno di opere militari testimonianze di queste dinamiche che hanno portato torri e bastioni, abbassati e riempiti di terra, a diventare piccoli o grandi spazi aperti, spesso inerbiti, di collegamento tra interno ed esterno.

Il castello di Fosdinovo non si è discostato da questo percorso comune: la costruzione ebbe inizio nella seconda metà del XII secolo, innalzata a dominio e difesa del primitivo “Castro” di Fosdinovo. In seguito all’ascesa della famiglia Malaspina nelle terre lunigianesi alla fine del XIII secolo, il castello di Fosdinovo ne diventò la dimora; al 1340 risale l’atto di cessione del castello alla famiglia, quando Spinetta Malaspina creò il marchesato di Fosdinovo ed iniziò a risiedere nel castello che il nipote Galeotto ingrandì successivamente. Nel Quattrocento vennero effettuati importanti lavori di ampliamento del castello da parte del figlio di Antonio Alberico Malaspina, Gabriele<sup>2</sup>, portati poi avanti, durante il corso del Seicento, dall’opera di Jacopo Malaspina.

Il castello di Fosdinovo venne molto danneggiato durante la Seconda guerra mondiale e fu successivamente oggetto di intensi lavori di restauro che in alcuni casi restituirono, in altri modificarono, l’aspetto assunto dopo i restauri ottocenteschi.

Se durante il medioevo il castello era un luogo ideale per avere il controllo del territorio circostante, grazie alle quattro torri poste ognuna in corrispondenza di un punto cardinale (fig. 2), a seguito delle trasformazioni subite nel corso dei secoli, il castello e i suoi spazi aperti sono diventati un luogo per osservare.

L’abbandono del bastione di settentrione ha dato luogo, ad esempio, a un piccolo giardino pensile che volge lo sguardo verso le Alpi Apuane. Sul lato opposto, il bastione rivolto verso il borgo, chiamato anche lo “Spuntone” e

<sup>2</sup> Una targa posta all’interno del castello riporta la data del 1468 come momento in cui si fecero ampliamenti *ad fundamenta*.

collegato al sottostante deposito, è diventato un piacevole giardino soleggiato che guarda verso il mare. Tra i due bastioni si ritrova un altro piccolo giardino pensile, di probabili origini settecentesche, che per forma e materiali sembra essere stato pensato come giardino segreto, accessibile solo da una grande e bella stanza del piano nobile del castello.

Anche il giardino più grande, in sezione, sembra prendere forma da un fossato, in realtà, chiuso tra la parete settentrionale del castello e le mura perimetrali, è da sempre stato un passaggio “secondario” tra la parte delle cucine e il borgo. L’unico giardino che non ha visuali, ma rappresenta da sempre il luogo più “sociale”, quello vissuto anche dagli abitanti (figg. 3-4).

Indagando più in dettaglio le trasformazioni, insieme alle modalità costruttive dell’impianto del castello, altre riflessioni hanno portato a porre l’attenzione non solo sugli spazi aperti, ma anche sulle mura che cingono il castello, solitamente considerate un limite, un recinto entro cui si celavano i giardini segreti.

A scala urbana, anche nelle città fortificate le mura perimetrali, dapprima imponenti elementi di difesa, subirono in molti casi trasformazioni nel corso dell’Ottocento, diventando cinture verdi. Il gusto romantico dell’epoca mirava a ricreare un tipo di città “pittoresca” dove torri e castelli potessero diventare episodi densi di carica evocativa<sup>3</sup>.

Nel caso del castello di Fosdinovo, molte delle mura vennero restaurate nel corso dell’Ottocento e furono aggiunte le merlature di tipo ghibellino con sommità bifida, proprio per dare quell’aspetto austero tipico dei castelli medievali.

Ma tali mura hanno un altro elemento che le caratterizza, una loro identità: esistono numerose specie vegetali che nascono negli spazi interstiziali delle grandi bozze di pietraforte. Soprattutto durante il periodo primaverile, le mura diventano veri e propri giardini in verticale naturali, in cui le perenni presenti, colorano i diversi prospetti, a seconda delle loro esposizioni.

Facendo riferimento a studi già eseguiti sull’importanza del monitoraggio delle specie erbacee che crescono spontaneamente sulle mura storiche<sup>4</sup>, l’obiettivo è stato quello di valorizzare le specie “non pericolose” e le cui radici non possano entrare in conflitto e pregiudicare la statica delle pareti.

La valorizzazione di queste specie, soprattutto quelle autoctone, è sembrata convincente per più motivi: per una questione manutentiva, che va a ripercuotersi anche sul risparmio economico, e poi per il valore estetico, senza tralasciare il fatto che le specie che crescono sulle mura possono essere considerate come indicatori di biodiversità oltre che di paesaggio (fig. 5).

Da questo punto di vista, il lavoro ha toccato anche un tema quantomai attuale, molto utilizzato e forse abusato nel linguaggio quotidiano, come la sostenibilità ambientale. Partendo infatti dal presupposto che un’attività restaurativa è di per sé un’azione sostenibile in quanto valorizza manufatti esistenti<sup>5</sup>, in questo caso entra anche nel delicato campo degli erbicidi, solitamente consigliati

<sup>3</sup> Acidini Luchinat *et al.* 1997, p. XII.

<sup>4</sup> Signorini 1995, pp. 41-46.

<sup>5</sup> De Vita 2012, p. 237.

anche nei manuali di restauro per debellare la presenza di vegetazione. Saper distinguere quali sono le specie pericolose per il manufatto aiuta ad utilizzare meno sostanze chimiche, nocive sia per l'ambiente che per l'uomo.

## 2. Una premessa alle metodologie, dalle ipotesi alle tesi

Le aree tematiche che riguardano, in generale, l'architettura del paesaggio, sono molteplici e diverse e spesso più d'una partecipa all'identificazione dei casi particolari: nel caso in oggetto, allo studio degli spazi aperti di un manufatto storico.

La multidisciplinarietà della materia richiede conoscenze specifiche della storia, del paesaggio, dell'architettura, ma anche conoscenze di botanica ed agronomiche, necessarie per questo tipo di interventi.

Quando le tematiche attinenti gli spazi aperti incontrano quelle relative a un luogo storicizzato, si sovrappongono temi dell'area del restauro, che pongono particolare attenzione al rapporto tra antico e nuovo e alle istanze della compatibilità, della reversibilità, dell'autenticità, della distinguibilità e dell'attualità espressiva.

Un tema, quello del rapporto tra restauro e paesaggio, che storicamente inizia ad essere indagato solo dalla metà del secolo scorso in poi, basti pensare che il primo convegno internazionale sui giardini storici ha avuto luogo nel 1971 a Fontainebleau, promosso dall'International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) e dall'International Federation of Landscape Architecture (IFLA) e che il primo documento che riconosce ufficialmente i giardini storici e i criteri per intervenirevi è la *Carta dei giardini storici*, firmata a Firenze nel 1981, a cui farà seguito la cosiddetta "Controcarta", elaborata presso l'Accademia delle Arti del Disegno a Firenze e firmata qualche mese dopo.

Nello stesso periodo, Roberto Pane, figura di spicco della cultura restaurativa ed architettonica, nonché protagonista nella stesura della *Carta del Restauro di Venezia* del 1964, afferma che il nodo culturale è il paesaggio, luogo di profonde interazioni di natura, tecnica, arte, cultura e scienze umane, queste le sue parole: «La sussistenza dei valori estetici è strettamente subordinata alle condizioni ecologiche ambientali, non si può validamente difendere e restaurare i primi senza che lo sia pure il loro intorno»<sup>6</sup>.

Un tema quindi relativamente recente ed in quanto tale, non completamente analizzato ancora oggi, come dimostra anche la scarsa considerazione in cui sono tenuti alcuni giardini storici in Italia.

I giardini del castello di Fosdinovo stanno subendo la stessa sorte: attualmente il castello, di proprietà privata, ospita un museo di se stesso, ma i giardini sono

<sup>6</sup> Cit. in Giusti 2010, p. 375.

esclusi dal percorso di visita. Ad oggi i visitatori non hanno la possibilità di entrare in rapporto col paesaggio circostante e nemmeno con la vera storia del castello, quella narrata dalle stratificazioni chiaramente evidenti nelle tracce che emergono nelle pareti esterne, nei giardini e lungo i camminamenti di ronda, a tratti interrotti dai crolli subiti durante la seconda Guerra Mondiale.

La questione della manutenzione non è secondaria e, senza dubbio, l'aspetto economico nel mantenere spazi aperti storici può rappresentare una forte discriminante.

Gli aspetti che hanno guidato le proposte progettuali sono collegati proprio alle necessità manutentive di questo fragile luogo storico, unite al rispetto della materia antica, al mantenimento del carattere fortemente identitario del luogo e alla sostenibilità ambientale.

Le proposte si sviluppano in modo pluriscalare, estendendosi dai principi generali al dettaglio esecutivo<sup>7</sup>, con un avvicinamento progressivo alle fasi propositive e progettuali coincidente con le diverse discese di scala.

Un inquadramento paesaggistico a grande scala è stato seguito da uno studio del manufatto, nei suoi aspetti strutturali, materici ed anche sociali.

Il percorso, dal generale al particolare, di questo lavoro, sarà descritto nel dettaglio nei paragrafi che seguono, iniziando dallo studio delle trame paesaggistiche del territorio ed arrivando all'analisi e al riconoscimento delle specie presenti fra i giunti delle pietre.

### 3. *L'analisi paesaggistica: dalla scala territoriale alla scala locale*

Dal punto di vista geografico l'area di studio è compresa tra il paesaggio litoraneo tirrenico ad ovest, rappresentato dal Golfo di La Spezia e dalla Foce del Fiume Magra, ed il paesaggio montano ad est, caratterizzato dalla presenza dell'Appennino e delle Alpi Apuane.

A nord, l'area è delimitata da un paesaggio collinare con morfologie più arrotondate e pendenze meno accentuate dove spicca l'abitato di Aulla mentre a sud essa è circoscritta dalla pianura costiera antropizzata di Massa e Carrara.

L'analisi di questo complesso paesaggio si è sviluppata su molteplici livelli di scala, partendo da quella territoriale e avvicinandosi progressivamente a quella locale, che possono essere sintetizzati nella maniera seguente:

- la scala “globale”, legata alla lettura dei segni e delle forme principali che compongono il paesaggio allo scopo di individuarne la matrice dominante, la sua struttura e le relazioni visive e funzionali che si instaurano tra i vari elementi;
- la scala “urbana”, dove si è posta attenzione alla definizione degli spazi aperti del borgo di Fosdinovo e al sistema delle connessioni ad esso

<sup>7</sup> De Vita 2012, p. 38.

sottese, per comprenderne il valore e la loro identità storico-culturale, ma anche la loro fragilità e vulnerabilità intrinseca, così da elaborare infine un *masterplan* dove sono confluite strategie ed indirizzi progettuali, per avviare un processo di valorizzazione del borgo attraverso la messa in valore dei suoi spazi aperti;

- la scala “architettonica”, che ha previsto l’individuazione di tre tipologie di spazi aperti a seconda della relazione che essi stessi instaurano con il castello Malaspina; per ciascuno di questi ambiti sono stati poi definiti progetti di dettaglio per la risoluzione di criticità puntuali, nell’ottica più ampia di valorizzarne l’aspetto, mitigarne l’impatto paesaggistico e creare una valida connessione “borgo-castello”, con scrupolosa attenzione alle relazioni con il contesto.

Il paesaggio è sempre il risultato definitivo e incancellabile di ogni trasformazione, lo sbocco ultimo, incarnato nel territorio, di tutto un mutamento avvenuto anteriormente: il mutamento sociale, il mutamento dei modi di produrre, dei modi di abitare, trascorrere i giorni, guardare al mondo e alla vita. Mutamenti che a loro volta sono passati attraverso gli intricati sentieri delle battaglie politiche, dei conflitti sociali, degli scontri ideologici<sup>8</sup>.

La metodologia di costruzione di questa analisi prende avvio da una semplificazione ed adattamento al tema in esame delle carte della semiologia antropica e naturale così definite da Valerio Romani. Le analisi semiologiche indagano rispettivamente:

I segni che derivano dall’attività dell’uomo e che inevitabilmente si coniugano con quelli della natura [...]. Affiora così dai disegni la storia del lento e faticoso piegare la natura da parte dell’uomo alle sue esigenze di vita [e] i segni che spiegano e definiscono la forma e la genesi del territorio [...]. Nulla è casuale nei segni della natura eppure nulla è determinato, è la strutturazione complessiva dell’insieme che costituisce un linguaggio compiuto e coerente<sup>9</sup>.

La lettura dell’orditura e degli elementi che strutturano questo territorio rappresenta un importante strumento di conoscenza ed ha permesso di distinguere i numerosi “segni” che caratterizzano il paesaggio in esame, quali le trame agricole, costituite in prevalenza da pascoli e da terrazzamenti di oliveti e vigneti, i corsi d’acqua, che incidono profondamente le valli, i crinali principali e secondari ed i relativi versanti, ricoperti da boschi misti di latifoglie e di conifere, ed infine gli insediamenti, rappresentati da case sparse e dal borgo stesso (fig. 6).

Quest’ultimo, insediamento di crinale localizzato su un colle il cui territorio circostante si distingue per la forte presenza di zone collinari submontane, è raggiungibile attraverso la strada provinciale 446 che da Sarzana sale fino al

<sup>8</sup> Turri 1979, p. 43.

<sup>9</sup> Romani 1988, p. 37.

borgo e, in prossimità di questo, incontra un crocevia dove si biforca e prosegue sia verso nord (in direzione di Fivizzano, Aulla ed altri piccoli insediamenti) sia verso sud (in direzione di Carrara).

Lungo la SP446 è stato realizzato un punto panoramico (fig. 1) dal quale si può cogliere pienamente la forte relazione visiva che si instaura tra il borgo ed il paesaggio circostante, apprezzabile percorrendo sia la viabilità principale sia secondaria: Fosdinovo rappresenta un luogo ad elevata “intervisibilità”, dove il castello Malaspina ed i campanili delle due chiese diventano “emergenze” di questo sistema.

La vista spazia poi a perdita d’occhio oltre il paese fino al mare, verso la foce del fiume Magra e Montemarcello (a sud-ovest) e al Golfo di La Spezia, Isola Palmaria e Portovenere (ad ovest).

Procedendo ad un livello di analisi di maggior dettaglio, coincidente con la scala urbana, percorrendo la SP446 per raggiungere Fosdinovo costeggiando il fianco ovest del borgo, è interessante osservare come questo sia percepito dal visitatore in movimento come un vero e proprio margine “fortificato” e a tratti “terrazzato”, dato dal susseguirsi delle alte e strette cortine murarie degli edifici contigui (fig. 7).

Proseguendo all’interno del borgo, ci si immette in due “nodi” identificati con i due grandi parcheggi esistenti, collocati rispettivamente a nord e a sud dello stesso; si tratta di due “piazze-parcheggio”, sprovviste di dispositivi informativi adeguati e caratterizzate dalla presenza di una pavimentazione in asfalto, indistinta dalla sede stradale.

I due nodi sono tra di loro collegati da una via “direttrice”, corrispondente a via Roma e a via Papiriana, parallela all’andamento del crinale, che attraversa interamente il borgo lungo il lato maggiore.

Lungo la “direttrice” si snodano i principali spazi aperti, che hanno svolto nel tempo e continuano a svolgere ruoli molteplici all’interno della scena urbana, stratificando più di una funzione in rapporto con la storia, con la specificità del sito e con quella della comunità insediata. Tali “vuoti” urbani sono rappresentati principalmente dalle piazze pubbliche (dove si affacciamo oggi la sede del Comune e la Biblioteca), dai sagrati (nel “cuore” del borgo) e dalle terrazze “belvedere” (vere e proprie balconate panoramiche verso la Foce del Fiume Magra).

Si incontrano poi alcune strade trasversali, strette e gradonate, ortogonali alla “direttrice”, che permettono l’attraversamento dall’esterno all’interno del borgo e viceversa.

È inoltre presente un sistema di viabilità secondaria, poco visibile ed accessibile, ridotta da anni a spazio residuale: la strada sterrata carrabile intorno alle mura del castello e la strada di mezza costa, detta “via di Castiglione”, che fiancheggia, da un lato, l’intero margine sud-est del borgo (corrispondente al perimetro delle antiche mura del primo nucleo urbano, strutturato oggi con orti terrazzati in stato di abbandono) mentre costeggia, sul lato opposto, un bosco ombroso di lecci (fig. 8). Percorrendola, si può godere di una vista “inedita” del castello.

I principali interventi si concentrano proprio sulla valorizzazione della viabilità “dimenticata”<sup>10</sup>.

Avvicinandosi al castello, sono state individuate tre tipologie di spazi aperti a seconda del loro grado di vicinanza con l’edificio fortificato: spazi di avvicinamento, spazi di transizione e spazi aperti all’interno del castello.

Sono stati denominati “spazi aperti di avvicinamento” gli spazi che si trovano nelle immediate vicinanze, ma non sono in contatto con il castello<sup>11</sup> (fig. 10).

Gli “spazi aperti di transizione” si trovano invece nello spazio contiguo al castello e sono di sua pertinenza: sono spazi privati che funzionano però come spazi pubblici e potrebbero dar luogo ad inedite sovrapposizioni e/o divenire punti di incontro e di scambio<sup>12</sup>.

A sud, nella piccola appendice del castello che si protrae verso il borgo, è stato ideato un “giardino condiviso”<sup>13</sup> (fig. 9). Nelle cenge sul lato nord, inaccessibili e sulla cui sommità si trova una superficie erbosa spontanea, è previsto l’inserimento di nuove specie tipiche della flora apuana<sup>14</sup>.

#### 4. I giardini del castello: analisi critica e reinterpretazione progettuale

Ad oggi, fra le mura del castello vi sono quattro spazi considerati principalmente come giardini, anche se purtroppo rivestono un ruolo marginale sia per chi visita il castello, sia per chi lo vive, naturalmente ognuno con la propria evoluzione storica e le proprie caratteristiche architettoniche e tutti, come emerso da un’attenta analisi, indiscutibilmente legati tra loro. L’intento progettuale, pertanto, è quello di proporre l’inserimento dei giardini in

<sup>10</sup> Sarà prevista la messa in sicurezza della strada tramite l’inserimento di un parapetto a margine della strada e l’installazione di sedute per la sosta in modo da coniugare le esigenze di fruibilità con la naturalità del luogo. Si prevede inoltre di dotare i parcheggi esistenti di idonei dispositivi informativi, oltretutto evidenziare la funzione di tali aree mediante un tipo di pavimentazione distinta rispetto alla sede stradale.

<sup>11</sup> Un caso rappresentativo è quello del boschetto di settentrione, ubicato a nord del paese e caratterizzato da *Pinus nigra* in pessimo stato estetico e fitosanitario. Questi ultimi, crescendo in maniera disordinata e casuale, si sono lentamente trasformati in una barriera nei confronti della parete nord-est del castello, caratterizzata da arcate e lesene di cui oggi si è perduta ogni percezione. In questo caso la proposta progettuale prevede la sostituzione del boschetto di conifere e sempreverdi con caducifoglie di altezze contenute.

<sup>12</sup> Per questi spazi di risulta, sinora considerati marginali ed anonimi, l’obiettivo progettuale è quello di ricrearne un’identità ed una funzione attiva tutelando la flora e la sanità vegetale e proponendo azioni di sostituzione o eliminazione, laddove necessario.

<sup>13</sup> È un giardino ricco di fiori da taglio, come *Delfinium elatum* (speronella elevata), *Lilium bulbiferum* (giglio di S. Giovanni), *Peonia officinalis* (peonia officinale) a disposizione degli abitanti e dei visitatori del castello.

<sup>14</sup> Si utilizzeranno specie non esigenti in termini di substrato, per la creazione di “giardini rocciosi”; nella scarpata sul lato ovest, è prevista l’eliminazione delle specie con indice di pericolosità maggiore di 10 ed il mantenimento di quelle con valore inferiore a 10.

un processo organico di connessioni con il percorso di visita del castello, utilizzando il quattrocentesco cortile interno come fulcro del sistema e nodo di distribuzione dei flussi. Dalle caratteristiche emerse in fase di studio preliminare, per ciascun giardino è stato scelto un nome evocativo del suo stato di fatto: ecco quindi che vengono identificati il “giardino delle ortensie”, il “bastione dell’orologio”, il “giardino del grottesco” e il “bastione delle aromatiche”. In fase progettuale tali appellativi si sono trasformati in altro, in conseguenza alle potenzialità dei luoghi scaturite dallo studio e secondo una chiave di lettura volta a reinterpretarne in modo contemporaneo aspetti e funzioni.

Risale al 1776, all’epoca del marchese Carlo Emanuele Malaspina, un’interessante stampa del prospetto di levante in cui sono visibili le tracce di una vecchia struttura difensiva del borgo, l’ingresso al castello con il sovrastante orologio, il “giardino del grottesco” con i due elementi decorativi e le tre porte finestre che vi si affacciano, oltre al “bastione delle aromatiche” e “dell’orologio” (fig. 11). È invece della prima metà dell’Ottocento, una planimetria a colori del Castello di Fosdinovo in cui si nota, nel “giardino delle ortensie”, la presenza di un volume fatto demolire nella seconda metà dell’Ottocento (fig. 12), probabilmente ad opera di Alfonso Malaspina, il quale voleva ripristinare la primitiva struttura del castello; a quella data in tutti i giardini si osserva già la presenza di superficie erbosa.

Fra i quattro, il “giardino delle ortensie”, orientato a nord-ovest, si differenzia rispetto agli altri per due caratteristiche principali: è l’unico a trovarsi ad un livello più basso in riferimento al cortile centrale ed è l’unico completamente delimitato rispetto all’esterno (fig. 13). Esso infatti si presenta come uno spazio *conclusus*, protetto dai venti freddi provenienti da nord da una cortina muraria alta circa 2 mt. e con manto erboso prevalentemente costituito da graminacee. Sugli altri lati dominano invece una torre circolare, la parete del castello (con una morfologia a “scarpa” e coronamento merlato) ed il “bastione dell’orologio” al quale il giardino è fortemente legato.

L’intervento progettuale per questo giardino trae ispirazione da due aspetti fondamentali che lo caratterizzano: la percorribilità e le tracce storiche. Attualmente non è altro che uno spazio di passaggio tra un parcheggio e un ingresso secondario al castello, nel quale si avverte con forza la presenza delle alte mura. Da qui il tema della fuga e dell’evasione (giardino dell’evasione), rafforzato dalla storia di un manoscritto ritrovato da uno studioso del castello nella prima metà del Novecento – Giovan Battista Bianchi – che narra della fuga di un prigioniero evaso dalle carceri un tempo nel “giardino delle ortensie” localizzate proprio nel volume demolito alla fine dell’Ottocento.

Le tracce ancora visibili sulla superficie erbosa, sono diventate, in fase progettuale, il perimetro di un palco inerbato che può essere adibito durante la stagione estiva a spettacoli e *performances* di vario genere. Ai lati del palco, sollevate dalla quota attuale con un riporto di terra contenuto da una lastra in acciaio Cor-Ten, si trovano due aiuole a circondare due elementi che connotano questo giardino: il pozzo e un Sambuco che si trova ai piedi della scarpa del muro. Qui potrebbero essere inserite nuove specie come *Anemoni*, *Gaura*,

*Scabiosa*, *Verbena*, *Allium* e *Linum*, in modo da avere fioriture a rotazione dalla primavera all'autunno, preferendo alcune fioriture di colore bianco che risaltino anche durante la notte.

Nell'ideazione di un nuovo percorso che conduce dall'ingresso del parcheggio al castello si può leggere un'eco della storia del fuggiasco, in quanto il segno continuo ma morbido vuole ricordare un lenzuolo annodato, come quello utilizzato dal fuggiasco per scappare, che conduce verso nuovi orizzonti. In questo caso, il disegno del viale, pensato di un materiale continuo e rigato, evoca la trama di un tessuto e può essere percorso in maniera contraria, trovando all'interno del castello la vera evasione.

Il viale conduce inoltre ad una scala che è stata inserita per raggiungere il "giardino dell'orologio", posto ad una quota più alta: è il legame fisico e visivo a un altro spazio aperto importante. Da lì si potrà avere una visione più aperta dell'intorno. Lo spazio intorno alla scala sarà delimitato da una pedana in legno che funzionerà come spazio connettivo tra le varie parti del giardino. Nei pressi della pedana si trova una piccola area di sosta, con sedute e tavoli in legno e nella parte antistante il palco si trovano alcune panche fisse, che all'occorrenza scandiranno le file di una vera e propria platea che potrà essere completata con sedute temporanee.

È possibile appunto, affacciarsi sul "giardino delle ortensie" dal "giardino dell'orologio", sul bastione di settentrione, ma la visuale è ancor più ampia sul paesaggio circostante al castello: a nord-est il Monte Pisanino e a nord-ovest le colline terrazzate, «come terrazza scoperta dove l'erba è natural tappeto, dove sembra d'essere fuori all'aperto pur restando in casa»<sup>15</sup>.

Il "giardino dell'orologio" completamente inerbato, sembra davvero un ampio salone all'aperto da cui si domina parte della valle sottostante e si ammirano i rilievi che abbracciano il castello (fig. 14).

Un tempo era avamposto con funzione difensiva e le cannoniere erano posizionate nell'ampio vano sottostante di cui ancora si notano le strette aperture sulla parete esposta a nord. Oggi è una "stanza all'aperto" al centro della quale l'orologio di marmo, un tempo sul fronte di ingresso al castello, adagiato sul tappeto erboso, sembra quasi scandire il tempo che scorre con lentezza. Indicatore di questo silenzioso flusso è il manto erboso che cambia colore al mutare delle stagioni ma anche l'aspetto delle numerose erbacee presenti sul parapetto. Così è sufficiente "attendere" il tempo che passa ai rintocchi di un orologio in questo "giardino dell'attesa" per avere ogni volta un'immagine diversa dello stesso spazio. Il parapetto diventa un percorso tattile per scoprire le erbacee con una serie di dispositivi in acciaio Cor-Ten che riporta le informazioni delle specie presenti tra le fughe dei mattoni. Tuttavia l'attesa può anche essere quella di colui che aspetta il momento giusto per scappare, il fuggitivo che calandosi con un lenzuolo trova la sua via di scampo ed ecco ritrovato il legame col "giardino dell'evasione". Da qui l'idea di un percorso

<sup>15</sup> Piccioli 1971, p. 58.

dal segno dinamico e che si configuri come elemento di continuità rispetto al viale del giardino sottostante, in modo tale da evidenziare la sequenzialità dei due spazi soprattutto se osservati dall'alto, ad esempio dalla torretta detta "di Dante" o dal camminamento di ronda.

Orientata a sud-est, con vista sulla vallata e fino alla costa, troviamo un'area con caratteristiche tali da far desumere che in realtà, fra tutti gli spazi aperti del castello, fosse stata fin da subito pensata e realizzata per essere un giardino. Si tratta di un luogo particolarmente intimo dove i rampicanti che ricoprono le facciate creano una sorta di quinta scenica. Elemento caratterizzante e di forte connotazione storica è il parapetto con fondale a grottesco polimaterico, databile attorno al XVII-XVIII secolo, che un tempo era impreziosito da frammenti lapidei di vari colori di cui adesso si possono ammirare solo alcune tracce e a questo deve l'appellativo di "giardino del grottesco" (figg. 15-16).

Il percorso che conduce alla scoperta di questo giardino riservato e raccolto si snoda lungo un camminamento che scandisce la presenza di stanze esistenti in quel luogo prima dei crolli dovuti ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Questo percorso verso la scoperta richiama la memoria del Marchese Alessandro Malaspina che nel 1789 partì dal porto di Cadice per un'impresa che terminò cinque anni dopo e che fu la prima spedizione scientifica interdisciplinare dell'epoca contemporanea. In ognuna delle terre toccate, dal Rio de la Plata alle Filippine, dalle Malvine all'Alaska, furono raccolte collezioni botaniche, zoologiche e mineralogiche e in più furono studiati gli aspetti etnografici, linguistici e sociologici delle popolazioni conosciute. Da qui l'idea del "giardino della scoperta" che racconta di sé attraverso la sua architettura ma anche di personaggi e luoghi lontani.

Protagoniste nel progetto proposto saranno alcune delle specie importate dalle terre visitate da Malaspina, in particolare quelle più resistenti alle rigide temperature di Fosdinovo e riproposte nelle fioriere presenti lungo il percorso.

In questo giardino che guarda il mare e le terre lontane oltre l'orizzonte si sono volute ripetere, con alcuni inserti metallici nella pavimentazione in legno del percorso, alcune delle tappe principali del viaggio del navigatore, riportandone anche la distanza in Km rispetto al castello. La solita scritta inserita nel legno si troverà all'inizio del percorso, dove saranno i nomi dei due velieri che accompagnarono Alessandro Malaspina, *Atrevida* (audace) e *Descubierta* (scoperta) ed accompagneranno il visitatore nel percorso verso il giardino e verso le sue visuali.

Oltrepassando il cortile cinquecentesco al centro del castello ed il porticato, si varca una piccola apertura e si ha subito l'impressione di essere al centro di una "macchina da guerra". Il bastione, di origine cinquecentesca, denuncia immediatamente il suo passato di "rivellino": ha infatti la forma di un pentagono irregolare con uno dei suoi spigoli che mira verso il borgo. Gli abitanti di Fosdinovo lo chiamano ancora oggi "lo spuntone". Le cannoniere erano collocate nel volume sottostante e sono ancora oggi visibili sia le feritoie

sulle pareti perimetrali, sia le tracce di due botole che si aprivano direttamente nel solaio del bastione, veri e propri “trabocchetti” per i nemici.

Successivamente, quando le esigenze difensive vengono meno ed il castello diventa una vera e propria dimora, si realizza un giardino, utilizzando l'esiguo riporto di terreno del bastione (fig. 17).

Si tratta del “giardino delle aromatiche”, ricco di erbacee tra cui spiccano appunto le aromatiche, e nel quale risalta la vite americana che, partendo dal giardino, ricopre gran parte della parete sud-ovest del castello.

Far riemergere le tracce storiche in questo spazio è ciò che connota l'intervento progettuale che si ispira al tema dell'insidia: i trabocchetti diventano delle sedute scavate nella superficie del giardino, quasi ad inghiottire il visitatore che vi si siede.

Passeggiando all'interno del “giardino dell'insidia”, ampia è la visuale da questo luogo che inquadra a 180° la costa ligure-tirrenica da Livorno fino a Portovenere e il borgo di Fosdinovo con i suoi due campanili, ma la vista di chi si siede è occlusa quasi come se si fosse inghiottiti dall'ambiente chiuso e angusto delle cannoniere.

A sostegno della metodologia applicata, si può concludere pertanto sostenendo l'importanza di conoscere lo spessore storico dei luoghi per apprezzarli in quanto serbatoi di memorie collettive e individuali e la possibilità, attraverso tale approccio, di riscoprire e soprattutto reinventare usi e funzioni contemporanei degli spazi compatibili con la loro natura originaria<sup>16</sup>.

### 5. *Le specie vegetali, dal rilievo alle valutazioni*

Il rilievo delle specie vegetali è stato condotto con un censimento delle specie presenti in maniera “critica”, considerando alcuni fattori come: l'esposizione, la tipologia e la morfologia del supporto, la presenza di zone d'ombra. La metodologia adottata per il rilievo della vegetazione ha previsto le seguenti operazioni: raccolta di campioni delle specie presenti nei giardini, negli spazi interstiziali dei parapetti e delle pareti; riconoscimento e loro classificazione in erbacee (annuali, biennali, perenni), legnose (rampicanti, scandenti), arbustive ed arboree; realizzazione di un erbario, ovvero una raccolta di campioni delle piante raccolte, essiccate e successivamente etichettate, con l'indicazione della denominazione scientifica, posizione sistematica, data e luogo di raccolta<sup>17</sup>.

Attraverso l'utilizzo di chiavi analitiche contenute in manuali chiamati “Flore” si è giunti alla determinazione di molte specie. Le chiavi analitiche si basano sulla costruzione di un percorso caratterizzato da una successione di

<sup>16</sup> Matteini 2011.

<sup>17</sup> In questo primo e fondamentale step di lavoro è stato significativo il sostegno e la collaborazione dal Dott. Bruno Foggi, ricercatore e professore afferente al Dipartimento di Biologia Vegetale dell'Università degli Studi di Firenze.

due caratteri contrapposti (dicotomie). Attraverso la scelta, effettuata volta per volta, di uno dei caratteri proposti, è possibile arrivare all'identificazione della specie. Così, mediante l'applicazione del metodo analitico sui caratteri morfologici dei componenti, l'insieme iniziale (i vegetali di una certa zona) viene diviso in sottoinsiemi via via meno comprensivi, ma con omogeneità crescente e quindi meglio caratterizzati. Per osservare in modo più preciso i caratteri distintivi riportati nelle chiavi dicotomiche, i campioni sono stati inoltre studiati allo stereomicroscopio.

Dopo aver identificato la specie, è stato calcolato "l'indice di pericolosità" (I. P.) relativo a ciascuna specie censita. Tale valore può variare tra 3 e 13 ed è stimato sommando dei valori attribuiti alle specie relativamente a: forma biologica, invasività, vigore ed apparato radicale. In particolare, nel caso di specie esotiche, è stato anche considerato un coefficiente moltiplicativo pari a 2, nominato "indice di esoticità". Il parametro relativo alla forma biologica specifica il portamento della specie e la durata del ciclo biologico, ovvero ci informa se si tratta di alberi, liane, cespugli, erbacee, e quanto dura il loro ciclo vitale, se si tratta quindi di piante perenni, biennali o annuali. Invasività e vigore si riferiscono alla capacità di propagazione vegetativa e al tipo di crescita; alcune piante si propagano tramite polloni e hanno la capacità di emetterli anche se tagliate alla base del tronco, altre li emettono dalle radici; queste ultime sono, sicuramente, la tipologia di piante che causano i maggiori danni. Il terzo parametro considerato, l'apparato radicale, può raggiungere a volte dimensioni maggiori della parte aerea (epigea). Ci sono due tipi di apparato radicale: fascicolato, costituito da molte radici ramificate con, di solito, uno sviluppo superficiale; a fittone, costituito da una radice principale a sviluppo profondo, quindi maggiormente deleterio per le strutture<sup>18</sup>.

Per quanto riguarda le mura, sono stati previsti interventi che permettono di avere una gestione ed una manutenzione più razionale del paramento murario, oltre che un elevato valore estetico. Un adeguato monitoraggio delle erbacee presenti sulle mura permette di poter intervenire mediante l'eliminazione puntuale e meccanica delle specie che potrebbero diventare infestanti o pericolose per la struttura delle mura stesse (fig. 18).

Nello specifico, la tipologia di interventi è la seguente: incremento della specie (I), nel caso di piante ad elevato valore estetico, sensoriale e paesaggistico; mantenimento della specie (M), nel caso di piante non pericolose; mantenimento con monitoraggio (MM), nel caso di specie pericolose, ma che presentano caratteristiche peculiari ed infine eliminazione della specie (E), nel caso di specie con I.P. elevato.

L'assegnazione a ciascuna specie di un "gradiente" di intervento sopra riportato, considera quindi sia il valore dell'indice di pericolosità (I.P.) emerso,

<sup>18</sup> Signorini 1995. Le fasce di pericolosità sono così suddivise:  $3 < I.P. < 5$  (poco pericolose);  $6 < I.P. < 10$  (mediamente pericolose);  $10 < I.P. < 15$  (molto pericolose);  $16 < I.P. < 22$  (molto pericolose oltre che esotiche).

sia il ruolo rivestito dalla specie stessa nell'impianto generale del giardino, oltre che le proprie peculiarità estetiche, sensoriali e paesaggistiche.

Di seguito si riportano alcuni esempi che potranno illustrare meglio le scelte di intervento eseguite. È previsto un aumento delle specie con fioriture significative e alternate durante l'arco dell'anno e con I.P. basso, come *Calamintha nepeta* (nepitella), *Centaurea paniculata* (fiordaliso tirreno), *Dianthus caryophyllus* (garofano comune) e *Helichrysum italicum* (elicriso italiano), mentre per le specie infestanti e con un I.P. elevato, come *Rubus ulmifolius* (rovo), *Clematis vitalba* (vitalba), *Ficus carica* (fico comune) e alcuni esemplari di *Fraxinus ornus* (orniello) è stata prevista l'eliminazione. Per altre specie non pericolose come *Centranthus ruber* (valeriana rossa) e *Galium lucidum* (Callio lucido) è stato previsto il mantenimento, mentre per specie caratterizzanti un luogo ma con elevato I.P. come *Hedera helix* (edera) è talvolta previsto un mantenimento controllato.

Per completezza di informazioni fornite sono state infine realizzate una serie di schede (fig. 19) per ogni specie censita presente in ciascuno dei quattro giardini e sui relativi parapetti e pareti. In ciascuna scheda è indicato: il nome scientifico e quello volgare; l'ubicazione della specie (giardino / parapetto / parete); la forma biologica (erbacea / legnosa / arbustiva / arborea); la famiglia di appartenenza; una breve descrizione (periodo e colore di fioritura / odore / permanenza delle foglie / altezza); la formula per il calcolo dell'indice di pericolosità (I.P.) nel dettaglio e l'eventuale amplificazione del valore per la presenza del coefficiente di esoticità.

## 6. Conclusioni, per un futuro degli spazi aperti storici

Questo breve saggio non può che restituire una sintesi molto parziale di un lavoro più grande, che però vuole essere un primo approccio ad un tema finora così poco approfondito ed un resoconto di un percorso interessante ed utile.

L'auspicio è che questo percorso non si fermi, che possa essere l'inizio di una serie di ricerche, partendo da questa metodologia, applicabile anche in altri edifici monumentali storicizzati, superando quei "limiti" evocati anche da Michel Corajoud nelle sue lezioni: «Esplorare i limiti. Oltrepassarli».

## Riferimenti bibliografici / References

Acidini Luchinat C., Galletti G., Giusti M.A., a cura di (1997), *Il giardino e le mura. Ai confini tra natura e storia*, Atti del convegno di Studi (San Miniato Alto, Pisa, 23-24 giugno 1995), Firenze: Edifir.

- Battisti E. (2004), *Odiando il paesaggio*, in *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, a cura di G. Saccardo Del Buffa, Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 367-378.
- De Vita M. (2012), *Verso il restauro. Temi, tesi, progetti, percorsi didattici per la conservazione*, Firenze: University Press.
- Giusti M.A. (2010), *Una strada come opera d'arte. Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, Atti del convegno (Napoli, 27-28 ottobre 2008) a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia: Marsilio, pp. 490-497.
- Matteini T. (2011), *Reinventando per il futuro i giardini del passato. Il giardino storico come spazio pubblico*, «Lo Squaderno», n. 20, giugno, pp. 13-17.
- Piccioli D.F. (1971), *Il castello di Fosdinovo, i Malaspina dallo spino fiorito e Dante Alighieri*, Sarzana: Grafiche Sarzanesi.
- Romani V. (1988), *Il paesaggio dell'Alto Garda Bresciano: studi per un piano paesistico*, Brescia: Grafo.
- Signorini M.A. (1995), *Lo studio e il controllo della vegetazione infestante nei siti archeologici. Una proposta metodologica*, in *L'area archeologica di Fiesole. Rilievi e ricerche per la conservazione*, a cura di L. Marino, C. Nenci, Firenze: Alinea, pp. 41-46.
- Signorini M.A. (1996), *L'indice di pericolosità: un contributo del botanico al controllo della vegetazione infestante nelle aree monumentali*, «Informatore botanico italiano», 28, n. 1, pp. 7-14.
- Turri E. (1979), *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano: Longanesi et C.

*Appendice*



Fig. 1. Vista panoramica del borgo di Fosdinovo



Fig. 2. Castello di Fosdinovo. Vista del prospetto volto a settentrione

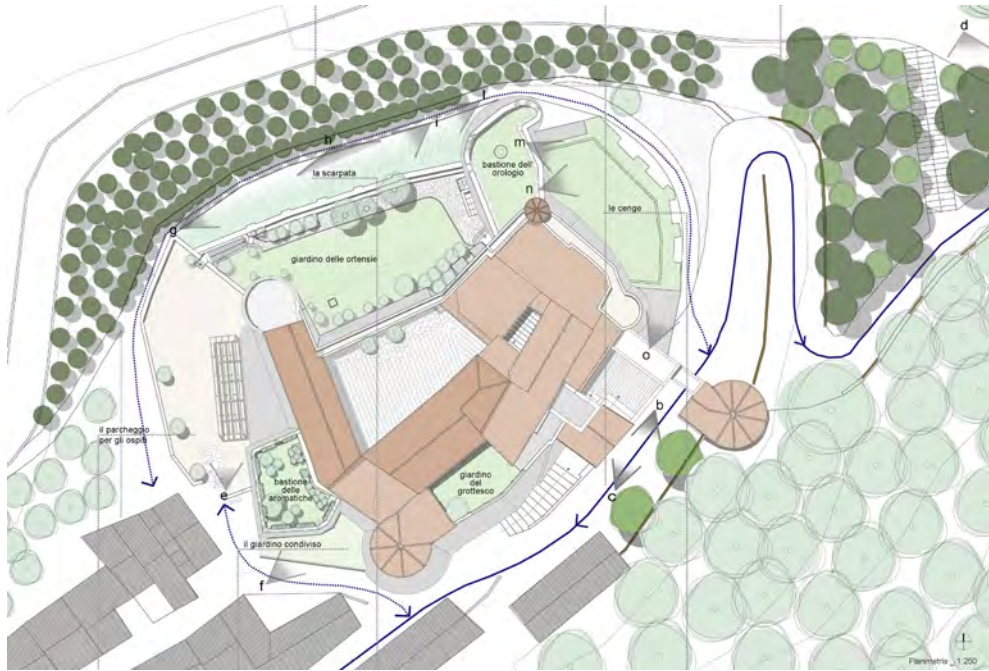


Fig. 3. Planimetria del castello. Estratto dalle tavole di Tesi (tav.4)

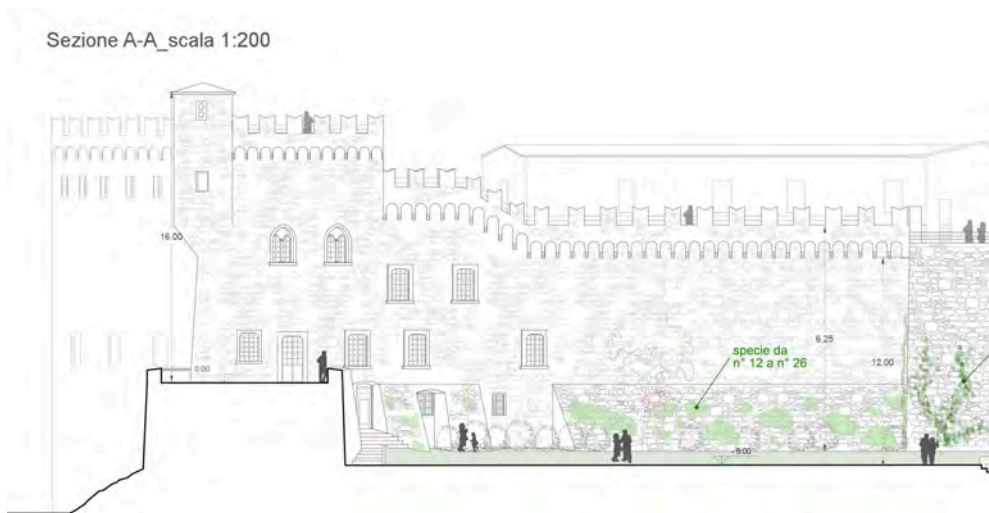


Fig. 4. Sezione sul bastione dell'orologio e sul giardino delle ortensie. Estratto dalle tavole di Tesi (tav. 5)



Fig. 5. Vista verso le numerose erbacee sorte spontaneamente sulle pareti del castello

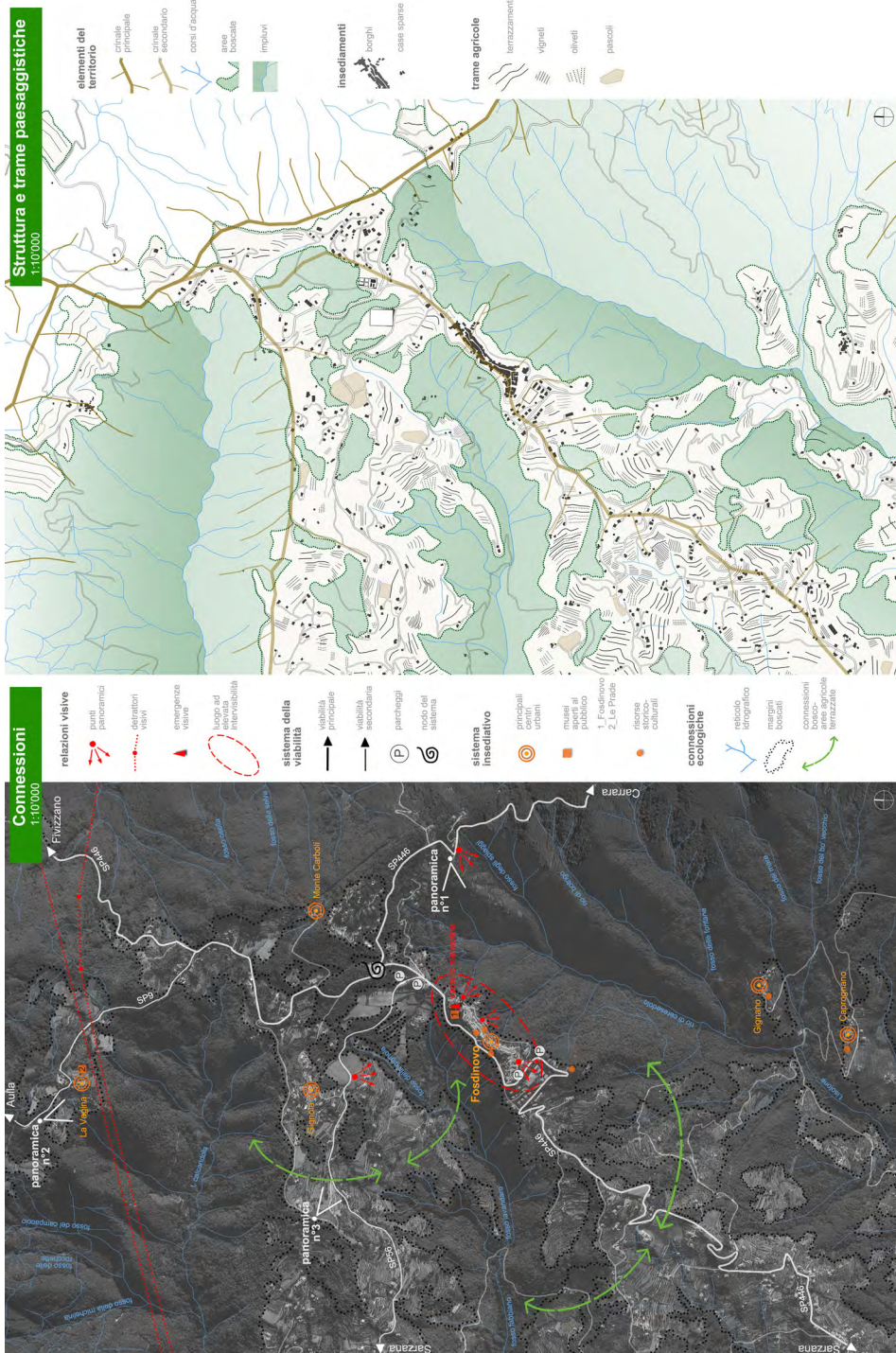


Fig. 6. Analisi delle connessioni, della struttura e delle trame paesaggistiche. Estratto dalle tavole di Tesi (tav. 1)





Fig. 8. Vista verso via di Castiglione



Fig. 9. Vista verso la piccola appendice a sud del castello dove è stato ideato un "giardino condiviso". Estratto dalle tavole di Tesi (tav. 9)

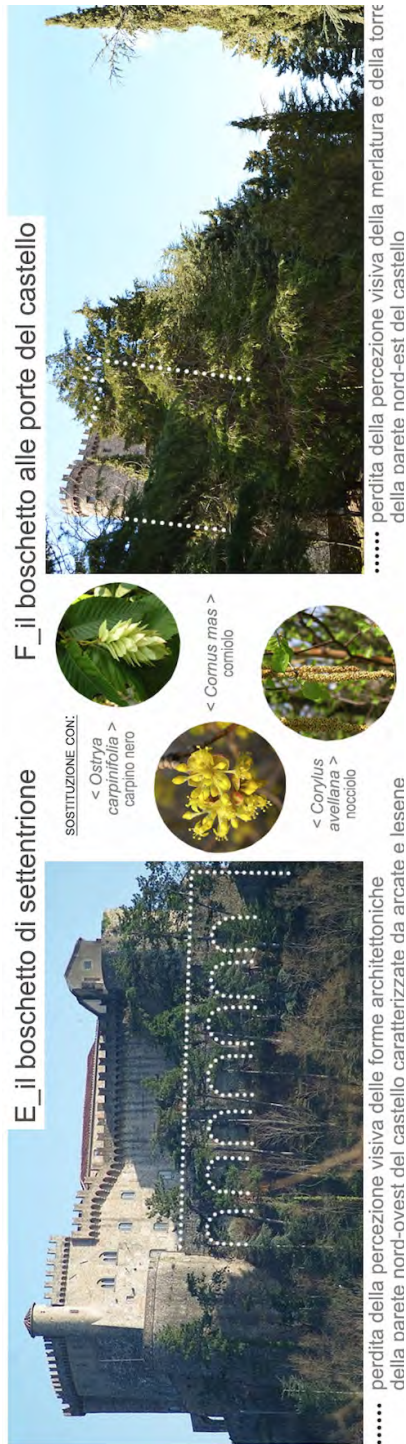


Fig. 10. Vista verso il fronte nord-ovest del castello con il boschetto di settentrione in primo piano. Estratto dalle tavole di Tesi (tav .9)

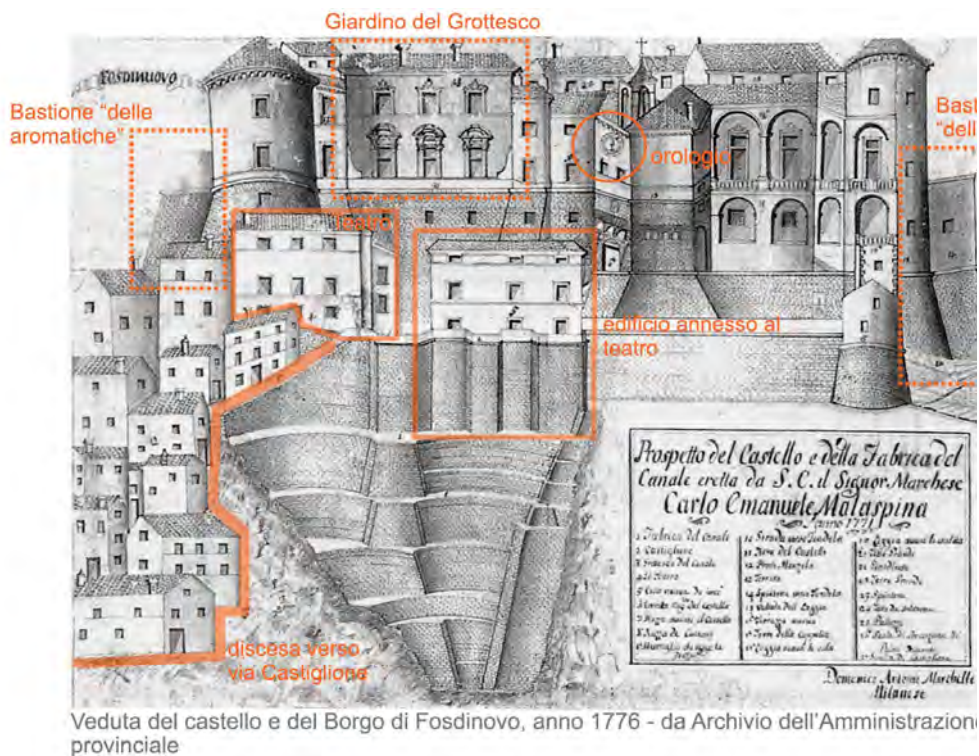
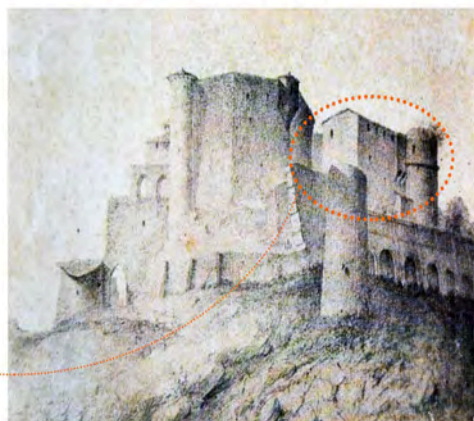


Fig. 11. Estratto dalle tavole di Tesi (tav. 3)



Planimetria, data presunta: prima metà del 1800 - da Archivio privato famiglia Torrigiani-Malaspina



Disegno del castello prima dei restauri del 1867 - da Archivio privato famiglia Torrigiani-Malaspina

Fig. 12. Estratto dalle tavole di Tesi (tav. 3)

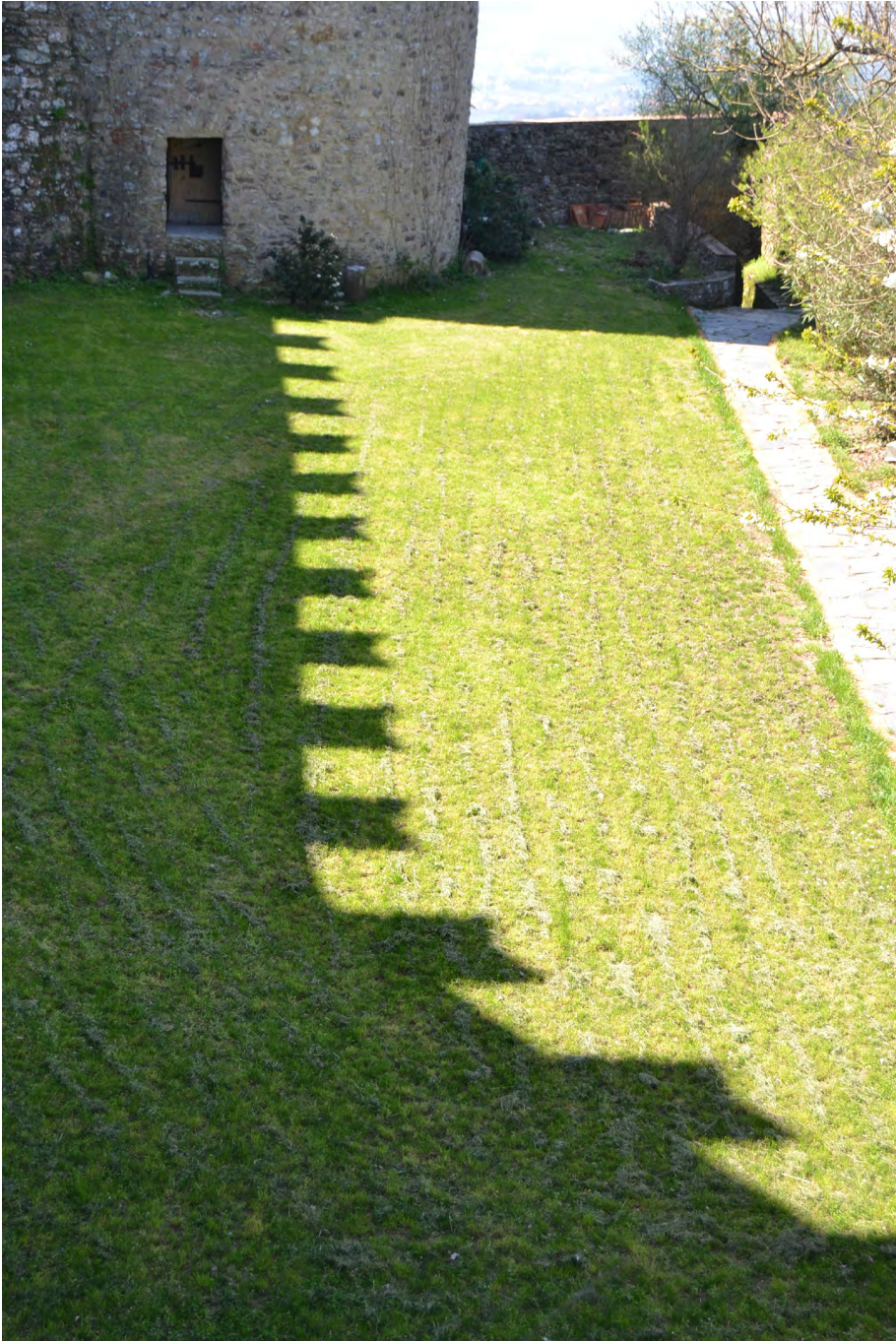


Fig. 13. Vista del giardino delle ortensie



Fig. 14. Vista dal bastione dell'orologio



Fig. 15. Giardino del grottesco

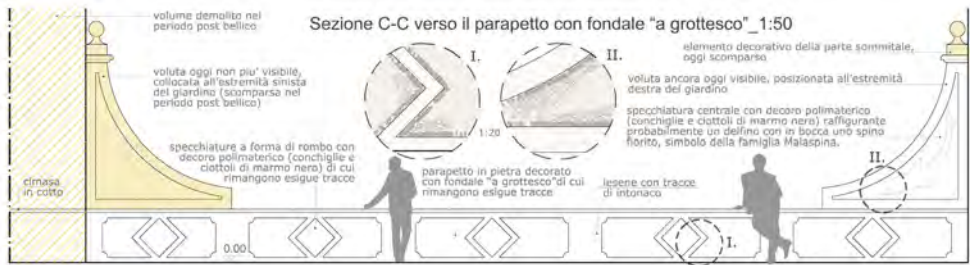


Fig. 16. Sezione del giardino verso il parapetto con fondale decorato “a grottesco”. Estratto dalle tavole di Tesi (tav. 7)



Fig. 17. Vista verso il bastione delle aromatiche e verso il borgo



Fig. 18. Torre sud del castello. Vista di una erbacea cresciuta sopra il marcapiano

## GIARDINO DEL GROTTESCO

Giardino Parapetto Parete - Albero Arbusto Legnosa rampicante Legnosa scandente Erbacea

18 *Centaurea paniculata* L. subsp. *lunensis* (Fiori) ArrigoniFiordaliso tirreno  
Fam. Asteraceae

**Descrizione:** E' una pianta erbacea perenne prostrata con il fusto che può raggiungere lunghezza diverse a seconda del substrato sul quale si sviluppa. Gli steli sono angolosi coperti spesso di una fitta peluria che li rende biancastri, soprattutto nella parte basale. Le foglie, di colore verde grigiastro, sono numerose lobate e un poco carnosette. Le infiorescenze sono capolini avvolti da bratte. Le fioriture abbondanti si hanno nel periodo estivo e autunnale. Si tratta di una specie presente nella Liguria di levante ed in Toscana settentrionale con molte sottospecie come il fiordaliso di Luni.

**Periodo fioritura:** giugno-luglio

**Colore fioritura:** rosa

Fig. 19. Esempio di schedatura di un fiordaliso sulla parete sud, specie da incrementare (I) perché autoctona e visto il suo elevato valore estetico



Fig. 20. Ideogrammi e strategie di progetto. Estratto dalle tavole di Tesi (tav. 9)

# Esperienze di archeologia pubblica nella Sicilia sud-orientale.

## Il progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* per lo studio e la valorizzazione dei castelli medievali dell'altopiano ibleo (SR)

Santino Alessandro Cugno\*

### *Abstract*

Il progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* nasce nel 2011 su iniziativa dell'associazione culturale Centro Studio Ibleo di Ferla (Siracusa) con lo scopo di elaborare nuove strategie di conservazione, gestione e valorizzazione del cospicuo patrimonio archeologico situato nell'area iblea e minacciato da elevato rischio sismico. Le prime tre campagne archeologiche e topografiche (2011-2013) hanno riguardato lo studio preliminare e il rilievo di una parte dei resti archeologici appartenenti ai castelli medievali di Ferla, Buscemi e Cassaro e hanno avuto la collaborazione scientifica dell'Accademia di Belle Arti "Rosario Gagliardi" di Siracusa (2011) e dell'Università degli Studi di Enna "Kore" - Corso di Laurea in Archeologia

\* Santino Alessandro Cugno, Specialista in Archeologia Tardoantica e Medievale, Università di Firenze, via Alessandro Manzoni, 17, 96010 Canicattini Bagni (SR), [sacugn@tin.it](mailto:sacugn@tin.it).

Desidero ringraziare il dott. Giuseppe Garro presidente del Centro Studio Ibleo di Ferla, la prof.ssa Flavia Zisa presidente del Corso di Laurea in "Archeologia del Mediterraneo" - Università degli studi di Enna "Kore" e il dott. Ray Bondin già Ambasciatore UNESCO per la collaborazione e i preziosi consigli. Un ringraziamento anche al dott. Diego Barucco per i suggerimenti e le foto.

del Mediterraneo (2013). Le indagini sul campo hanno permesso di raccogliere nuovi dati sul fenomeno dell'incastellamento medievale ibleo e sulle condizioni di degrado di questi castelli.

The project *Lungo le tracce di Paolo Orsi* was launched in 2011 on the initiative of the cultural association Centro Studio Ibleo of Ferla (Siracusa) with the aim of developing new strategies for the conservation, management and enhancement of the considerable archaeological heritage, located in the hyblean area and threatened by high seismic risk. The three archaeological and topographical campaigns (2011-2013) focused on the preliminary study and the detecting of a part of the archaeological remains, belonging to the medieval castles of Ferla, Buscemi and Cassaro and had the scientific collaboration of the Accademia di Belle Arti "Rosario Gagliardi" of Siracusa (2011) and the Università degli Studi di Enna "Kore" - Corso di Laurea in Archeologia del Mediterraneo (2013). Thanks to field surveys we collected new data about the phenomenon of the medieval encastellation in south-eastern Sicily and the degradation's conditions of these castles.

## 1. Introduzione

Il progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* è nato nel 2011 su iniziativa dell'associazione culturale Centro Studio Ibleo di Ferla (SR)<sup>1</sup> ed è stato presentato ufficialmente in occasione del *I Congresso nazionale di Archeologia Pubblica in Italia* (Firenze, 29-30 ottobre 2012). Al centro di tale iniziativa vi era la duplice idea, da un lato, di documentare lo stato di conservazione di alcune emergenze archeologiche del territorio ibleo in provincia di Siracusa, dall'altro di renderle fruibili mediante l'elaborazione di innovative strategie di gestione, valorizzazione e divulgazione<sup>2</sup>.

Dedicato alla memoria del grande archeologo roveretano "padre" della ricerca archeologica in Sicilia<sup>3</sup>, questo progetto prende avvio dalla consapevolezza della necessità di sviluppare, per un'area dalla peculiare conformazione geomorfologica, quale quella iblea, sottoposta a continui fenomeni di natura sismica<sup>4</sup>, appositi strumenti tecnici e una banca dati multidisciplinare a supporto delle molteplici attività di ricerca, conservazione, gestione e valorizzazione dei beni culturali. Al fine di elaborare e definire un programma organico di interventi, infatti, è indispensabile poter disporre di rilievi

<sup>1</sup> <<http://www.centrostudioibleo.it/portale/index.php>>.

<sup>2</sup> Corolla *et al.* 2012, p. 40 (Cugno).

<sup>3</sup> Sulla bibliografia orsiana cfr. Marchese 2000.

<sup>4</sup> Cfr. Decanini, Panza 2000; Agostino *et al.* 2007. Al tema della "pericolosità sismica nel territorio ibleo" è stato dedicato a Ragusa, nel gennaio del 2014, un convegno promosso da CNA Costruzioni Ragusa con la collaborazione dell'Istituto Nazionale di geofisica e vulcanologia (sezione di Catania), dell'ordine regionale dei geologi e di quelli provinciali degli architetti, degli ingegneri e dei geometri.

aggiornati e, soprattutto, di una mappatura digitalizzata dei resti archeologici, in particolare quelle evidenze materiali situate all'interno di proprietà private e non sottoposte ad alcun tipo di vincolo. Si tratta, in quest'ultimo caso, di siti archeologici generalmente allo stato di rudere e di totale abbandono per via della particolare ubicazione in luoghi di difficile accessibilità, del tutto estranei agli itinerari dei grandi flussi turistici e per lo più esclusi dalle operazioni di salvaguardia e di controllo esercitate dalle istituzioni preposte alla tutela del territorio. Queste testimonianze archeologiche – spesso ritenute falsamente “minori” e quasi del tutto sconosciute alla comunità scientifica – meritano, in realtà, maggior attenzione poiché costituiscono parte integrante di un paesaggio “culturale” di altissima complessità e sensibilità storica, artistica, architettonica ed ambientale<sup>5</sup>, la cui importanza è stata riconosciuta anche dall'UNESCO per mezzo della World Heritage List<sup>6</sup>.

Il progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* è stato elaborato seguendo le innovative indicazioni metodologiche emerse nell'ambito del recente dibattito sull'Archeologia Pubblica, la “versione italiana” della *Public Archaeology* (sviluppata in particolare dalla scuola archeologica medievistica di Firenze), cioè quel nuovo settore disciplinare di origine anglosassone che studia e analizza le implicazioni che la ricerca archeologica e lo svolgimento di attività archeologiche hanno per la società civile, attraverso tematiche fortemente interconnesse tra di loro quali le politiche e il management del patrimonio culturale, l'economia, la comunicazione e il marketing<sup>7</sup>.

Sulla base delle esigue risorse e dei mezzi a disposizione, sono stati individuati i seguenti obiettivi da perseguire in un arco di tempo stimato approssimativamente in 5 anni: analizzare in dettaglio il fenomeno dell'incastellamento medievale nell'altopiano ibleo attraverso tre siti-campione dell'entroterra siracusano (Castel di Lega a Ferla, Castello di Buscemi, Castello di Cassaro); fornire ai vari enti pubblici e alle istituzioni preposte alla tutela e alla valorizzazione dei BBCCAA un approfondito bagaglio di conoscenze tecniche sulle condizioni attuali di conservazione di questi siti fortificati ubicati in proprietà privata<sup>8</sup>;

<sup>5</sup> Bondin, Cugno 2015.

<sup>6</sup> Le città tardobarocche del Val di Noto sono state inserite nella WHL dell'UNESCO nel 2002, <<http://whc.unesco.org/en/list/1024>>; la città di Siracusa e la necropoli rupestre di Pantalica nel 2005, <<http://whc.unesco.org/en/list/1200>>.

<sup>7</sup> Bonacchi 2009; Vannini 2011. Si tratta di iniziative e attività che all'epoca (2011-2012) non avevano molti confronti in Sicilia: se analizziamo la sezione *Posters* che si è svolta a *latere* del *I Congresso nazionale di Archeologia Pubblica in Italia* (Firenze, 29-30 ottobre 2012), i cui atti sono in corso di stampa, mi sembra significativo segnalare che soltanto cinque progetti riguardano la Sicilia (Corolla et al. 2012, pp. 38-42). Situazione completamente differente nel successivo congresso sull'*Archeologia Pubblica al tempo della crisi*, svoltosi ad Agrigento nel novembre 2013, durante il quale è emerso un quadro più articolato e variegato di esperienze isolate (Parello, Rizzo 2014).

<sup>8</sup> Le informazioni acquisite dovrebbero affiancare ed integrare le schede contenute nella *Carta del Rischio dei Beni Culturali della regione Sicilia* curata dal Centro Regionale per la Progettazione e Restauro, <[http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/dvd\\_regione/centrorestauro/cartadelrischio/CartaDelRischio\\_Regionale/Carta del Rischio Regionale.htm](http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/dvd_regione/centrorestauro/cartadelrischio/CartaDelRischio_Regionale/Carta del Rischio Regionale.htm)>.

sviluppare percorsi di carattere archeologico-naturalistico, mostre tematiche, laboratori didattici ed eventi culturali da intendere anche come fattori di sviluppo socio-economico. Ci si propone, in pratica, di colmare parzialmente il vuoto di informazioni e l'eccessivo ritardo della ricerca archeologica e topografica sul tema dei castelli medievali della Sicilia sud-orientale<sup>9</sup> (fig. 1) e, allo stesso tempo, di realizzare iniziative concrete e funzionali alla valorizzazione dell'intera area montuosa iblea, evitando che sia percepita come semplice sommatoria di siti disorganicamente collegati tra di loro. In questo modo è possibile conferire maggiore visibilità al patrimonio culturale nella sua totalità e interesse, specialmente a quello meno conosciuto, promuovendone la divulgazione e il coinvolgimento della società civile al fine di una più corretta e proficua gestione.

Le attività sul campo sono state condotte dall'equipe scientifica del Centro Studio Ibleo di Ferla e hanno avuto il patrocinio dell'UNESCO, dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione Siciliana, dell'Unione dei Comuni "Valle degli Iblei" e dei Comuni di Ferla, di Buscemi e di Cassaro. La prima campagna (2011) si è svolta con la partecipazione dell'Accademia di Belle Arti "Rosario Gagliardi" di Siracusa; la terza campagna (2013) si è avvalsa della collaborazione scientifica dell'Università degli Studi di Enna "Kore" - Corso di Laurea in Archeologia del Mediterraneo (fig. 2).

## 2. *I castelli medievali dell'area iblea orientale: risultati preliminari*

La vastità del patrimonio archeologico ibleo ha imposto una selezione e una accurata programmazione delle campagne di indagini, che si sono svolte presso una serie di "siti-campione" con cadenza annuale a partire dall'estate del 2011 (fig. 3): il Castel di Lega nel territorio di Ferla, il Castello Requisenz nel territorio di Buscemi e l'area del Castello di Cassaro. La fase preliminare è stata dedicata alla raccolta di tutte le informazioni e i dati desumibili attraverso lo studio della toponomastica, la bibliografia archeologica prodotta dalle precedenti ricerche effettuate nello stesso comprensorio e lo spoglio preliminare della cartografia storica e delle fonti archivistiche edite ed inedite; si sono rivelate di fondamentale importanza, anche se soltanto in minima parte sottoposte al vaglio di un'accurata verifica di carattere scientifico, le numerose notizie storiche contenute nella letteratura erudita e locale del XVI-XIX secolo.

L'approccio metodologico adottato per lo studio non invasivo delle testimonianze materiali è quello relativo all'Archeologia Leggera e, in particolare, le tecniche dell'Archeologia del Paesaggio e dell'Archeologia Ambientale integrate con le analisi delle stratigrafie murarie<sup>10</sup>. La documentazione dei siti

<sup>9</sup> Maurici 1992; *Castelli medievali di Sicilia* 2001; Cacciaguerra 2012.

<sup>10</sup> Sulle metodologie e le problematiche relative all'Archeologia del Paesaggio cfr. Cambi,

archeologici è avvenuta tramite l'impiego di strumentazione GPS, rilievo diretto e strumentale, riprese fotografiche e schede di monitoraggio e di registrazione della vulnerabilità nelle aree archeologiche e nei manufatti allo stato di rudere per la valutazione del rischio<sup>11</sup>. Non è stata effettuata raccolta di materiale archeologico affiorante in superficie, ma di una selezione di esso (ceramica, frammenti lapidei, resti paleobotanici e archeozoologici) è stata approntata una documentazione grafica e fotografica.

Tali operazioni, oltre a produrre alla fine un significativo *corpus* di dati sugli edifici castrali rurali necessari alla formulazione di nuovi modelli interpretativi sulle dinamiche insediative nell'altopiano ibleo durante i secoli tardoantichi e medievali, potranno essere utilizzate in funzione diagnostica sia per quanto riguarda i depositi archeologici ancora oggi interrati sia per il restauro delle strutture architettoniche murarie emergenti.

## 2.1 *Il Castel di Lega a Ferla*

L'area occupata dal Castel di Lega, attualmente adibita ad uso agricolo e di proprietà privata, si trova in contrada Castello, lungo la Strada Provinciale n. 10 Cassaro-Ferla-Buccheri, in prossimità della periferia sud-orientale dell'attuale centro urbano di Ferla (SR)<sup>12</sup>.

L'edificazione del castello di Ferla è stata recentemente attribuita ad un intervento feudale normanno o lombardo<sup>13</sup> sulla base della tarda autorità di Francesco Maria Emanuele Gaetani marchese di Villabianca che nel 1757, senza citare la fonte, riporta la notizia secondo la quale tale abitato fortificato sarebbe stato costruito da lombardi provenienti da Piazza Armerina<sup>14</sup>. L'esistenza di un *castrum* o *oppidum* di Ferla è testimoniata nel 1298 da Niccolò Speciale<sup>15</sup> e nel 1357 da Michele da Piazza<sup>16</sup>; un *casale* di Ferla è ricordato nella lista delle decime ecclesiastiche del 1308-1310<sup>17</sup>. Il castello di Ferla – insieme a quello di Cassaro – viene inoltre menzionato da Tommaso Fazello, che lo considera però di fondazione antica e lo colloca in prossimità del borgo in posizione

Terrenato 1994; Bonora *et al.* 2000; Cambi 2011. Per quanto riguarda l'Archeologia dell'Architettura e l'analisi delle stratigrafie murarie cfr. da ultimo Brogiolo, Cagnana 2012. Esempi di indagini di Archeologia leggera in Vannini *et al.* 2000; Nucciotti *et al.* 2006.

<sup>11</sup> Marino, 2009; D'Agostino *et al.* 2009; Marino, 2013.

<sup>12</sup> *Castelli medievali di Sicilia* 2001, p. 397 con i riferimenti catastali e le principali fonti archivistiche e bibliografiche.

<sup>13</sup> Distefano 2006 ma vedi le osservazioni critiche in Cacciaguerra 2012, pp. 427-428.

<sup>14</sup> Gaetani 1757, pp. 422-426.

<sup>15</sup> Niccolò Speciale, *Historia Sicula*, in *Gregorio 1791-92*, I, p. 389.

<sup>16</sup> Michele da Piazza, *Historia Sicula*, in *Gregorio 1791-92*, II, p. 26.

<sup>17</sup> Sella 1944, p. 88.

strategica<sup>18</sup>; nel manoscritto *Memorie sulla Comune di Ferla* del 1832 l'erudito locale Salvatore Motta situa il castello presso la chiesa di S. Paolo<sup>19</sup>.

A seguito del terribile terremoto del 1693 il castello e il piccolo abitato medievale, che dalle pendici del colle fortificato probabilmente si doveva estendere fino ad occupare una parte della vicina valle fluviale<sup>20</sup>, vennero interamente distrutti: il castello subir  lo stesso destino di altre strutture fortificate del Val di Noto (Buscemi, Cassaro, ecc.), in quanto utilizzato come cava di pietra da cui estrarre il materiale necessario alla ricostruzione del nuovo villaggio di Ferla nella sua posizione attuale sul pianoro<sup>21</sup>.

Nel corso delle prime tre campagne di rilievo archeologico (settembre 2011, agosto 2012 e settembre 2013) sono stati individuati e parzialmente documentati, all'interno di un'area di circa 1500 mq, le tracce delle strutture murarie del Castel di Lega ancora oggi visibili in superficie (fig. 4). Si tratta dei resti dell'impianto castrale, buona parte dei quali occultati da una fitta vegetazione, ubicati prevalentemente nella parte sommitale del colle (507 m slm), cio  il punto pi  alto e meglio difendibile. Grazie alla presenza di buche di palo e di numerosi tagli nel basamento roccioso, infatti,   possibile avere una vaga idea di alcuni ambienti interni e di uno degli accessi al castello situato nel lato nord-ovest; gli attuali muri a secco del recinto superiore pi  esterno conservano ancora qualche grande concio squadrato che potrebbe provenire dall'originaria cinta muraria oppure dalle strutture precedenti al terremoto (figg. 5-6). Tra i pochi materiali affioranti in superficie, sono stati osservati e documentati alcuni frammenti di ceramica comune a pareti acrome. Ulteriori evidenze materiali, presenti in particolare sul lato meridionale del colle, sono riconducibili ad apprestamenti di carattere rurale quali terrazzamenti agricoli e grotte artificiali di datazione incerta che, probabilmente in tempi relativamente recenti, ospitarono degli ovili rupestri "fortificati" per proteggere il bestiame dall'assalto di predatori naturali come lupi e volpi. Allo stato attuale delle ricerche, invece, non   stato possibile localizzare con sicurezza le prigioni del castello menzionate dalle fonti d'archivio<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Fazello 1558, p. 229.

<sup>19</sup> Il manoscritto di Salvatore Motta, vissuto tra il 1769 e il 1836,   stato pubblicato in appendice a Giansiracusa, Ruffino 1991.

<sup>20</sup> L'insediamento medievale di Ferla, analogamente a quelli di Cassaro e di Buscemi (in quest'ultimo caso l'abitato era rupestre e occupava le pendici sotto l'attuale pianoro), aveva l'esposizione verso sud per il soleggiamento.

<sup>21</sup> Il 7 agosto 1722, ad esempio, un certo Sebastiano Cannarella si impegn  per la costruzione della casa di Antonio Giarrusso «a prelevare le pietre rustiche dal castello rovinato e le testette dalle case rovinate colli terremoti del quondam Paolo d'Alesci» (Archivio di Stato di Siracusa, notaio S. Cappellano, bastardello anni 1721-1722). Nel 1775 i "mastri" addetti alla costruzione della facciata della Chiesa Madre vengono incaricati di portare «tutta quella pezzame da farsi al castello vecchio e portarsi innanzi il piano di detta chiesa e ci  per uso ed in servizio dell'affacciata da farsi in detta chiesa madre» (Archivio di Stato di Siracusa, notaio N. Matera, bastardello anni 1772-1775).

<sup>22</sup> Tale Giuseppe Santoro, il 10 dicembre 1653, si trova incarcerato «nel pubblico carcere del

L'impianto fortificato, dunque, si doveva articolare su più livelli lungo tutto il rilievo montuoso, aveva verosimilmente una pianta irregolare ed era attrezzato di numerose postazioni di guardia, di cui restano i **basamenti di alcune torri difensive**. La realizzazione di una base planimetrica completa, l'analisi delle varie tecniche murarie individuate, la raccolta e lo studio dei materiali ceramici e la schedatura complessiva del piccolo complesso di siti rupestri potranno, in futuro, fornire gli elementi necessari per stabilire con maggiore precisione la datazione della fondazione del castello di Ferla, la continuità (o meno) con eventuali tracce insediative precedenti di epoca tardoantica o altomedievale e il ruolo svolto nel contesto dell'organizzazione del popolamento delle campagne<sup>23</sup>.

## 2.2 Il castello di Buscemi

Anche il castello medievale di Buscemi (SR), ubicato in contrada Monte nei pressi della periferia meridionale del moderno centro urbano e raggiungibile dalla strada di collegamento tra Buscemi e Palazzolo Acreide, è stato quasi completamente raso al suolo durante i terribili terremoti del gennaio del 1693<sup>24</sup> (fig. 7).

La più antica segnalazione di questo sito strategicamente importante risale al 1150 circa, quando il geografo arabo Idrisi indica Buscemi come *Qal'a* in qunato «fortilizio da farvi affidamento ed appoggiarvisi; giace in mezzo ai boschi»<sup>25</sup>. Buscemi è ricordato nel 1298 come *oppidum* da Niccolò Speciale<sup>26</sup>, nel 1308-1310 come *casale*<sup>27</sup> e nel 1357 come *castrum* da Michele da Piazza<sup>28</sup>; la prima attestazione documentaria che distingue con certezza il centro abitato di Buscemi dalla fortezza, tuttavia, risale al 1355 circa<sup>29</sup>.

Intorno alla metà del XVIII secolo l'abate Vito Amico scriveva che «sorgeva anche sopra scoscesa ingente rupe, che oggi appellano *Monte*, una celebre rocca ruinata pel medesimo tremuoto [le scosse sismiche del 9 e 11 gennaio 1693], fortificata di due munitissime torri, dove era l'ingresso ad oriente ad occaso, e di altrettante bensì rimpetto le sottoposte case degli abitanti a tramontana, di cui

castello della terra di Ferla» per un debito di onze 4 (Archivio di Stato di Siracusa, notaio A. Matera, bastardello anni 1653-1662).

<sup>23</sup> Secondo Cacciaguerra 2012, p. 429 l'origine dei castelli rurali iblei della seconda metà del XIII secolo (Avola, Buccheri, Cassaro, Ferla e Palazzolo), pur essendo una questione ancora aperta, potrebbe essere «il risultato del periodo di destabilizzazione del potere imperiale dopo la morte di Federico II (1250-1267), la breve fase angioina con l'inserimento di nuovi quadri gerarchici e feudali (fino al 1282/1287) e la precoce sostituzione con quelli aragonesi».

<sup>24</sup> AA.VV. 2001, pp. 392-393 con i riferimenti catastali e le principali fonti archivistiche e bibliografiche.

<sup>25</sup> Amari 1880, p. 104.

<sup>26</sup> Niccolò Speciale, *Historia Sicula*, in *Gregorio 1791-92*, I, p. 389.

<sup>27</sup> Sella 1944, p. 88.

<sup>28</sup> Michele da Piazza, *Historia Sicula*, in *Gregorio 1791-92*, II, p. 37.

<sup>29</sup> Librino 1928, p. 208.

rimangon sin'oggi delle vestigia<sup>30</sup>». Nei pressi del castello si trovavano la chiesa madre ed un monastero: tale informazione si ricava dall'atto di fondazione del convento dei Cappuccini, che venne edificato alla fine del Settecento sulle rovine del monastero e poi cadde anch'esso in rovina venendo utilizzato prima come cimitero e oggi in parte come ovile<sup>31</sup> (fig. 8).

Sul castello di Buscemi non sono mai state condotte campagne di scavo o indagini approfondite<sup>32</sup>, per cui è attualmente impossibile – al di là dello studio delle fonti documentarie – risalire alla fase originaria del castello in età normanna e allo sviluppo planimetrico nelle epoche successive. Probabilmente il castello era dotato di un impianto poligonale e di torri quadrangolari poste all'estremità e l'intero promontorio era circondato da alte mura di cinta.

La breve campagna condotta del Centro Studio Ibleo nel settembre 2012 ha permesso di verificare lo stato di conservazione dei resti fuori terra, evidenziando un elevato stato di degrado soprattutto nel settore sud-orientale dell'area archeologica. Inoltre, è stato possibile raccogliere alcuni dati preliminari sulle principali patologie che affliggono queste testimonianze materiali e le varie tipologie di rischio in atto e potenziali, causate sia dalle condizioni naturali sia da attività antropiche.

### 2.3 *L'area del castello di Cassaro*

L'origine del piccolo borgo ibleo di Cassaro (SR) è in parte svelata dal toponimo di derivazione araba Qasr, cioè fortezza o palazzo fortificato<sup>33</sup>. Infatti, è presumibile che l'impianto originario di questo centro montano possa avere avuto inizialmente uno scopo di arroccamento difensivo<sup>34</sup>, sebbene l'attuale fisionomia di Cassaro sia il frutto di una nuova fondazione dopo il sisma del 1693.

Per tali motivi la questione dell'esatta ubicazione del fortilizio medievale è sostanzialmente ancora aperta: se si accetta il passaggio degli abitanti da un luogo scosceso ed arroccato ad una zona di pianura, così come è avvenuto per i vicini centri di Ferla, Sortino e Ispica allora è presumibile che il borgo e il castello medievale di Cassaro potessero sorgere ad una quota più bassa di quella del centro urbano attuale (550 m slm).

<sup>30</sup> Amico 1855, p. 170.

<sup>31</sup> *Castelli medievali di Sicilia* 2001, pp. 392-393.

<sup>32</sup> Distefano 2003.

<sup>33</sup> Cfr. Caracausi 1983, pp.165-166; Uggeri 2006.

<sup>34</sup> *Castelli medievali di Sicilia* 2001, pp. 393-394 con i riferimenti alle principali fonti archivistiche e bibliografiche.

La più antica testimonianza della presenza di un *castrum* a Cassaro risale al 1299<sup>35</sup>; Giovanni di Cassaro è il più antico possessore attestato di Cassaro (1320 ante)<sup>36</sup>. Secondo una rara descrizione di un erudito locale, il castello era costituito da una torre maestra e da un recinto murario quadrato o rettangolare con l'ingresso rivolto verso il borgo di Cassaro<sup>37</sup>.

Recenti ipotesi collocano l'impianto del castello di Cassaro su una rocca lungo una delle valli che conduce a Pantalica e ritengono che esso possa essere nato come fortilizio a sorveglianza di questa importante via di comunicazione dell'entroterra oppure come avamposto del vicino borgo di Ferla<sup>38</sup>. L'abitato medievale, originariamente nella zona sottostante al castello, si sarebbe evoluto a quote crescenti occupando le coste adiacenti con abitazioni rupestri o semi-rupestri così come avvenne per i già citati borghi montani (fig. 9).

La campagna del settembre 2013 a Cassaro ha permesso di individuare e verificare lo stato di conservazione di alcune grandi cisterne scavate nella roccia, di un avanzo murario di notevole spessore con pietrame sbizzato legato con abbondante malta e di diversi cameroni rupestri associabili ad abitazioni o a parte di esse (figg. 10-11). L'abbondante vegetazione e la precaria stabilità del versante non hanno permesso una più accurata esplorazione dell'area archeologica, già pesantemente compromessa dai lavori della vecchia ferrovia e in ultimo dell'attuale carrozzabile che conduce al moderno centro urbano di Cassaro.

### 3. *Archeologia e pubblico*

Il progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* si rivolge, innanzitutto, alle varie amministrazioni comunali ed enti pubblici che si occupano della gestione del patrimonio culturale del territorio ibleo, alle quali verranno forniti contributi innovativi sui tipi di materiali e sullo stato di conservazione delle strutture medievali fortificate. Parallelamente, i percorsi archeologico-naturalistici individuati nel territorio di Ferla (Castel di Lega, necropoli paleocristiana di San Martino, necropoli preistorica di Pantalica) (fig. 12), insieme ad una serie di iniziative culturali quali convegni, mostre fotografiche e laboratori didattici, dovranno svolgere la funzione di strumenti di attrazione e di coinvolgimento per la comunità locale, cui trasmettere le nuove conoscenze storiche acquisite, e di incentivo per flussi turistici eterogenei, con una prevedibile ricaduta positiva in termini occupazionali, sociali ed economici.

<sup>35</sup> Niccolò Speciale, *Historia Sicula*, in *Gregorio 1791-92*, I, p. 415.

<sup>36</sup> San Martino de Spucches 1924-1941, II, p. 321.

<sup>37</sup> Mineo 1957.

<sup>38</sup> Fiumara 2013.

Per il raggiungimento di tali scopi, infatti, è stato siglato un protocollo d'intesa con il Comune di Ferla per la realizzazione, in coordinamento con la Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Siracusa, di una serie di attività finalizzate al miglioramento della gestione, fruizione e valorizzazione dei siti di Castel di Lega e della necropoli paleocristiana di San Martino<sup>39</sup> come, ad esempio, la progettazione di pannelli e apparati didattico-informativi (fig. 13), la programmazione di servizi e interventi di vigilanza, pulizia, messa in sicurezza delle aree archeologiche, la realizzazione di visite guidate, materiale di carattere divulgativo e promozionale turistico, una piattaforma digitale online.

Nell'ambito del progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* sono state elaborate e portate a compimento alcune iniziative volte alla comunicazione dei dati archeologici a specifici ed eterogenei segmenti di pubblico (bambini, adulti, specialisti e appassionati) con un prevedibile impatto culturale, sociale ed economico sia nel breve che nel lungo periodo. In questa sede ci si limita a ricordare la mostra fotografica "Gli Iblei e le loro peculiarità" (fig. 14) e i laboratori didattici sulla ceramica, la flora e fauna, l'archeologia iblea presso l'Istituto comprensivo Valle dell'Anapo a Ferla (febbraio - aprile 2011), il ciclo di seminari sul patrimonio culturale ibleo dal titolo *Un aperitivo ibleo* presso l'Auditorium comunale di Ferla (marzo - novembre 2011), la visita didattica al castello medievale di Palazzolo Acreide (5 settembre 2012), il *Corso di Tecnologia nel Restauro* organizzato a Sortino dal Centro Studio Ibleo in collaborazione con il Dipartimento di Filologia Classica dell'Università di Messina e la Soprintendenza BB.CC.AA. di Messina (aprile - luglio 2013), la conferenza dal titolo *Le pietre di Ferla raccontano* nell'ambito della XIII edizione della rassegna nazionale di musica popolare, acustica e contemporanea LITHOS in collaborazione con l'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, l'Unione dei Comuni "Valle degli Iblei" e il Comune di Ferla (31 agosto 2013), la conferenza dal titolo *L'Archeologia e il suo "pubblico": esempi di Archeologia Pubblica in Sicilia sud-orientale* nell'ambito del ciclo di seminari "Archeologia Arte e Mito" a cura del Corso di Laurea in Archeologia del Mediterraneo dell'Università di Enna "Kore". Si tratta, in conclusione, di esperienze rientranti nel campo dell'"archeologia educativa", ovvero «serie di pratiche messe in atto in prima persona dagli archeologi stessi – piuttosto che da mediatori altri – allo scopo di comunicare ai visitatori non solo i risultati della ricerca (la conoscenza scientifica) ma anche di introdurli alle competenze tecniche di base necessarie per comprendere i processi della ricerca archeologica (i saperi dell'archeologo) al fine di poter meglio leggere il dato archeologico (l'interpretazione archeologica)»<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Sulla necropoli paleocristiana di San Martino cfr. Cavallaro 2003. Il percorso è stato inaugurato il 9 novembre 2014.

<sup>40</sup> Brunelli 2013, p. 21.

#### 4. *Considerazioni conclusive*

Il progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* è stato ideato da una piccola associazione culturale del Siracusano, in collaborazione con gli enti locali, allo scopo di raccogliere nuovi dati sul fenomeno dell'incastellamento ibleo e sullo stato di conservazione dei resti di alcuni castelli medievali ubicati in proprietà privata. Tuttavia, si pone anche l'ambizioso obiettivo di utilizzare la documentazione acquisita per sviluppare innovative strategie di gestione, valorizzazione e divulgazione del patrimonio archeologico cosiddetto "minore", in quanto poco conosciuto e di conseguenza poco considerato dalle istituzioni e dal grande pubblico.

Le indagini di carattere archeologico-topografico effettuate nel triennio 2011-2013 hanno confermato l'importante ruolo svolto dal castello di Cassaro e da quello di Lega a Ferla nel controllo della viabilità in punti nevralgici dell'area montana iblea. In particolare il castello di Cassaro, la cui esatta ubicazione non è però ancora stata individuata con precisione, doveva essere collocato su uno sperone sul fondovalle del territorio del moderno centro urbano, da dove poteva controllare da una parte la via verso Ferla e l'interno e dall'altra, soprattutto, l'accesso alla valle dell'Anapo e al grande insediamento rupestre di Pantalica. Al momento però non è possibile stabilire con certezza se si tratti di due roccaforti rurali strategiche di nuova edificazione (i dati archeologici allo stato attuale non consentono di identificare una fase di incastellamento di età normanna) oppure del restauro di precedenti strutture. I due abitati medievali di Ferla e di Cassaro sembrano essere una successiva conseguenza della presenza di un fortilizio militare, che ha condotto al popolamento della zona in prossimità di esso per via di una maggiore protezione. Il grosso del borgo medievale di Ferla doveva situarsi sulle pendici della valle alle spalle del castello, a parte qualche abitazione lungo la strada di accesso dal basso. L'abitato medievale di Cassaro, invece, doveva trovarsi a ridosso del castello, nella parte alta per poi progressivamente occupare – a quanto sembra – quote ancora maggiori fino al terremoto del 1693. La distruzione dell'insediamento di Cassaro (così come di quello ferlese) ad opera del terremoto e la minore necessità di avere fortificazioni nell'area ha probabilmente spinto a pianificare i nuovi borghi alla fine del XVII secolo nelle loro attuali posizioni sui pianori limitrofi.

Aspetto fondamentale nel rapporto tra ricerca archeologica e società civile, da qualche anno oggetto a livello accademico del nuovo filone di studi che si definisce "Archeologia Pubblica", è quello relativo alla comunicazione. Come ha osservato efficacemente Rosario Patané a proposito della peculiare situazione siciliana, «solo la comunicazione può dare un senso reale all'attività di conoscenza e valorizzazione, e quindi alla tutela del patrimonio culturale. Se il passato è di tutti, il problema è come mettere tutti in condizione di possederlo, cioè di conoscerlo. Assistiamo in fondo ad uno strano paradosso: si diffonde l'interesse per il patrimonio culturale, per le mostre, per l'ambiente; eppure contemporaneamente

ampi strati di popolazione vedono le attività di tutela come fastidiose, costose, un ostacolo allo sviluppo. Eppure a livello internazionale si discute ormai (ai massimi livelli) di patrimonio culturale come fattore di sviluppo»<sup>41</sup>.

Le attività realizzate nell'ambito del progetto *Lungo le tracce di Paolo Orsi* hanno evidenziato l'inadeguatezza delle tradizionali strategie di comunicazione del patrimonio archeologico ibleo, che hanno sempre posto al centro dei propri interessi e obiettivi il sito "eccezionale", la "bellezza" naturale. Le esperienze eterogenee elaborate a partire dallo studio dei castelli medievali iblei (gli itinerari archeologico-naturalistici, il corso di restauro, i laboratori didattici, le mostre fotografiche, i seminari e i dibattiti aperti a tutti), invece, hanno tentato di inserire il singolo manufatto all'interno del proprio contesto territoriale, socio-economico e culturale di appartenenza, il solo elemento che consente di poterlo comprendere e apprezzare in tutte le diverse sfaccettature<sup>42</sup>. Questo tipo di approccio globale alla complessità delle problematiche connesse alla tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale ha contribuito a creare un tessuto connettivo forte tra ricerca archeologica e comunità locale. Un legame in grado di proporre un vero e proprio "racconto" – facendo ricorso all'impiego delle nuove tecnologie digitali che permettono di elaborare innovative ricostruzioni grafiche ed elaborazioni virtuali – tale da suscitare l'interesse e la sensibilità del pubblico nel senso più ampio del termine, appartenente cioè a diverse fasce d'età, livelli di istruzione, esperienze professionali.

### *Riferimenti bibliografici*

- Agostino I., La Delfa S., Alessandro G., Buonmestieri S., Mineo R., Patané G. (2007), *Studio dei parametri focali dei microterremoti dell'area iblea (Sicilia sud-orientale) nel periodo settembre 2000 – ottobre 2002*, in GNGTS - Atti del 23° Convegno Nazionale, <[http://www2.ogs.trieste.it/gngts/gngts/convegniprecedenti/2004/content/PDF/05\\_07.PDF](http://www2.ogs.trieste.it/gngts/gngts/convegniprecedenti/2004/content/PDF/05_07.PDF)>, 09.11.2014.
- Amari M. (1880), *Bibliotheca Arabo-Sicula*, vol. I, Palermo: E. Loescher.
- Amico V. (1855), *Dizionario topografico della Sicilia*, tradotto dal latino e annotato da Gioacchino Di Marzo, vol. I, Palermo: Tipografia di Pietro Morvillo.
- Bonacchi C. (2009), *Archeologia pubblica in Italia: origini e prospettive di un 'nuovo' settore disciplinare*, in *Media e storia*, a cura di F. Mineccia e L. Tomassini, «Ricerche Storiche», 29, n. 2-3 (maggio-dicembre 2009), pp. 330-345.
- Bondin R., Cugno S. A. (2015), *Musei locali, territorio ibleo e patrimonio culturale dell'umanità*, «Incontri. La Sicilia e l'altrove», 10, in corso di stampa.

<sup>41</sup> Citazione tratta dall'articolo di Rosario Patané dal titolo *L'archeologia raccontata al pubblico* pubblicato nel quotidiano «La Sicilia» del 28 ottobre 2014 a pagina 19.

<sup>42</sup> Cfr. Manacorda 2007, pp. 32-37.

- Bonora G., Dall'Aglio P. L., Patitucci S., Uggeri G. (2000), *La Topografia Antica*, Bologna: CLUEB.
- Brogio G. P., Cagnana A. (2012), *Archeologia dell'Architettura. Metodi e interpretazioni*, Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Brunelli M. (2013), *Archeologi educatori. Attuali tendenze per un'archeologia educativa in Italia, tra heritage education e public archeology*, «Il Capitale culturale», 7, pp. 11-32.
- Cacciaguerra G. (2012), *Il Castelluccio di Climiti e la questione dell'incastellamento nell'area iblea orientale*, Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (L'Aquila, 12-15 settembre 2012), a cura di F. Redi, A. Forgione, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 425-430.
- Cambi F. a cura di (2011), *Manuale di archeologia dei paesaggi. Metodologie, fonti, contesti*, Roma: Carocci editore.
- Cambi F., Terrenato N. (1994), *Introduzione all'archeologia dei paesaggi*, Roma: Carocci editore.
- Caracausi G. (1983), *Arabismi medievali di Sicilia*, Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- Castelli medievali di Sicilia: guida agli itinerari castellani dell'isola* (2001), Palermo: Assessorato regionale dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione.
- Cavallaro N. (2003), *Materiali per uno studio della necropoli di Ferla*, in *Scavi e restauri delle catacombe siciliane*, Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, pp. 113-125.
- Corolla A., De Falco M., Giostra C., Torsellini L., Nucciotti M., Bonacchi C. (2012), *Archeologia pubblica in Italia. Progetti*, Firenze: Università degli Studi - Musei civici fiorentini, <<http://www.archeopubblica2012.it/>>, 09.11.2014.
- D'Agostino S. et al. (2009), *Raccomandazioni per la redazione di progetti e l'esecuzione di interventi per la conservazione del costruito archeologico*, Napoli: Cuzzolin Editore.
- Decanini L., Panza G. F., a cura di (2000), *Scenari di pericolosità sismica ad Augusta, Siracusa e Noto*, Roma: CNR - Gruppo nazionale per la difesa dai terremoti.
- Distefano S. (2003), *Buscemi: il castello dei conti Ventimiglia tra storia ed archeologia*, Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, a cura di R. Fiorillo, P. Peduto, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 496-503.
- Distefano S. (2006), *Ferla (SR). La fondazione del Castrum Longobardo di Ferulae e l'edificazione della Turris Lapidea*, Atti del IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, a cura di R. Francovich, M. Valenti, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp.180-185.
- Fazello T. (1558), *De Rebus Siculis Decades Duae*, vol. I, Panormi.
- Fiumara S. (2013), *Cassaro. Origini, Territorio e Curiosità*, Cassaro: stampa in proprio, <<http://www.stellucciofiumara.it/pagine/notizie.html>>, 09.11.2014.

- Gaetani F. M. (1757), *Della Sicilia Nobile*, II, vol. 3, Palermo: Stamperia de' Santi Appostoli.
- Giansiracusa P., Ruffino P. (1991), *Ferla tra storia e arte*, Siracusa: Ediprint.
- Gregorio R. (1791-92), *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub Aragonum Imperio retulere*, 2 voll., Panormi: ex Regio Typographeo.
- Librino E. (1928), *Rapporti tra Pisani e Siciliani a proposito d'una causa di rappresaglie nel sec. XIV. Note ed appunti*, «Archivio Storico Siciliano», XLIX, pp. 179-213.
- Manacorda D. (2007), *Il sito archeologico: fra ricerca e valorizzazione*, Roma: Carocci.
- Marchese A., Marchese L., a cura di (2000), *Bibliografia degli scritti di Paolo Orsi*, Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Marino L. (2009), *Materiali per un atlante delle patologie presenti nelle aree archeologiche e negli edifici ridotti allo stato di rudere*, Firenze: Alinea Editrice.
- Marino L. (2013), *Il rischio nelle aree archeologiche*, Firenze: Alinea Editrice.
- Maurici F. (1992), *Castelli medievali in Sicilia. Dai Bizantini ai Normanni*, Palermo: Sellerio.
- Mineo S. (1957), *Storia di Cassaro*, Siracusa: Tipografia Piazza Dante.
- Nucciotti M. et al. (2006), *Modelli numerici per l'interpretazione dei sistemi produttivi dell'edilizia medievale amiatina: la cava di trachite di Gravilona (Monte Amiata, Toscana)*, in *Laser scanner e GPS. Paesaggi archeologici e tecnologie digitali*, a cura di S. Campana, R. Francovich, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 117-141.
- Parello M. C., Rizzo M. S., a cura di (2014), *Archeologia pubblica al tempo della crisi*, Atti delle Giornate Gregoriane VII edizione (29-30 novembre 2013), Bari: Edipuglia.
- San Martino de Spuches F. (1924-1941), *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*, 10 voll., Palermo: Boccone del Povero.
- Sella P. (1944), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Sicilia*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Uggeri G. (2006), *I castra bizantini in Sicilia*, in *Histoire et culture dans l'Italie Byzantine: acquis et nouvelles recherches*, a cura di A. Jacob, J. M. Martin, G. Noyé, Paris: École Française de Rome, pp. 319-336.
- Vannini G. (2011), *Università e società, ricerca e sviluppo. Verso un'archeologia pubblica in Toscana*, in *Archeologia pubblica in Toscana. Un progetto e una proposta*, a cura di G. Vannini, Firenze: Firenze University Press, pp. 25-33.
- Vannini G., Niccolucci F., Tonghini C., Crescioli M. (2000), *Petra: un sistema integrato per la gestione dei dati archeologici*, in *Archeologia computazionale, I Workshop Nazionale (Napoli-Firenze, 1999)*, «Archeologia e Calcolatori», 11, pp. 49-67.

Appendice

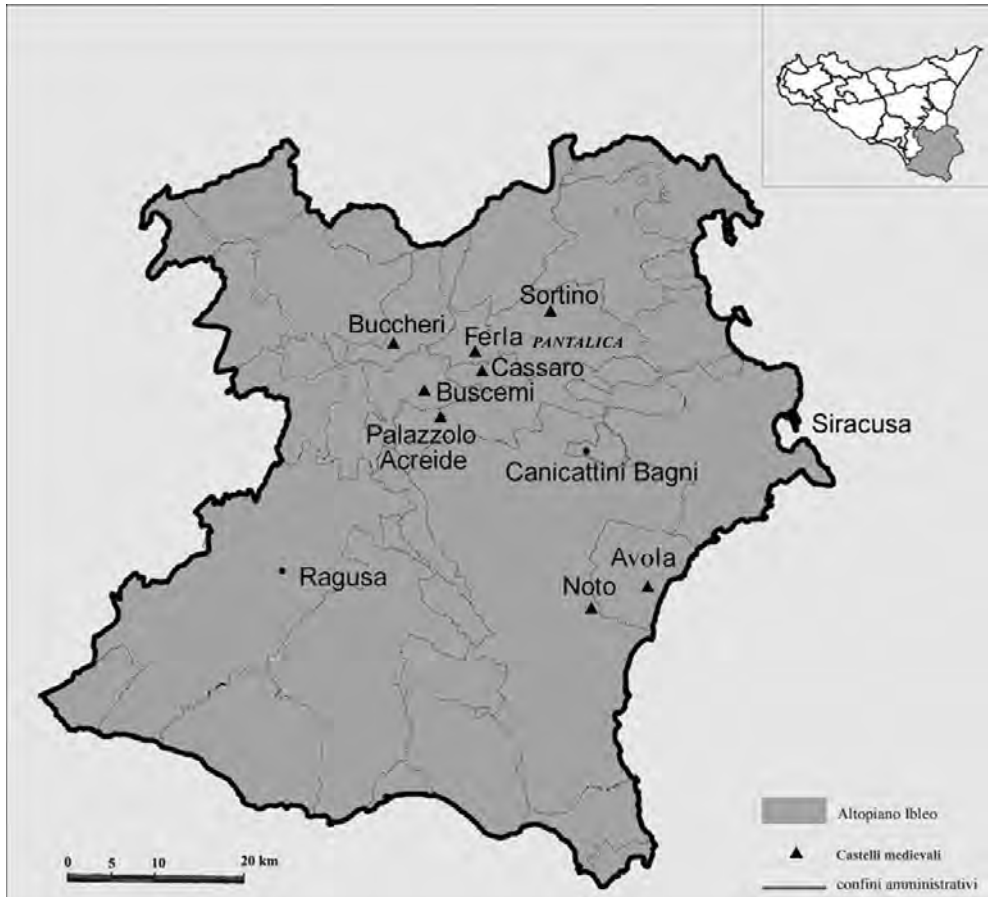


Fig. 1. I principali castelli medievali dell'altopiano ibleo orientale

**CENTRO STUDIO IBLEO**

**"Lungo le tracce di  
Paolo Orsi"**



**III Campagna  
di Catalogazione e Rilevazione  
dei Beni Culturali Iblei  
(dal 26 al 30 Agosto e dal 2 al 6 Settembre 2013)**


 Regione Siciliana  
 Assessorato dei Beni culturali e dell'identità Siciliana  
 Dipartimento dei Beni culturali e dell'identità Siciliana


 Università degli Studi di Palermo  
 Corso di Laurea  
 Archeologia del Mediterraneo


 United Nations  
 Educational, Scientific and  
 Cultural Organization


 Late Baroque Towns of the Val di Noto (Siracusa)  
 inscribed on the World Heritage List in 2002





Fig. 2. Locandina della III campagna di rilevazione e catalogazione dei beni culturali iblei - progetto Lungo le tracce di Paolo Orsi (agosto - settembre 2013)

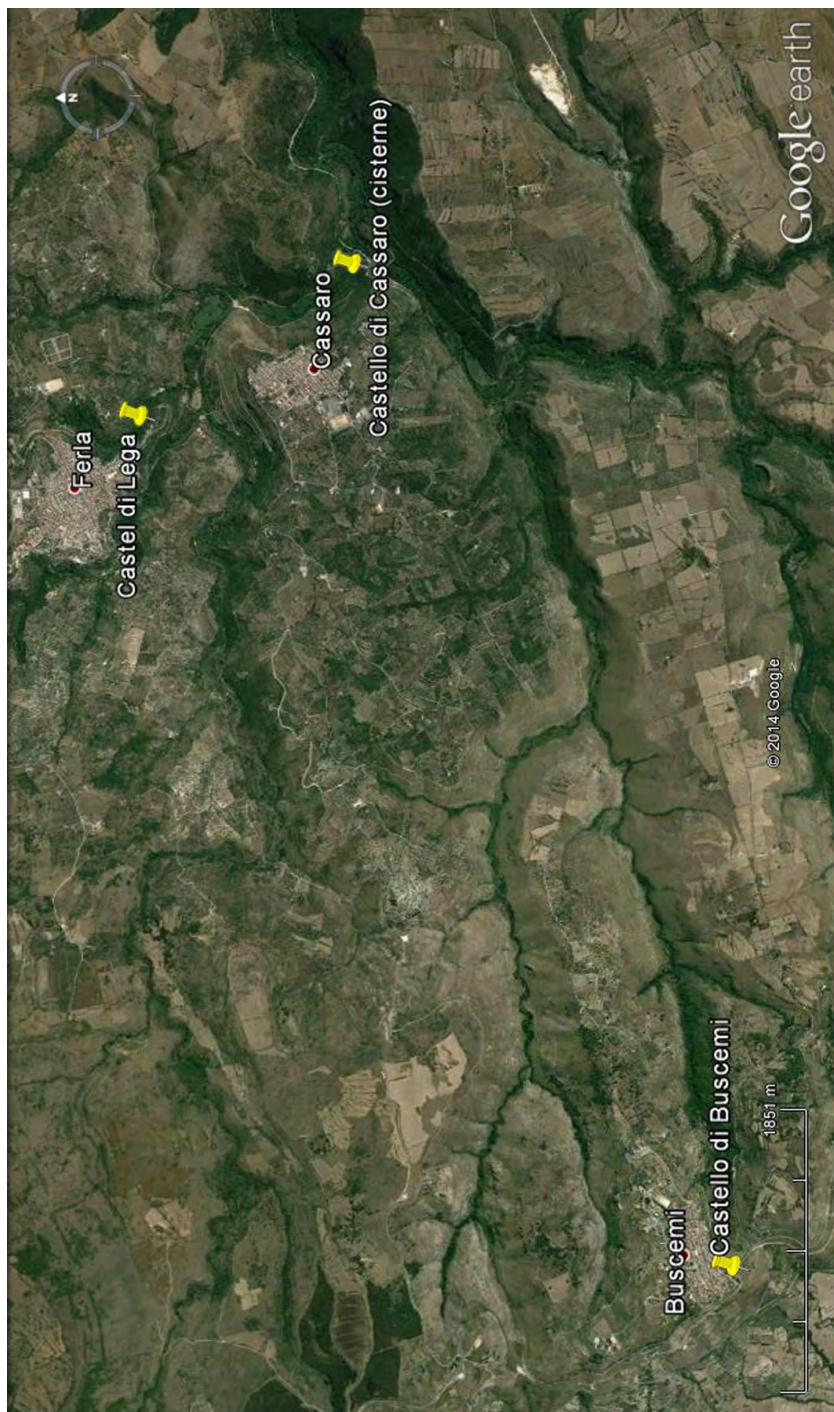


Fig. 3. Ubicazione dei tre siti rurali fortificati (Ferla, Buscemi, Cassaro) oggetto di indagine nel corso del progetto Lungo le tracce di Paolo Orsi (elaborazione da Google Earth)



Fig. 4. Castel di Lega di Ferla: l'area oggetto di indagine (Archivio Centro Studio Ibleo)



Fig. 5. Castel di Lega di Ferla: resti di ambiente dell'impianto castrale (foto di D. Barucco).



Fig. 6. Castel di Lega di Ferla: muro a secco con conci squadrati di riempiego (foto di D. Barucco)



Fig. 7. Resti del castello medievale di Buscemi (foto di D. Barucco)



Fig. 8. Ruederi del monastero settecentesco (Archivio Centro Studio Ibleo)

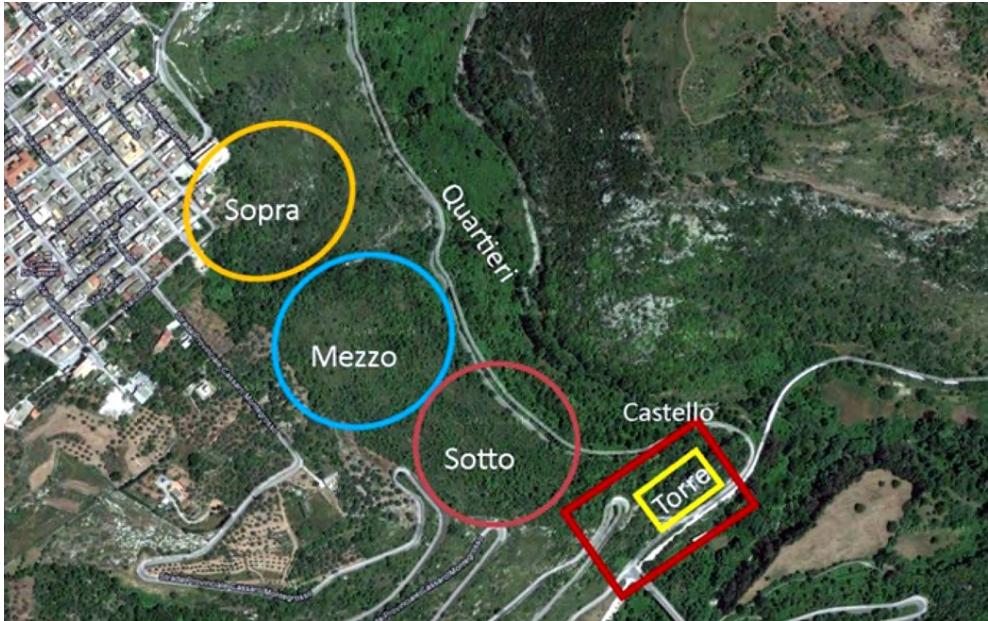


Fig. 9. Ubicazione del castello di Cassaro secondo Stelluccio Fiumara: a) quote e linee di livello; b) sito incastellato e abitato medievale (da Fiumara 2013, figg. 13-14)



Fig. 10. Area archeologica del castello di Cassaro: ambiente ipogeo con cisterne (foto di D. Barucco)



Fig. 11. Area archeologica del castello di Cassaro: ambiente rupestre con nicchie (foto di D. Barucco)



Fig. 12. I percorsi archeologico-naturalisti del territorio di Ferla (Archivio Centro Studio Ibleo)



Fig. 13. Sentiero d'accesso e fruizione della necropoli paleocristiana di San Martino (Archivio Centro Studio Ibleo)



Fig. 14. Visita guidata alla mostra fotografica didattica "Gli Iblei e le loro peculiarità" presso l'Istituto comprensivo Valle dell'Anapo di Ferla (Archivio Centro Studio Ibleo)

# Il paesaggio storico-culturale nei musei tra allestimenti e interfaccia didattica. Una ricerca in Italia e in Spagna

Elena Musci\*

## *Abstract*

Ecomusei, musei del territorio, centri di interpretazione sono le formule museali che, più di altre, sembrano essere in una posizione privilegiata per ricostruire le dinamiche che hanno dato vita al paesaggio e per coinvolgere la popolazione in percorsi di conoscenza e di tutela. In questo studio si presentano alcune riflessioni sulla base di un'analisi di realtà museali italiane e spagnole condotta con l'obiettivo di verificare l'esistenza di approcci e strategie comunicative e didattiche differenti. L'indagine ha mostrato che è possibile comunicare efficacemente il paesaggio senza ricorrere a testi e pannelli tecnici e prolissi, ma sfruttando le potenzialità narrative di un allestimento articolato o realizzando del materiale didattico in grado di diventare una interfaccia cognitiva fra il visitatore e il museo o sito culturale.

\* Elena Musci, Docente a contratto del Laboratorio di Educazione ai patrimoni immateriali e materiali, Università degli Studi della Basilicata, Dipartimento di Scienze Umane, sede di Matera, Via San Rocco, 75100 Matera, e-mail: elemusci@hotmail.com.

Eco-museums, territorial museums and interpretation centres are the most favoured museum structures, which are aimed to reconstruct the dynamics that have given life to landscape and that are trying to involve the local communities in the knowledge and preservation of the landscape itself. This study presents some reflections on the basis and analysis of some Italian and Spanish museum assets. It has been carried out with the aim of verifying the existence of different approaches and communicative didactical strategies. The research has showed that it is definitely possible to communicate the landscape in an effective way, without long specialized texts and technical panels or labels, but, on the contrary, by exploiting the potential of a narrative articulated exhibition, or by creating didactic material as a cognitive interface between visitors and the museum or the cultural site.

## 1. *Introduzione*

Questo studio ha affrontato un processo di trasformazione, attualmente in corso nel panorama museale italiano, che riguarda la forma dei musei (dagli ecomusei ai centri di interpretazione e ai musei del territorio) e le strategie di comunicazione e mediazione didattica ad essi collegate, approfondendo un tema specifico, cioè la rappresentazione del paesaggio storico e culturale all'interno delle strutture museali. Le domande che hanno guidato l'indagine sono: esistono modelli museali che, in virtù della loro stessa struttura, sono in grado di rappresentare efficacemente il complesso mondo che si esprime nel paesaggio? In alternativa, nel caso di un allestimento non efficace per questi fini, è possibile rendere espliciti, attraverso la mediazione didattica, nessi e relazioni che compongono il sistema paesaggistico?

La ricerca<sup>1</sup> è stata realizzata in Italia e Spagna, attraverso un confronto teorico e un'analisi empirica di istituzioni museali di tipo diverso. Queste due nazioni, pur avendo tradizioni e pratiche differenti, hanno avviato da tempo un riflessione condivisa sulla didattica delle scienze sociali e del patrimonio e il confronto consente l'acquisizione di uno sguardo più profondo e complesso sugli interrogativi in esame.

Nella premessa sono state poste, da un punto di vista teorico, le basi per poter affrontare il tema della ricerca: la complessità e poliedricità del paesaggio in quanto oggetto di studio richiede che venga esplicitato il punto di vista da cui lo si prende in considerazione. Come ricorda Carlo Tosco a questo riguardo, è difficile individuare una definizione univoca di questo termine poiché «il notevole successo del tema e gli sviluppi suggeriti da discipline molto diverse, nel campo umanistico come in quello scientifico, hanno favorito

<sup>1</sup> La ricerca è stata portata avanti all'interno del dottorato in Storia e Archeologia globale dei paesaggi, XXVI ciclo. Cfr. Musci 2014.

una proliferazione dei concetti e delle valenze semantiche, che difficilmente possono essere condensati in una sola nozione»<sup>2</sup>. Questa pluralità di significati rispecchia la varietà degli studi e la complessità che storicamente si è venuta a delineare rispetto al fenomeno. Essa, inoltre, si lega alla polisemia del termine: il paesaggio è sia la rappresentazione dell'oggetto, la sua immagine culturale, sia l'oggetto stesso, e quindi contiene nello stesso tempo forti elementi soggettivi – legati alla prima accezione – e oggettivi – più accentuati nella seconda. Secondo Maria Luisa Sturani, se si sceglie l'accezione materiale secondo cui il paesaggio è l'espressione sensibile «dell'organizzazione territoriale di una data società e dei suoi processi di formazione storica, appare evidente l'impossibilità di trattare e gestire tale oggetto ingombrante ed esteso all'interno di un allestimento museale tradizionale, al chiuso»<sup>3</sup>. Ciò che, invece, rende possibile ragionare dell'incontro fra museo e paesaggio è il cambiamento ermeneutico che li ha riguardati nella seconda metà del Novecento e le riflessioni multidisciplinari di cui è stato oggetto il paesaggio negli ultimi anni.

Nei paragrafi successivi sono stati presi in considerazione tre modelli museali: l'ecomuseo, il museo del territorio (anche nelle sue accezioni tematiche), e il centro di interpretazione. Da un punto di vista teorico e per loro stessa definizione, essi si pongono in relazione diretta con il territorio in cui sono situati, ma l'analisi empirica ha permesso di individuare alcune variabili relative alla struttura degli allestimenti e dei percorsi museali e ai contenuti trasmessi.

L'elaborazione di una scheda d'indagine ha permesso di definire alcune categorie di analisi entro cui far rientrare quanto rilevato tramite l'osservazione diretta. Nello stesso tempo, queste categorie si basano sugli studi teorici relativi al tema in oggetto.

I tre modelli museali, quindi, sono stati descritti da un punto di vista teorico e, contestualmente, con riferimenti all'osservazione sul campo. Più precisamente, per ognuno di essi sono stati riportati alcuni esempi particolarmente significativi, in modo tale che la loro descrizione fosse funzionale alla conoscenza delle variabili prese in considerazione.

L'ecomuseo, in particolare, sembrerebbe offrire, da un punto di vista teorico, le basi più idonee ad ospitare al suo interno il paesaggio, persino nella sua forma viva e dinamica, ma di fatto, come rilevato dalla Sturani, esistono dei punti di criticità nelle esperienze realizzate fino a questo momento. Ne è un esempio la presenza di edifici di epoche diverse in contesti paesaggistici ormai cambiati e, dunque, non più coerenti.

Da un punto di vista museografico, invece, il centro di interpretazione offre interessanti spunti poiché esso, sulla scia della *Heritage Interpretation* di ambito anglosassone, è pensato e fisicamente strutturato in un'ottica di insegnamento/apprendimento in contesti non scolastici. Per quanto privo di reperti, un centro

<sup>2</sup> Tosco 2009, p. 3.

<sup>3</sup> Sturani 2009, p. 36.

di interpretazione offre al visitatore repliche fedeli, ricostruzioni d'ambiente, pannelli illustrativi in cui predominante è l'apparato grafico, strumenti interattivi che consentono di esplorare siti e paesaggi in senso sincronico e diacronico, oggetti e moduli che sollecitano sensi tradizionalmente trascurati (come l'olfatto e l'udito). La libertà che questo comporta in relazione al vincolo della conservazione permette a tali strutture di proporre strategie di visita immersive, particolarmente adatte a far esperire il contesto culturale del tema storico affrontato.

Il museo del territorio si configura, infine, quasi come l'incontro naturale fra il museo civico e il centro di interpretazione. Arricchito da una collezione a vocazione locale, esso, nella maggior parte dei casi analizzati, fa propri gli orientamenti della Nuova Museologia e della *Heritage Interpretation*, offrendo ai reperti nuove forme di contestualizzazione. In questo modo la visita si configura come un viaggio attraverso temi e concetti che parlano all'oggi e permette di andare al di là della conoscenza delle caratteristiche tecniche degli oggetti conservati nelle teche o dei loro siti di ritrovamento.

Le realtà visitate e le considerazioni che ne sono scaturite hanno sollecitato la realizzazione di un'esperienza didattica concreta presso Castel del Monte, in Puglia, un monumento e sito Unesco di grande suggestione, ma povero di didascalie e pannelli interpretativi, soprattutto per quel che riguarda il contesto paesaggistico. L'obiettivo è stato realizzare una sorta di interfaccia didattica per consentire al visitatore di scoprire il significato degli elementi artistici ancora presenti nell'edificio e delle tracce storiche (edifici e recinti in pietra a secco) che, se contestualizzate e conosciute, permettono di comprendere il processo economico-politico e sociale che ha plasmato il territorio in cui il castello è inserito.

Anche il confronto fra musei legati al paesaggio in modo esplicito e quelli basati su allestimenti tradizionali, ma dotati di una sezione didattica che opera nell'ottica del costruttivismo applicato ai beni culturali, ha messo in rilievo la possibilità di far comprendere i paesaggi a cui i reperti sono legati anche nel caso in cui questi ultimi siano corredati da didascalie tecniche e ha sottolineato, dunque, l'importanza di una divulgazione e di una mediazione didattica professionali.

Percepire il paesaggio come una cosa viva e non come un contenuto da archiviare dopo l'interrogazione, o da dimenticare dopo la visita guidata al sito di turno, consente di avvertire la responsabilità sociale e civile che le comunità (e gli individui) hanno nei confronti del luogo in cui abitano. I musei, quindi, in quanto spazio di apprendimento informale possono rivestire un ruolo di primo piano nell'educazione del cittadino per quel che riguarda la cura, la tutela e la promozione del paesaggio.

## 2. *Una premessa necessaria: il cambiamento ermeneutico e di pratiche sociali*

Nel dibattito internazionale museo e paesaggio sono concetti complessi e dinamici e la possibilità di gestire il secondo all'interno del primo appare ad oggi come qualcosa non solo di possibile, ma addirittura di auspicabile, a patto di recepire la moderna idea di museo aperto alla comunità, così come sollecitato dagli studi della Nuova Museologia, e quella di paesaggio come spazio vissuto e percepito dalla comunità, e portatore di tracce del passato da riconoscere, interpretare e valorizzare nell'incontro fra esigenze dell'uomo e rispetto della natura. Secondo alcuni studi storici queste due realtà sono state, nel corso del tempo e in modo diverso, strumento di quel potere assoluto o nazionalistico il cui obiettivo era formare un'identità nazionale basata su valori ancorati ad un passato condiviso. Il paesaggio «non è nient'altro che la rappresentazione materiale e visibile della patria» affermava Benedetto Croce<sup>4</sup> – riprendendo un concetto di John Ruskin<sup>5</sup> – quando, da ministro della Pubblica Istruzione, presentò al Parlamento la prima legge italiana per la tutela delle bellezze naturali. Il paesaggio, dunque, non è un concetto spontaneo, ma è una costruzione culturale<sup>6</sup> realizzata con strumenti diversi in modo consapevole e mirato, a partire dal processo di formazione degli stati nazionali: attraverso la scuola, le pubblicazioni turistiche o i grandi romanzi, gli stati nascenti portavano il popolo ad associare alla propria identità elementi che da quel momento sarebbero stati riconosciuti come caratteristici delle qualità nazionali<sup>7</sup>. L'obiettivo di questa strategia era innescare un processo di identificazione dei gruppi sociali con il territorio nazionale, nella forma estetica e visiva del paesaggio. Come sottolineato da François Walter<sup>8</sup>, le società moderne hanno fatto del paesaggio un fattore identitario, convertendolo nella rappresentazione sensibile del sentimento di appartenenza nazionale, e proponendolo come una espressione

<sup>4</sup> La frase è tratta dalla relazione illustrativa della L. n. 778/1922 sulle bellezze naturali presentata in Senato, nella tornata del 25 settembre 1920, dall'allora ministro dell'Istruzione Pubblica Benedetto Croce. Disponibile on line su <<http://rivista.ssef.it/site.php?page=20040913091214766&edition=2010-02-01>>, 05.02.2015.

<sup>5</sup> Secondo Ruskin il paesaggio dà origine ad esperienze etiche ed estetiche forti, sia sul piano individuale sia su quello collettivo della comunità. Per questo va preservato. Esso è un luogo chiave per la responsabilità sociale poiché riflette e determina l'ordine morale. Cfr. Settis 2012.

<sup>6</sup> Da un punto di vista letterario, storico e culturale, il paesaggio nasce quando il cittadino si pone di fronte alla natura. Questo può avvenire solo quando l'individuo diventa cittadino e ha la percezione di non far più parte della natura (Jakob 2009, pp. 38-39). Così, Petrarca si reca in un luogo separato ed elevato (Monte Ventoso) e solo da lì può cogliere il paesaggio della pianura, poiché può riunire in un unico sguardo le immagini degli elementi naturali o antropici nel loro insieme, e ricongiungerle in quella visione complessiva che è stata definita paesaggio. Cfr. Küster 2010, p. 6 e Tosco 2011, p. 109.

<sup>7</sup> Su questo tema si vadano gli studi di François Walter. Per una sintesi, si veda Walter 2012, pp. 103-110. Disponibile online su <[www.histoiresuisse.ch/walter/cours/summerschool.pdf](http://www.histoiresuisse.ch/walter/cours/summerschool.pdf)>, 05.02.2015.

<sup>8</sup> Cfr. Walter 2004.

reale, ma soprattutto simbolica e spirituale dei popoli e delle nazioni. Nello stesso tempo, anche il museo è stato pensato, dalla Rivoluzione francese in poi, come contenitore di reperti ad uso simbolico e didattico, utili a illustrare i valori e i riferimenti storici a cui ispirarsi e in cui riconoscersi in quanto comunità nazionale<sup>9</sup>.

Nella seconda metà del secolo scorso questo modello è entrato in crisi e il museo e il paesaggio si sono potuti esprimere quali ricettori di significati costruiti socialmente dal basso: sono, cioè, diventati espressione delle pratiche e dei valori vissuti dalla popolazione<sup>10</sup>.

Tale mutamento culturale ha permesso di affrontare con efficacia il rapporto fra questi due soggetti: un museo che si occupi del paesaggio si propone oggi come un luogo che, attraverso una strumentazione diversificata, permette di interpretare il territorio prima di tutto per la comunità che vi abita. Esso si offre e viene vissuto come elemento propulsivo e non come mero spazio di conservazione delle tracce del passato. L'allestimento e le attività del museo diventano, in quest'ottica, parte di una narrazione che attribuisce significati, che organizza itinerari storico-culturali e che mette in rilievo punti di vista (e di lettura) privilegiati con l'obiettivo di realizzare molteplici occasioni di apprendimento che portino la comunità a riflettere su se stessa, sul proprio passato e sulle linee di sviluppo future. Si delinea così un museo aperto, ma che nello stesso tempo, grazie alle sue specificità e competenze, si faccia guida critica e strumento per permettere agli abitanti e ai turisti di acquisire una capacità di lettura e di interpretazione in senso storico, geografico e, nell'ottica dell'amministrazione, di gestione del territorio.

### 3. *Musealizzare il paesaggio storico-culturale?*

In che modo, concretamente, il museo può interpretare e rappresentare il paesaggio così come descritto? Per rispondere a tale domanda occorre individuare gli elementi che concorrono alla creazione di questa complessa realtà e che è possibile rendere manifesti in una istituzione museale. Massimo Quaini sottolinea come il paesaggio possa essere considerato «una sorta di

<sup>9</sup> Poldi Allai 1991, p. 43.

<sup>10</sup> Volendo individuare le pietre miliari di questo cambiamento, è possibile citare la Convenzione Europea del Paesaggio, adottata nel 2000 dal Comitato dei ministri del Consiglio d'Europa, che definisce il paesaggio come «una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» (CEP, art. 1), e la svolta operata dalla Nuova Museologia. Mentre nei musei ottocenteschi l'allestimento ruotava attorno ai reperti, adesso il fulcro del percorso cognitivo proposto al visitatore è costituito da temi scaturiti dalla «memoria» della comunità e dai suoi bisogni contemporanei. Cfr. Baldin 2011, p. 59.

memoria in cui si registra e si sintetizza la storia dei disegni territoriali degli uomini»<sup>11</sup>, poiché le tracce visibili delle azioni e delle organizzazioni sociali del tempo storico si depositano continuamente sul territorio<sup>12</sup> rendendolo un palinsesto e permettendo, nello stesso tempo, di riconoscere i paesaggi che lo hanno caratterizzato nel tempo. Il paesaggio contemporaneo, quindi, è storico perché è il prodotto di processi storici che si manifestano attraverso tracce dei paesaggi passati. Contemporaneamente, esso è l'immagine e l'espressione visiva e sintetica di questo processo. Tale impostazione semiotica<sup>13</sup> rimanda all'idea dell'ipertesto in cui ogni singolo elemento o componente paesaggistica si relaziona con gli altri, nello spazio e nel tempo, fino a costituire un sistema<sup>14</sup>.

Per rappresentare un paesaggio storico e culturale in un museo, quindi, potrebbe essere utile partire dalle fonti funzionali al lavoro dello studioso: le carte storiche, quelle geomorfologiche e quelle IGM, i toponimi, gli estimi e i catasti, le rappresentazioni artistiche e le fonti narrative e statistiche, o quelle archeologiche o, ancora, quelle d'archivio<sup>15</sup>. Comparare fra di loro fonti così eterogenee e, soprattutto, ricavarne i dati utili, leggerli e inserirli in un discorso di ampio respiro sono competenze complesse e pluridisciplinari che si acquisiscono con uno studio approfondito e costante. La loro riproposizione in un contesto museale necessita quindi di strategie comunicative e di mediazione didattica che aiutino il visitatore a decodificarle e a collocarle in un sistema paesaggistico.

Secondo Maria Luisa Sturani, una strada possibile per «chiudere il paesaggio in un museo» è quella di trattare il primo «nella sua dimensione di immagine culturale, come idea e modo di vedere il paese più che come il paese stesso. Ne emerge un tipo di museo di idee – sempre più frequente nel panorama attuale – più che di oggetti»<sup>16</sup>.

Un'altra strada possibile prevede l'utilizzo di una strumentazione museografica diversificata: mentre un libro non può che agire con la narrazione o informare attraverso i testi, le tabelle e le immagini, uno spazio fisico ha la possibilità di rappresentare un concetto o una realtà attraverso supporti

<sup>11</sup> Quaini 1998, p. 191.

<sup>12</sup> Sul rapporto fra territorio e paesaggio: il primo fa riferimento all'insieme degli elementi, statici e dinamici, disposti secondo una configurazione territoriale, che confluiscono nell'ambito fisico in cui si realizzano le attività umane. Cfr. Somaini 2013, pp. 11-36. Il paesaggio, invece, assume in sé il contesto naturale, sia fisico che biologico, di tutte le attività dell'uomo, sia quelle legate alle testimonianze storico-artistiche, sia quelle a carattere sociale o di tipo produttivo-economico: esso ha come base il territorio in cui questi elementi trovano la loro sintesi e, rispetto a quest'ultimo, racchiude in sé l'aspetto percettivo e quello formale dell'ambiente antropizzato. Cfr. Purini 2010. Sull'importanza di distinguere tra territorio e paesaggio anche in contesti scolastici e museali si veda Mattozzi 2011.

<sup>13</sup> Cfr. Turri 1990.

<sup>14</sup> Busquets 2006, p. 366.

<sup>15</sup> Cfr. Tosco 2009, pp. 30-76.

<sup>16</sup> Sturani 2009, p. 36.

molteplici e stimolando sensi diversi. Modellini interattivi, moduli meccanici, ricostruzioni, ambienti che stimolano all'azione o repliche che è possibile manipolare sono strumenti "semplici" che, accanto alle esperienze con schermi video, o strumenti multimediali o di realtà aumentata, possono dare del paesaggio un'idea efficace e multidimensionale. Fare ricorso a tutte queste "possibilità" consente anche di strutturare il museo per livelli differenti di approfondimento, dando modo ai diversi pubblici di trovare le risposte ai propri interrogativi. L'elemento determinante è la missione che il museo riconosce per sé stesso: se sceglie di conservare e fornire conoscenze tecniche agli addetti ai lavori, oppure di comunicare efficacemente ai più i propri contenuti, educare ad essi e con essi, e far sviluppare l'amore e il senso di cura per il paesaggio e per il patrimonio in generale.

Il rapporto fra questi approcci risulta particolarmente importante per definire ciò che è significativo nella comunicazione del paesaggio ai fini della sua comprensione e soprattutto nell'ottica di un'educazione efficace. Molti paesaggi dispongono di risorse naturalistiche che sono degne di essere conosciute, conservate e valorizzate; altri presentano tracce storico-culturali che testimoniano i modi di vita, di lavoro e le idee di una certa società, come edifici o monumenti, o che rimandano a tradizioni, usi, pratiche di coltivazione, ecc. Questi aspetti racchiudono ciò che viene chiamato, nel suo insieme, patrimonio culturale. José María Cuenca López e Jesús Estepa Giménez<sup>17</sup>, fra i maggiori studiosi di educazione del patrimonio in Spagna, precisano che il patrimonio è l'unione di quegli elementi che, in casi eccezionali, per ragioni geostoriche ed estetiche, si trasformano in simboli in grado di esprimere gli aspetti culturali del passato e del presente ritenuti rilevanti. In realtà quando si affronta il tema del paesaggio da un punto di vista culturale, il nesso con il patrimonio emerge quasi con naturalezza, poiché in esso si concretizzano le esperienze e le aspirazioni di un gruppo sociale, e i luoghi acquistano significati simbolici che esprimono idee ed emozioni legati alla comunità. Espressioni come paesaggio inglese o andaluso o toscano hanno l'obiettivo di indicare le singolarità di una terra riconosciute, dal popolo che la abita, attraverso un processo di rispecchiamento<sup>18</sup>. Si tratta di un bisogno che spesso si afferma in contrasto con la necessità, nella società della globalizzazione, di mettere in rilievo gli elementi significativi e di riferimento del territorio, a fronte della crescente omologazione e banalizzazione degli spazi e dei luoghi<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Cuenca López *et al.* 2003, pp. 91-103.

<sup>18</sup> Questo rispecchiamento porta però con sé il rischio di creare stereotipi che rendano difficile la percezione di una realtà complessa. Licerias 2013, p. 89.

<sup>19</sup> Noguè *et al.* 2009, pp. 27-55.

#### 4. *Gli strumenti della ricerca*

Che cosa cercare praticamente negli allestimenti? Con quali criteri analizzarli? Per rispondere a queste domande e raccogliere dati quantitativi omogenei è stata realizzata una scheda d'indagine ispirata al modello proposto dal gruppo spagnolo EDIPATRI<sup>20</sup> nei lavori di analisi compiuti sui musei andalusi<sup>21</sup> (tab.1). I ricercatori sono partiti dall'idea che il museo di nuova concezione è anche un centro di interpretazione territoriale che mette in opera strategie comunicative per trasmettere un'immagine del proprio patrimonio, attraverso l'allestimento e la messa a punto di testi e pannelli info-grafici a commento dei reperti. La scheda ha dunque l'obiettivo di analizzare tali strategie e di condurle ad un ambito culturale di riferimento. Essa si è rivelata uno strumento efficace poiché la sua costruzione ha permesso di sintetizzare e sistematizzare il lavoro individuando delle categorie che sono frutto della riflessione teorica e che, nello stesso tempo, fungono da criterio ordinatore permettendo uno studio quantitativo sistematico.

La rappresentazione museografica del paesaggio			
Museo; località Data del rilevamento:			
Tipo di patrimonio valorizzato in relazione al paesaggio:	Naturalistico-ecologico		
	Architettonico-artistico		
	Archeologico-storico		
CARATTERISTICHE	VARIABILI	INDICATORI	Descrizione
Rappresentazione	Sincronica/ diacronica	Statica	Il p. è rappresentato come una "fotografia", solo nella sua realtà sincronica.
		Dinamica	Il p. è rappresentato in modo dinamico: viene mostrato il processo che lo muta nel tempo.
		Frutto di interazione	Il p. è mostrato nella sua interazione con l'uomo e muta all'interno di questa relazione.
Riferimento concettuale	Teorica	Punto di vista estetico	La rappresentazione del p. è di tipo estetico, legata al bello e all'eccezionalità.
		Punto di vista oggettivo	Il p. è rappresentato nella sua dimensione oggettiva e di studio disciplinare.

<sup>20</sup> Per approfondimenti si veda il sito di presentazione del progetto dell'Università di Huelva, <[http://www.uhu.es/vic.investigacion/ucc/index.php?option=com\\_content&view=article&id=456:proyecto-de-investigacion-desarrollo-e-innovacion-idi-qedipatriq&catid=65:proyectos-investigacion&Itemid=32](http://www.uhu.es/vic.investigacion/ucc/index.php?option=com_content&view=article&id=456:proyecto-de-investigacion-desarrollo-e-innovacion-idi-qedipatriq&catid=65:proyectos-investigacion&Itemid=32)>, 05.02.2015.

<sup>21</sup> Cuenca López *et al.* 2006, p. 3.

COMUNICAZIONE MUSEOGRAFICA DEL PAESAGGIO	Tipologie di supporti relativi all'allestimento				
Sono presenti rappresentazioni territoriali.					
I reperti sono posti in situazione e collegati al contesto territoriale.					
L'allestimento è articolato e plurisensoriale. I reperti sono posti in relazione con il contesto storico-geografico oltre che territoriale.					
L'allestimento è complesso, i reperti sono posti in relazione con il contesto storico-geografico, e sono interattivi o presentano forme di interrogazione diretta.					

Tab.1. Scheda di rilevamento della rappresentazione museografica del paesaggio (Fonte: ns elaborazione su scheda di indagine EDIPATRI dell'Università di Huelva)

La griglia, inoltre, si è rivelata uno strumento agile che consente di raccogliere i dati utili alla ricerca, ed è adatta a qualsiasi allestimento poiché tarata su ambiti analitici d'interesse, secondo possibilità concrete di musealizzazione: ogni categoria, infatti, si articola in variabili che rendono concreti e facilmente identificabili i diversi gradi di articolazione di ogni voce.

Così, il rapporto fra patrimonio e paesaggio viene analizzato e riconosciuto alla luce di tre categorie che rispecchiano alcuni fra i principali ambiti d'interesse che concorrono alla definizione del secondo: naturalistico-ecologico; architettonico-artistico; archeologico-storico.

La rappresentazione del paesaggio, invece, viene definita (e riconosciuta) in quanto statica, come se fossimo dinanzi ad una grande fotografia sincronica; dinamica, cioè capace di rendere evidente il processo storico e diacronico che ne è alla base; in relazione con l'uomo, cioè facente parte di un rapporto di interdipendenza costante.

I parametri di valutazione delle esposizioni museali e degli allestimenti dei centri di interpretazione visitati sono stati tarati su elementi di carattere museografico che possono essere considerati espressione comunicativa di una concezione teorica precisa e di una visione più o meno organica del paesaggio.

Valutare se la rappresentazione proposta abbia un taglio estetico o di studio "oggettivo" porta anche a riflettere sul valore che può essere attribuito all'oggetto della rappresentazione: un quadro di un paesaggio viene solitamente valutato e ammirato secondo parametri legati al "bello" e all'eccezionalità, e sarà percepito come uno sfondo idilliaco per le azioni dell'uomo. Il taglio oggettivo, invece, vuole porre l'accento su un approccio scientifico e pluridisciplinare. In questo modo, il paesaggio viene studiato e rappresentato nelle sue variabili dinamiche e come frutto dell'azione di soggetti portatori di interessi contrapposti (es. i poteri che si esprimono su di un territorio e che ne determinano le modalità di utilizzo attraverso l'emanazione di leggi o decreti, o gli abitanti che, sottoposti a contratti di natura differente, vi abitano e lavorano e che quindi, materialmente, lo plasmano).

Secondo questa impostazione, gli elementi propri dell'allestimento sono stati interrogati nelle seguenti accezioni:

- i reperti: è stato rilevato se sono presentati in modo isolato, o se esiste una rappresentazione del contesto di ritrovamento<sup>22</sup>. In quest'ultimo caso, si è verificato se esso è reso in termini di paesaggio o di territorio, cioè secondo una concezione dinamica oppure secondo una strutturale;
- i diorami: essi possono essere utilizzati per fornire ipotesi ricostruttive del territorio e del paesaggio<sup>23</sup> in senso statico e in modo episodico, oppure, posti in sequenza, consentono di mettere in rilievo i cambiamenti operatisi. Questo comporta la possibilità di verificare il mutare dei paesaggi che si sono succeduti nel corso del tempo su uno stesso territorio;
- i moduli animati su base meccanica o virtuale: la loro presenza non è garanzia di “dinamicità” paesaggistica poiché il paesaggio può essere semplicemente assunto come sfondo sempre uguale per le diverse azioni dell'uomo. In questo caso, però, si perde il senso dell'interazione fra questi e la natura;
- i moduli interattivi: si tratta di strumenti potentissimi se consentono di creare un modello interpretativo. In questo caso, la rappresentazione delle coordinate territoriali muta la resa del sistema paesaggistico al mutare delle variabili inserite dal visitatore;
- le ricostruzioni di ambienti a grandezza naturale: si è verificato se sono proposte unicamente con valore etno-antropologico, oppure se sono funzionali ad una ricostruzione territoriale e/o paesaggistica.

Per quel che riguarda, invece, le modalità di comunicazione e didattica museografica, sono state individuate, per quelle realtà in cui è previsto uno specifico spazio destinato alla rappresentazione del paesaggio, le tipologie dei supporti relativi all'allestimento che sono state aggregate nelle seguenti categorie:

- a) modulo su base statica di rappresentazione territoriale, in fotografie, disegni e diorami;
- b) modulo su base meccanica, animato e non, attraverso diorami, modellini in scala a grandezza naturale, ombre animate;
- c) modulo audiovisivo, cioè che utilizza uno schermo per il suo funzionamento e che mostra una figura parlante, un diaporama<sup>24</sup>, una scenografia, un documentario, una ricostruzione virtuale;

<sup>22</sup> Secondo Ivo Mattozzi «le esposizioni si potrebbero comprendere molto meglio se la distribuzione degli abitati, delle necropoli, dei campi, dei boschi – nel caso dei musei archeologici –, la forma dei campi e il rapporto fra spazio rurale e spazio urbano nel caso dei musei etnografici, venissero contestualizzati nel territorio e se fossero offerti gli elementi e le immagini per farsi un'idea dei paesaggi in rapporto al quale collocarli» (Mattozzi 2011, p. 117).

<sup>23</sup> Si tengano presenti le definizioni di paesaggio e territorio contenute nella nota n. 12 di questo saggio. Uno stesso territorio può, nel tempo, ospitare più paesaggi.

<sup>24</sup> Per diaporama si intende un prodotto multimediale realizzato con la successione di immagini statiche e di testi. La resa è quella di un filmato.

d) modulo interattivo su base informatica, ad esempio simulatori di volo, *tablet touch-screen*, ecc.

#### 4.1 Musei e paesaggi. L'ecomuseo

Definire un ecomuseo non è una cosa semplice poiché, come ci ricorda Hugues de Varine<sup>25</sup>, i riferimenti teorici sono molteplici e le pratiche assai varie. Maurizio Maggi, che nel volume *Ecomusei. Guida europea* ne ha dato una delle definizioni più diffuse in Italia, ha descritto sinteticamente questa realtà come «un patto con il quale una comunità si impegna a prendersi cura di un territorio»<sup>26</sup>. Esso non ruota attorno ad una collezione dei reperti: non ha come vocazione la conservazione diretta del patrimonio storico e culturale, ma la sua trasmissione e condivisione. Fondamentale appare il rapporto che si crea fra questa istituzione e la comunità che lo legittima. Se infatti questa non si interessa al suo ecomuseo, esso sparisce, oppure diviene un museo ordinario, spesso nella forma di quello etnografico. A differenza delle formule più tradizionali, l'ecomuseo non è dato una volta per tutte, ma va curato e vissuto costantemente. Esso si propone quindi come uno strumento di lavoro territoriale che agisce su due piani differenti: da una parte il legame fra comunità e territorio, dall'altra quello fra l'ambiente e la sua conservazione. Questi due orientamenti si traducono in modelli di sviluppo che in Francia hanno trovato la loro affermazione in due tipologie<sup>27</sup>:

1. l'ecomuseo focalizzato sulla valorizzazione dell'ambiente;
2. l'ecomuseo comunitario, che punta alla valorizzazione dello sviluppo sociale.

Il primo prende spunto dall'esperienza dell'Ecomuseo della *Grande Lande* che ad oggi tiene insieme i comuni di Sabres (Marquèze), Luxey e Garein, e in cui sono ricostruite la vita quotidiana e le attività tradizionali rurali tipiche del XVIII e XIX secolo<sup>28</sup>. Fu creato nel 1975 su iniziativa del parco regionale delle *Landes de Gascogne* e in esso sono confluite la tradizione dell'*open air museum*

<sup>25</sup> Secondo Hugues de Varine «ci sono diverse definizioni di ecomuseo [...]. Ma tutte le definizioni sono imperfette e talmente complicate che rimane difficile comprenderle. Per me [l'ecomuseo] è una azione portata avanti da una comunità, a partire dal suo patrimonio, per il suo sviluppo. L'ecomuseo è quindi un progetto sociale, poi ha un contenuto culturale e infine s'appoggia su delle culture popolari e sulle conoscenze scientifiche. Quello che non è: una collezione, una trappola per turisti, una struttura aristocratica, un museo delle belle arti etc.» (Buron 2008).

<sup>26</sup> Maggi 2002, p. 9.

<sup>27</sup> Becucci 2007, p. 18.

<sup>28</sup> Per approfondimenti si veda il sito ufficiale del parco <<http://www.parc-landes-de-gascogne.fr>>, 05.02.2015. Nella pagina specifica, l'Écomusée de la Grande Lande è descritto come «un "passeur de mémoires", mais il contribue par ses travaux de recherche sur la société contemporaine, par son travail de médiation sur son territoire, par l'accueil d'artistes en résidence, à la structuration et au développement du territoire du Parc naturel régional des Landes de Gascogne».

di origine scandinava e quella della “casa del parco” di derivazione americana. Questo tipo di ecomuseo è spesso situato all’interno o nelle vicinanze di un parco naturale o in una zona rurale e l’ambiente e l’*habitat* tradizionale vengono proposti in una prospettiva globale.

Il modello comunitario, invece, prende origine dall’esperienza del 1973 dell’*Ecomusée de Le Creusot*<sup>29</sup> (dal 2012 *Ecomusée de la communauté urbaine de Le Creusot-Montceau-les-Mines*), fondato dallo stesso Rivière. Ciò che lo caratterizza è il forte taglio sperimentale che coinvolge direttamente la comunità locale, e i cui problemi e il cui sviluppo costituiscono la base programmatica dell’ecomuseo stesso<sup>30</sup>. I principi guida che animano queste esperienze scaturiscono da un concetto di cultura molto ampio, e le attività di promozione hanno l’obiettivo di far conoscere meglio le caratteristiche, la storia e la cultura di quei territori, nelle forme più differenti. Secondo gli orientamenti di Georges-Henri Rivière, non ci sono limiti all’espressione della diversità culturale che si esprime o che si può sviluppare in un ecomuseo. Oggetto di “musealizzazione”, quindi, non sono solo le tracce storiche (monumenti, castelli, siti archeologici, ecc.) o le eccellenze naturali che distinguono un paesaggio, ma sono tutte le attività sociali ed economiche che caratterizzano e hanno caratterizzato la comunità dei residenti.

In ambito italiano, gli ecomusei che propongono un’interpretazione del paesaggio ruotano solitamente attorno a una dimensione locale e sono distinguibili in alcuni grandi gruppi<sup>31</sup>:

- ecomusei basati sulla descrizione di attività produttive tradizionali. In questo caso il riferimento al paesaggio potrebbe essere implicito e non presente chiaramente negli itinerari o nei sentieri proposti;
- ecomusei basati sul recupero e sulla salvaguardia di un unico elemento del paesaggio, come può essere un edificio rurale, oppure un’altra struttura architettonica che viene trasformata in un museo o in un centro studi o di raccolta di reperti;
- ecomusei il cui tema sono il territorio di una comunità e il suo paesaggio. Anche in questo caso, però, i riferimenti teorici non sono sempre evidenti.

<sup>29</sup> Per approfondimenti si veda il sito ufficiale all’indirizzo <<http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr>>, 01.12.2014.

<sup>30</sup> Sul sito, infatti, leggiamo che l’ecomuseo ha «pour missions de recenser, d’étudier et de valoriser le patrimoine d’un territoire marqué depuis la fin du XVIIIe siècle par le développement d’activités industrielles majeures: la métallurgie, l’extraction du charbon, la verrerie, la production céramique. Avec l’aide de la population locale, des collectivités, de chercheurs et d’entreprises, l’ecomusée a sauvé, mis en valeur des sites patrimoniaux. Il a constitué des collections et d’importants fonds documentaires témoignant de la civilisation industrielle. À partir des actions de conservation et de recherche, à l’attention des populations locales, régionales, des touristes, des scolaires et des publics en formation, l’ecomusée réalise des expositions, des publications, propose des visites, des animations pour que ce patrimoine devienne un instrument de connaissance et de compréhension de l’identité culturelle des hommes» (<<http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/spip.php?rubrique36>>, 05.02.2015).

<sup>31</sup> Cfr. Pressenda, Sturani 2007, pp. 331-344.

Cosa accade quando il museo si sposta da un edificio chiuso ad uno spazio aperto e include la comunità? Si può in questo modo comprendere il paesaggio in una forma museale? Per quanto le basi teoriche dell'ecomuseo siano sicuramente più favorevoli alla rappresentazione e alla salvaguardia del paesaggio (rispetto a quelle del museo tradizionale), Maria Luisa Sturani osserva come sia stata riscontrata una frequente fragilità e instabilità sul piano della traduzione pratica di questi principi<sup>32</sup>: secondo questa studiosa, molti problemi nascono dalla visione utopistica del progetto ecomuseale, e dalla difficoltà a stimolare un coinvolgimento attivo dei cittadini che si mantenga costante nel corso del tempo. Anche i conflitti che sorgono tra i diversi attori e gruppi locali o tra questi e lo staff museale nella gestione del patrimonio sono un ostacolo sempre in agguato. In alcuni casi, inoltre, è molto alto il rischio che un paesaggio venga trattato con soluzioni semplicistiche basate sulla supposta auto-evidenza delle forme paesaggistiche, o che venga appiattito su «immagini fortemente stereotipate e più regressive e nostalgiche di quelle costruite dai migliori esempi di *open-air museum* o dai *landschaftmuseum*»<sup>33</sup>.

Per ovviare a questi inconvenienti, quando si interviene sul rapporto tra museo e paesaggio, è possibile operare – continua la Sturani – tenendo presente i migliori esempi realizzati e alcune linee di azione:

- considerare il paesaggio come un insieme sistemico e non per particelle isolate;
- avere sempre presente la sua natura dinamica «contro la trappola retorica della tradizione e della permanenza»;
- avere consapevolezza del reale livello delle percezioni e delle rappresentazioni che la popolazione ha interiorizzato;
- tenere presente il livello delle rappresentazioni paesaggistiche elaborate dalla società «senza separarlo da quello delle pratiche e della materialità del paesaggio»<sup>34</sup>.

Attraverso questa strada l'ecomuseo può essere davvero capace di restituire la complessità dei processi e insieme dei significati cui il paesaggio rimanda e nello stesso tempo può costituire la base per un progetto di gestione del suo cambiamento.

In Puglia, e più precisamente nelle esperienze del Salento, il riferimento paesaggistico esplicito degli ecomusei è il contesto archeologico<sup>35</sup>, poiché i processi storici e culturali di lunga durata, come quelli risalenti alla cultura messapica, hanno lasciato tracce ancora visibili. Queste esperienze ecomuseali sono nate da una parte con l'obiettivo di valutare il ruolo che il patrimonio archeologico rappresenta per il territorio e per i suoi abitanti, dall'altra con

<sup>32</sup> Sturani 2009, p. 42.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cfr. Baratti 2012, pp. 18-34.

quello di rendere questi ultimi maggiormente consapevoli del rapporto diretto che essi hanno quotidianamente con la storia e di coinvolgerli nella tutela e valorizzazione del luogo. La visione “d’insieme” adottata aggrega l’area urbana diffusa e il contesto rurale in cui l’archeologia ha un ruolo di primo piano. Per far acquisire la consapevolezza della relazione storica, ecologica ed economica che esiste fra uomo, società e ambiente, archeologi e studiosi hanno realizzato mostre e materiale informativo di vario genere in cui hanno fornito le chiavi interpretative per decodificare il paesaggio archeologico. Il fine, duplice, era quello di permettere ai fruitori di cogliere i molteplici significati storico-urbanistici del paesaggio stesso, da una parte; ma anche quello di promuoverne una valorizzazione a tutto campo, ad esempio proponendo nuovi utilizzi degli spazi finalizzati alla didattica universitaria o all’imprenditoria giovanile. Uno degli strumenti pensati per superare la consolidata separazione fra patrimonio artistico e paesaggio è stato il parco archeologico *open air*, in cui sono stati sperimentati approcci di ricerca valutati per quest’area geografica come innovativi. Il patrimonio archeologico è stato pensato e proposto come filo rosso per riqualificare il paesaggio culturale salentino, non solo in relazione a singole eccellenze territoriali, ma a tutto il complesso paesaggistico. L’esperimento ha proposto chiavi di lettura territoriale differenti, da quella socio-economica, a quella storico-culturale, a quella estetica. Ne sono nate prospettive articolate sui paesaggi della contemporaneità, frutto «del rapporto fra alta tecnologia e poetica del paesaggio»<sup>36</sup>.

#### 4.2 Musei e paesaggi. Il centro di interpretazione

Il centro di interpretazione è una formula museale dinamica nata sotto l’influsso degli studi rivolti alla promozione e comunicazione del patrimonio dei parchi nazionali americani: a metà del secolo scorso, Freeman Tilden propose in America un approccio comunicativo e didattico per parchi e musei diverso da quello tradizionale e basato sul concetto di interpretazione, intesa nelle due dimensioni ambientale e storico-culturale<sup>37</sup>. Interpretare significa infatti esplicitare, cioè mostrare con chiarezza e con metodo il messaggio più profondo che è possibile leggere in una foresta, in un paesaggio o in un sito storico. Anche la struttura museale (o, appunto, “centro di interpretazione”) si pone in dialogo costante con la popolazione e il territorio, ma con l’obiettivo di disvelarne le dinamiche strutturali e storiche<sup>38</sup>. L’accento è posto sugli strumenti concreti della comunicazione, sugli allestimenti che vengono completamente rimodulati rispetto ai musei di impianto tradizionale per creare un filo diretto fra la collezione esposta

<sup>36</sup> Baratti 2012, p. 20.

<sup>37</sup> Cfr. Tilden 1957.

<sup>38</sup> Martín 2009, pp. 50-59.

e il pubblico più vario. Nei centri di interpretazione manca la collezione di reperti che viene sostituita da repliche, modelli, strutture interattive e pannelli esplicativi per veicolare un'apertura esplicita al contesto territoriale. Anche il valore della presenza di tracce storiche, archeologiche ed elementi naturalistici viene messo in rilievo attraverso pannelli e strutture interpretative che forniscono di un'area geografica e culturale un quadro analitico e d'insieme nello stesso tempo.

Da un punto di vista culturale e pedagogico questa struttura si rivolge ad un pubblico considerato in tutti i suoi segmenti: non solo i turisti, ma anche la popolazione locale, e naturalmente anche il pubblico giovanile e in età scolare. Infatti, un centro di interpretazione ha come principale finalità quella di decodificare la realtà contemporanea e il passato storico di un territorio attraverso la realizzazione dei seguenti obiettivi<sup>39</sup>:

- presentare gli elementi del patrimonio naturale e storico-culturale in modo da stabilire con essi una connessione, anche di tipo emozionale;
- fornire chiavi interpretative che rendano l'oggetto patrimoniale intellegibile;
- suscitare il desiderio di conoscere il territorio e far nascere l'idea che una sola giornata non sia sufficiente a visitare tutto ciò che in esso è interessante.

Tilden basa la propria idea di "interpretazione" sulla consapevolezza che esistono tre livelli attraverso cui si realizza il processo di conoscenza e dunque di apprendimento, e sul fatto che ognuno di essi contribuisce a determinare una parte delle immagini che compongono la realtà. Il primo livello prende in considerazione il fatto che l'informazione giunge soprattutto attraverso la percezione visiva; il secondo che l'udito consente un apprendimento effettivo e il terzo consiste nella rappresentazione mentale che si attiva attraverso la globalità dei sensi. Un centro di interpretazione ben realizzato punta su un apprendimento basato su tutti questi canali e quindi avrà a sua disposizione differenti risorse che, all'interno di un allestimento coerente, agiscono su di essi. Poiché interpretare è cosa differente dal fornire informazioni, il linguaggio utilizzato e le forme scelte per la comunicazione devono essere comprensibili per i diversi livelli di lettura dei fruitori, per coloro che già conoscono l'argomento, per persone colte, così come per i bambini. All'interno di un centro di interpretazione i contenuti vengono organizzati secondo una scala gerarchica che rispecchi i diversi gradi di complessità di quanto presentato. In questo modo il pubblico esperto, così come gli studenti e coloro che hanno desiderio di imparare, potranno trovare le risposte a ciò che cercano. Infine, non sono secondari gli strumenti che il progettista decide di utilizzare: per sviluppare le funzioni di apprendimento in un contesto diverso da quello scolastico la forma proposta deve essere attraente e l'intero percorso conoscitivo deve essere facilitato da modalità di fruizione ludiche.

<sup>39</sup> Ivi, p. 53.

Fra i centri di interpretazione visitati, è particolarmente interessante analizzarne due, molto diversi fra di loro sia per il tema trattato che per le soluzioni museografiche adottate, poiché ognuno di essi suggerisce strade diverse ma ugualmente efficaci.

Il *Parco Archeologico Miniera di Gavà*, vicino Barcellona, è stato costruito sopra una miniera neolitica di estrazione della variscite, un fosfato di colore verde utilizzato con funzioni ornamentali che ricorda il turchese. I primi scavi vennero realizzati approssimativamente 6000 anni fa e la miniera rimase attiva per più di 1000 anni. Si tratta di una struttura museale di concezione moderna: al centro si trova la miniera (che è possibile osservare dall'alto), mentre tutt'attorno sono stati realizzati box multimediali su temi differenti (fig. 1): *Il laboratorio dell'ambiente. Per conoscere il paesaggio e i suoi protagonisti; I laboratori della tecnologia. Per sapere dove vivevano, come realizzavano gli utensili e quali strumenti utilizzavano; Il laboratorio dell'uomo. Per comprendere come erano fatti e cosa pensavano.* Nel parco si trovano anche il giardino neolitico, la riproduzione di una capanna e quella di una parte della miniera che è possibile visitare con l'accompagnamento di una guida specializzata. Questo luogo è quindi un vero e proprio centro di interpretazione.

L'allestimento è realizzato attraverso moduli tematici articolati, all'interno di box multimediali. Questi contengono repliche di alcuni reperti conservati nel museo cittadino (si veda il paragrafo successivo) e consistono sia di una parte esterna organizzata in teche, pannelli e schermi, sia di una interna a cui si accede in piccoli gruppi. All'esterno, gli oggetti sono posti in collegamento con pannelli esplicativi dal forte impatto visuale, perché formati da testi argomentativi accompagnati da gigantografie che aiutano a porre le repliche in relazione al contesto naturale e culturale (fig. 2). All'interno, queste ultime sono disposte in un allestimento apparentemente tradizionale. In realtà ogni box è un teatro multimediale: al buio i fruitori si dispongono su un lato appositamente predisposto e possono osservare sulla parete brevi filmati che accentuano la dimensione immersiva e suggestiva dell'esperienza, senza trascurare la qualità scientifica dei contenuti comunicati. I reperti sono mostrati in situazione e il territorio è lo scenario con cui l'uomo si confronta costantemente. Quando il filmato termina, la voce narrante pone l'attenzione sui reperti che vengono illuminati durante la descrizione. Non si tratta di spiegazioni tecniche, poiché azioni umane e oggetti d'uso sono raccontati rispetto alle ricostruzioni storiche della vita nel neolitico e all'interazione fra uomo e ambiente naturale. L'impressione generale che si ricava dall'esplorazione del parco archeologico è quella di un paesaggio vivo e dinamico, in cui i singoli elementi sono inseriti in un sistema che definisce le interazioni fra natura e uomo. All'ingresso, un ampio spazio è dedicato al "giardino neolitico", un giardino in cui sono state piantate specie vegetali che, secondo gli studi, erano presenti sul territorio durante questo periodo.

Dopo aver visitato lo spazio didattico multimediale, è possibile esplorare la ricostruzione di una capanna ed affacciarsi ad un ballatoio centrale da cui

si vede la parte superiore della miniera. La visita si conclude con l'accesso alla ricostruzione della stessa. I visitatori sono invitati ad indossare il caschetto protettivo e a seguire una guida che illustra le caratteristiche principali della galleria. All'interno di quest'ultima, alcuni cunicoli presenti in sezione permettono al visitatore di osservare le riproduzioni degli strumenti e di quanto trovato dagli archeologi (le parti terminali di alcuni cunicoli sono state utilizzate come tombe) e di comprendere le tecniche di scavo. In uno spazio più grande degli altri, quasi una stanza, si assiste alla proiezione di un video esplicativo.

Il punto di vista adottato è quello di una rigorosa ricerca scientifica e archeologica, il cui obiettivo è affascinare e coinvolgere il visitatore in un'esperienza di piacere e di apprendimento. Partendo dalla miniera, gli ideatori del progetto affrontano temi universali che chiunque può sentire come propri: la ricerca del cibo e delle materie prime, il sentimento religioso, le tecniche necessarie per vivere interagendo con l'ambiente (la costruzione di vasi, di utensili da taglio, utili per realizzare vestiti e ripari, ecc.). Le testimonianze di archeologi, scienziati e archeobotanici sono riportate in video all'esterno dei box di approfondimento per coloro che desiderano informazioni più tecniche. Il visitatore non ha mai l'impressione di trovarsi in un parco divertimenti, ma in un luogo in cui la storia e il paesaggio vengono ricostruiti con grande cura e attenzione, eppure il tempo che si passa in questo parco è caratterizzato proprio da un senso continuo di stupore e di divertimento.

Di genere completamente diverso, ma non meno affascinante, è il percorso offerto dal *Centro de Interpretación del Camino de Santiago km 550*. Posto sulla strada principale di Santo Domingo de la Calzada, nella piccola regione spagnola della Rioja, lungo il percorso dei pellegrini, questo centro di interpretazione propone due differenti temi: la storia e le tradizioni del paese, attraverso fotografie, ricostruzioni e narrazioni virtuali, e una simulazione del cammino pensata per tappe significative. L'aspetto interessante in relazione a questa ricerca è la dimensione immersiva con cui il visitatore esperisce l'allestimento e che permette di ragionare su un modo differente di educare al paesaggio culturale.

Il primo percorso è più "tradizionale", poiché, attraverso una strumentazione multimediale ben congegnata che incuriosisce il visitatore e che lo affascina, fornisce informazioni di tipo storico e culturale. In questo allestimento, alcuni personaggi (realmente esistiti o verosimili) si rivolgono virtualmente ad amici e conoscenti fornendo al fruitore informazioni sulle caratteristiche locali geografiche, storiche e culturali ritenute peculiari. I palazzi storici, le tradizioni dei giorni di festa, le leggende e lo sviluppo stesso del paese sono mostrate nel rapporto con la storia e col territorio. La contestualizzazione geografica interagisce con una storia culturale che plasma un paesaggio dinamico.

Il secondo percorso è invece pensato per far sperimentare in prima persona il significato, le "avventure" e difficoltà che caratterizzano e che hanno caratterizzato il cammino dei pellegrini verso Santiago. Il visitatore riceve alcune

informazioni essenziali di tipo storico, un mantello e la *tessera del pellegrino* per timbrare le tappe del cammino (la *Pequeña Compostela*). Ogni sala costituisce un momento significativo del percorso ed è dedicata ad un tema diverso: la notte e le sue inquietudini; la strada e la fatica del percorrerla; la croce di ferro situata sul monte Irago, tappa fra Bierzo e Castilla dove i viandanti depositano un ciottolo come obolo; l'arrivo a Santiago de Compostela e i punti di vista e le esperienze sul viaggio.

Fra le tappe più suggestive ed efficaci sono da annoverare quelle relative alla strada e al bosco. Due *tapis roulant* meccanici, sincronizzati con un maxi-schermo su cui è proiettata la strada che il pellegrino percorre a partire da Santo Domingo de la Calzada, sono a disposizione dei visitatori per sperimentare la fatica del viaggio. La velocità delle immagini è proporzionata a quella del tappeto e, continuando a camminare, il visitatore ha modo di visionare i paesaggi, i paesi e i personaggi che, in passato, i viaggiatori incontravano (fig. 3). Nella quarta sala il vento (prodotto da un ventilatore nascosto) muove le foglie per terra, mentre una luce tenue si accende e si spegne facendo riflettere l'immagine del visitatore in alcuni specchi, e un lupo e una civetta compaiono all'improvviso, attivati da un sensore. La sensazione che il bosco sia inestricabile viene data da un sistema di specchi e gigantografie degli alberi (fig. 4) che trasmette l'idea di essere in un labirinto.

La dimensione immersiva, anche se inizialmente spaesante, sollecita una comprensione profonda del messaggio che il centro intende comunicare. Dal punto di vista della comunicazione e della educazione al patrimonio, questo centro di interpretazione appare come uno dei meglio organizzati e dei più efficaci. Il cammino di Santiago è presentato storicamente attraverso informazioni essenziali e riferimenti iconografici accattivanti, ma il nucleo fondamentale dell'allestimento sono le possibili modalità con cui l'uomo affronta la natura e la vive inserendola all'interno di un proprio progetto storico e culturale (realizzare un pellegrinaggio). Gli elementi fondamentali di tale percorso diventano gli iconemi<sup>40</sup> di un paesaggio sacro che continuano a parlare ai visitatori attuali, qualunque sia lo scopo per cui essi decidono di compiere il viaggio.

#### 4.3 Musei e paesaggi. I musei del territorio

Il museo del territorio si pone sulla scia dei musei civici, i quali hanno fra i propri compiti quello di raccogliere le testimonianze della storia del territorio in cui sono collocati, secondo uno sguardo incentrato sulle dinamiche territoriali,

<sup>40</sup> «Con il termine iconema si definiscono quelle unità elementari di percezione, quei quadri particolari di riferimento sui quali costruiamo la nostra immagine di un paese. [...] È la cultura che li ha individuati, ci ha insegnato a coglierli, a indicarli come riferimenti del nostro guardare» (Turri 1990, introduzione alle tavole fuori testo).

storiche e geomorfologiche attraverso la collezione di dipinti e testimonianze della cultura e dell'economia locale, e di utensili di uso quotidiano o legati al lavoro dei campi. Gli autori del documento *Musei nel Territorio del Lazio* lo definiscono una «istituzione che raccoglie e interpreta il patrimonio culturale dei propri contesti. Si tratta di strutture rivolte allo studio, alla conservazione e alla valorizzazione dei paesaggi culturali; accolgono anche patrimoni e stimoli provenienti da ambiti diversi da quello locale, offrendo ai fruitori proposte di ampio respiro»<sup>41</sup>.

Questo tipo di museo è fra quelli che, in ambito storico, ha assorbito più di altri gli orientamenti della Nuova Museologia e degli studi sul paesaggio e sul territorio. Ciò ha fatto in modo che gli allestimenti siano spesso arricchiti da moduli multimediali e interattivi, e che, al loro interno, molto spazio venga destinato al contesto da cui provengono i reperti o le opere d'arte che lo compongono. In questi casi è possibile trovare uno spazio dedicato al paesaggio, soprattutto nella sua forma artistica poiché essi spesso contengono quadri e fotografie, mentre altri sono etno-antropologici e sono il risultato di collezioni diverse accomunate dal tema territoriale. Per creare nei cittadini la consapevolezza del valore del rapporto col territorio in quanto prerequisito necessario alla tutela, essi utilizzano allestimenti articolati che fanno grande uso di pannelli, plastici, gigantografie ed espedienti multimediali che sollecitano la dimensione immersiva.

Secondo la Sturani è proprio uno di questi musei quello che meglio riesce ad ospitare e rappresentare al suo interno il paesaggio, quello di Castelnuovo Berardenga<sup>42</sup>, poiché esso fa riferimento al territorio locale e al paesaggio che lo denota visivamente (quello senese), offrendolo come un caso esemplare per fornire al visitatore «un ampio inquadramento dell'idea di paesaggio nella cultura occidentale e del concetto scientifico di paesaggio, alla luce delle diverse interpretazioni che ne sono state fornite dalla tradizione di studi geografici»<sup>43</sup>.

Come evidenziato dalla stessa studiosa, però, la mediazione museografica, forse anche in virtù degli spazi poco appropriati, rimane piuttosto didascalica e fredda, troppo astratta per coinvolgere empaticamente il visitatore<sup>44</sup>.

Molto diversa si presenta, invece, la resa museografica del museo della mezzadria senese di Buonconvento, pensato per coinvolgere anche il fruitore non esperto. Le gigantografie di foto d'epoca, le figure parlanti e la collocazione dei reperti in un allestimento basato su ricostruzioni e soprattutto sulla comparazione con immagini e filmati permettono immediatamente di capire la

<sup>41</sup> *Cosa sono i musei nel territorio*, Il Documento "Musei nel Territorio del Lazio", in <<http://www.museinelterritorio.info/chisiamo-museinelterritorio>>, 05.02.2015.

<sup>42</sup> Il Museo del paesaggio di Castelnuovo Berardenga è nato nel 1999 come nodo della rete museale della Provincia di Siena, per iniziativa della Provincia di Siena e del Comune, su un progetto scientifico del geografo Bruno Vecchio.

<sup>43</sup> Sturani 2009, pp. 36-37.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 37-38.

funzione d'uso degli strumenti esposti (fig. 5) e di ricostruire autonomamente il mondo sociale e il paesaggio mezzadrile.

Le immagini, quando presenti, permettono di “dare vita” agli oggetti musealizzati, di farli parlare e di costruire una storia e una rappresentazione concreta dei paesaggi ad esso legati. Eppure, in alcuni casi, questo raffronto fra testo, reperto e immagine non è sempre così diretto e così fecondo: nel museo del bosco di Orgia nel comune di Sovicille, in provincia di Siena, per esempio, la collocazione contigua di trascrizioni di testimonianze a fotografie (nello stesso cartellone) e a strumenti (nella parte centrale della sala) (fig. 6) non aiuta il fruitore che proviene da un diverso contesto di vita a collegare facilmente fra di loro questi elementi. Si tratta, invece, di un museo che ha un ruolo particolarmente significativo per la comunità in cui è inserito e da cui è nato. Le testimonianze parlano un linguaggio noto a coloro che ritrovano in quelle parole ricordi familiari, pensieri e modi di dire di parenti più o meno lontani nel tempo. Come ricordano Joan Santacana e Francesc Xavier Hernández<sup>45</sup> gli oggetti, i documenti, le fonti e le situazioni storiche per essere comprese hanno bisogno di riferimenti al contesto di origine, e questi a loro volta richiedono elementi di intermediazione: scrivere in una didascalia, per esempio, solo il nome del reperto e la funzione d'uso in termini tecnici non è di grande aiuto per chi accede a quel mondo per la prima volta. In alcune situazioni è possibile ammirare le caratteristiche artistiche di un oggetto, riconoscervi una “patina” di antichità, ma difficilmente sarà possibile metterlo in relazione al sistema che lo ha prodotto se non si sa nulla di quest'ultimo. Se si osserva una mola e non si conosce il mondo contadino, si ha bisogno che qualcuno spieghi che si tratta di un artefatto creato per macinare il grano, che la pietra superiore ruotava sopra quella inferiore grazie a una leva, e via dicendo. Le informazioni relative al contesto sociale, geografico e temporale, quelle su chi adoperava quel tipo di strumento, a cosa serviva e come e quando veniva utilizzato sono tutte necessarie per rendere significativo un oggetto o elemento storico in termini di comprensione, oltre che di apprendimento.

L'analisi dei musei del territorio ha consentito di verificare quanto possa essere fruttuoso l'approccio della *Heritage Interpretation* applicato agli allestimenti anche nel caso di musei tradizionali come quello civico o archeologico, quando si vuole comunicare un concetto poliedrico come il paesaggio.

Nel caso delle esperienze italiane si segnala il già citato *Museo della mezzadria senese* di Buonconvento quale esempio di allestimento articolato e plurisensoriale. Esso si rivela interessante poiché la collezione esposta è di taglio etnografico, ma l'allestimento e il percorso museali coniugano l'utilizzo di impianti multimediali con un'impostazione scientifica tradizionale. La resa è emotivamente coinvolgente in virtù delle caratteristiche del luogo<sup>46</sup>, per le

<sup>45</sup> Santacana *et al.* 2011, p. 14.

<sup>46</sup> Il museo è ospitato da un antico edificio nelle mura di Buonconvento, usato per molto tempo come fattoria e successivamente come tinàia di una nobile famiglia locale.

gigantografie, le figure parlanti, le ricostruzioni a dimensione naturale e la presenza di macchinari agricoli di grossa taglia (come una trebbiatrice utilizzata fino alla seconda metà del secolo scorso). Gli spazi allestitivi sono distribuiti fra piano terra e primo piano secondo una scansione tematica che ha l'obiettivo di rappresentare in modo tangibile gli elementi strutturali del mondo sociale (fig. 7), economico e ambientale della mezzadria senese.

Non si tratta di un museo del paesaggio in senso esplicito, ma una parte cospicua dell'allestimento è centrata sul rapporto fra mezzadria e territorio e mette in rilievo gli effetti che il mondo mezzadrile, nelle sue varie sfaccettature, ha avuto sul paesaggio. Uno spazio dell'allestimento è dedicato alla rappresentazione artistica di quest'ultimo, attraverso box audio che permettono di ascoltare poesie e brani letterari ad esso dedicati, riproduzioni di quadri e di fotografie che hanno costruito nel tempo l'immagine della campagna toscana consolidata nell'immaginario comune. Non è trascurata l'iconografia dei santi legati a città e a centri urbani del territorio, la cui rappresentazione include anche quella dell'insediamento di riferimento. Il vero protagonista è però il mondo contadino così come si è venuto ad articolare nel senese in relazione ai contratti di mezzadria. Di conseguenza anche il paesaggio rappresentato ha un forte taglio culturale. Non assume una dimensione stratigrafica, ma orizzontale ed è legato alla comunità locale. Le ricostruzioni di ambienti riguardano gli spazi abitati senza un rapporto diretto col paesaggio e, attraverso espedienti multisensoriali, mirano alla conoscenza antropologica di questo mondo. L'articolazione del territorio è proposta secondo gli occhi del mezzadro quasi a rappresentare una sorta di "paesaggio contadino", dinamico perché cambia sotto gli strumenti di lavoro (dalla zappa, all'aratro, alla trebbiatrice).

Anche il *Museo Arqueológico de Asturias* di Oviedo offre soluzioni interessanti, anche perché l'attuale allestimento è il frutto di un recente lavoro di ripensamento museografico.

Paesaggio, reperti e architettura sono riportati alla realtà asturiana e la periodizzazione che guida l'esposizione è articolata sui periodi significativi del passato regionale<sup>47</sup>:

L'allestimento è sobrio ed elegante, ma non per questo rinuncia all'utilizzo delle nuove tecnologie, di diorami e di gigantografie. Disegni, filmati e ricostruzioni 3D mostrano il contesto di ritrovamento degli oggetti e i paesaggi che li ospitavano.

<sup>47</sup> Queste, infatti, le sezioni tematiche: *Los tiempos prehistóricos (La presencia de grupos humanos en Asturias se remonta a las primeras etapas paleolíticas)*; *El Neolítico (La economía productiva frente al modo de vida tradicional de las sociedades paleolíticas)*; *El tiempo de los castros (La cultura castreña caracteriza el primer milenio a.C., entre el final de la Edad del Bronce y la implantación romana)*; *Roma en Asturias*; *Asturias Medieval (El Reino de Asturias protagoniza los inicios de la Edad Media en nuestra región)*. Così nella pagina del museo <<http://www.museoarqueologicodeasturias.com/content/exposici%C3%B3n-permanente>>, 05.02.2015.

Un aspetto particolarmente significativo e che potrebbe diventare un modello vincente anche nel nostro paese è legato alla possibilità, per il visitatore, di scegliere il livello di approfondimento più idoneo ai propri bisogni e ai propri interessi. Alcuni moduli informatici interattivi (fig. 8), per esempio, sono realizzati a fumetti e permettono di esplorare con un linguaggio per immagini paesaggi e luoghi significativi legati ai reperti, mentre dei cassettei a scomparsa (fig. 9) contengono informazioni tecniche e ricognizioni archeologiche adatte a chi desidera approfondire i contesti archeologici, oltre che le ricostruzioni e interpretazioni storiche. L'allestimento è multisensoriale e propone, per esempio, attraverso tamponi contenuti in cilindri a scomparsa, gli odori che probabilmente caratterizzavano ambienti del passato (fig. 8), oppure consente di esplorare virtualmente uno scavo archeologico su uno schermo interattivo. Vengono sfruttate tutte le dimensioni secondo un sistema che diventa un codice comunicativo che il visitatore impara a conoscere: i reperti sono disposti secondo un criterio piuttosto tradizionale, il cassetto offre la possibilità di avere accesso ad informazioni settoriali e tecniche inerenti allo scavo, il disegno sul piano offre una contestualizzazione geografica dell'area di ritrovamento, infine il video, che occupa tempi molto brevi (3 minuti ca.), scandisce nuclei tematici unitari (es. la casa romana) collegabili ai reperti. I segni distintivi del territorio vengono resi con espedienti di forte impatto visivo (per esempio con gigantografie) che non escludono la presenza di informazioni tecniche e storiche.

Il museo che più di tutti però esprime una piena integrazione fra contenuti e codici comunicativi è il *Museo de Gavá*, presso cui si trova la collezione permanente *Gavá, le voci del paesaggio*. L'intero allestimento, inaugurato nel 2002, è infatti fondato sul concetto di paesaggio quale mosaico di elementi in costante interazione ed evoluzione, calato in situazione: il percorso si propone come un viaggio attraverso le diverse componenti paesaggistiche osservate nello scorrere del tempo<sup>48</sup>, su scale diverse, e i reperti sono contestualizzati con l'aiuto di disegni, fotografie, strumenti interattivi e multimediali, e un video introduttivo.

Cruciale è la prima sala in cui il visitatore ha modo di comprendere cosa sia il paesaggio in quanto sistema composto da una moltitudine di elementi in costante trasformazione: da una parte quelli naturali che permettono di scoprire i sedimenti dei paesaggi passati, e dall'altra quelli legati ai bisogni umani primari. Di particolare rilievo il modulo meccanico sul tempo dell'uomo e su quello del paesaggio (fig. 10), in grado di rendere visibile un concetto difficile da spiegare a parole: il tempo del paesaggio naturale è rappresentato da una ruota grande, lentissima, collegata, attraverso altre ruote dentate (come gli ingranaggi di un orologio) a quella più piccola e assai più veloce che rappresenta il tempo

<sup>48</sup> Queste, infatti le scansioni tematiche del percorso: Sala 1, *¿Qué es el paisaje?*; Sala 2, *Los primeros habitantes del paisaje*; Sala 3, *Los primeros payeses*; Sala 4, *Payeses y comerciantes en la Antigüedad*; Sala 5, *Caballeros, monjes y payeses*; Sala 6, *Los paisajes contemporáneos*.

dell'uomo. Le ruote sono tutte contemporanee e collegate le une alle altre, ma hanno ritmi molto diversi.

Nelle sale successive, la rappresentazione cartografica della regione rende visibili le differenze geografiche e degli insediamenti nel corso del tempo. I reperti presentati, di provenienza locale, sono contestualizzati attraverso fotografie e riproduzioni di fonti iconografiche (graffiti rupestri, incisioni, cartografia, ecc.) che permettono immediatamente di comprenderne la funzione d'uso.

Col procedere delle epoche storiche, l'allestimento mette in rilievo gli interventi sempre più incisivi dell'uomo sul paesaggio e le trasformazioni che questo comporta. Dalla sala dedicata al Medioevo, al castello come simbolo di un nuovo sistema sociale ed economico (il feudalesimo) e al paesaggio – agrario e urbanizzato –, inizia una riflessione sull'equilibrio fra le azioni dell'uomo e il suo contesto: compaiono nuovi sistemi produttivi, nuovi modelli urbani, nuove strade e il controllo dell'acqua che dà vita ad un nuovo paesaggio agrario. Questi ed altri elementi trovano una sintesi conclusiva nella ultima sala, improntata alla riflessione sui modelli e stili di vita della contemporaneità, e nella quale i fini dell'allestimento diventano dichiaratamente educativi: le componenti che maggiormente hanno determinato i cambiamenti nel paesaggio nel corso del tempo, fino ad oggi, permettono di comprendere come ognuno di noi debba sentire la responsabilità per il luogo in cui viviamo.

##### 5. *La mediazione didattica, tra musei e territorio*

Nel campo della mediazione didattica nei musei a forte vocazione territoriale un ruolo essenziale svolgono i principi del costruttivismo applicati ai beni culturali<sup>49</sup> e la *Heritage Interpretation* finalizzata all'educazione patrimoniale<sup>50</sup>. Gli strumenti proposti sono differenti e vanno dalle schede didattiche fotocopyate in bianco e nero, dai giochi di simulazione con tracce narrative e schede ruolo, allo *storytelling* basato sulla creazione di storie che permettono al visitatore di interagire intellettivamente con i reperti, fino ad arrivare a sofisticate soluzioni multimediali che, come in una sperimentazione della fondazione Musei Senesi<sup>51</sup>, sono implementate in occhiali virtuali 3D, in grado di rendere visibile e “concreta” l'ipotesi ricostruttiva degli archeologi. La dimensione immersiva e laboratoriale, accompagnate da un taglio ludico o narrativo, sembrano essere fra le strade più efficaci per una fruizione consapevole e piacevole e per un

<sup>49</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, gli studi di George Hein (<<http://www.george-hein.com>>, 05.02.2015) e, in modo particolare, Hein 1995.

<sup>50</sup> Su questo tema si rimanda a Brunelli 2014.

<sup>51</sup> *ARtGlass a San Gimignano*, <<http://www.archeologiamedievale.it/2014/05/20/artglass-a-san-gimignano>>, 05.02.2015.

apprendimento duraturo<sup>52</sup>. Se è vero, inoltre, che le persone imparano quando parlano e interagiscono le une con le altre<sup>53</sup>, è importante organizzare attività didattiche in cui i visitatori siano invitati a discutere, condividere, cercare insieme.

Certi musei d'arte hanno un'aria sonnolenta quasi fossero chiese, tanto da scoraggiare l'interazione verbale e un vivace dibattito. La quiete può essere adatta alla contemplazione individuale dei quadri, ma forse questi musei potrebbero allestire altri spazi, vicino alle gallerie, e dotarli di riproduzioni e di materiale da consultazione o di altri strumenti per richiamare alla memoria i dipinti, in modo da incoraggiare il dialogo<sup>54</sup>.

Queste parole, particolarmente significative se adattate al contesto italiano, sono un ottimo stimolo per ripensare l'approccio complessivo alla mediazione didattica nelle strutture museali.

All'interno della ricerca qui presentata, prendendo spunto dai casi di studio esaminati e dalla riflessione che ne è scaturita, si è pensato di tradurre le "buone pratiche di mediazione didattica" osservate in un caso concreto. Nello specifico, è stato realizzato un gioco-escursione il cui obiettivo è far conoscere il federiciano Castel del Monte, nel territorio di Andria, e il suo paesaggio da un punto di vista architettonico e storico. In questo caso, gli strumenti classici dello studio paesaggistico (cartografia, fonti d'archivio, fonti iconografiche e la stessa storiografia) sono inseriti in un contesto narrativo di tipo ludico, costruito sul modello (ludico e letterario) del genere *mystery* e finalizzato a sollecitare la visita autonoma al castello e l'osservazione diretta del territorio e delle tracce storiche in esso presenti. Il gioco, dal titolo *Giallo murgiano*<sup>55</sup>, si basa sulle carte di un processo del 1783<sup>56</sup> che riguarda la convivenza/scontro fra contadini e pastori transumanti nel territorio ai piedi del castello ed è articolato per tappe. Ognuna di esse consente da una parte di conoscere il castello e di osservare con attenzione il paesaggio e le tracce storiche legate alla transumanza ancora presenti e, dall'altra, di ricavare indizi funzionali alla soluzione del mistero. Il disvelamento del giallo coincide con la scoperta del significato storico di ciò che si ha modo di osservare e, contemporaneamente, del mondo economico, sociale e culturale che ha plasmato il paesaggio brullo dell'Alta Murgia. L'edificio, collocato su un'altura in posizione privilegiata, da iconema identificativo e "monumentalizzato", diventa in questo modo un elemento visivo inserito in un sistema di gestione territoriale (quello della transumanza, per secoli amministrata dalla *Dogana della Mena delle pecore* di Puglia) di cui restano tracce ancora evidenti. Il gioco porta il visitatore, studente

<sup>52</sup> Cfr. Cardone 2014, pp. 8-46.

<sup>53</sup> Già nel 1934 Vygotskij aveva dimostrato che lingua e apprendimento sono intrecciati in modo inestricabile. Cfr. Vygotskij 2002.

<sup>54</sup> Hein 1991.

<sup>55</sup> Cfr. Musci 2013.

<sup>56</sup> ASF, Dogana, s. IX, b. 81, fasc. 1517.

o turista, ad attribuire significato agli elementi artistici, privi di didascalie, che ha modo di ammirare all'interno del castello, e al paesaggio che lo circonda.

Un altro esempio di come la didattica possa aiutare a dare significato a ciò che non appare immediatamente visibile nasce dal confronto fra due musei, uno italiano e avente esplicitamente per oggetto il paesaggio, e l'altro spagnolo e apparentemente lontano dai temi di questa indagine.

Il primo è il *Museo del paesaggio* di Verbania. L'allestimento ottocentesco è un susseguirsi di opere fra cui una ricca collezione di quadri aventi per oggetto il territorio. Il paesaggio in questa prospettiva altro non è che la forma territoriale riflessa nelle vedute pittoriche e, come sottolinea Mauro Agnoletti, le collezioni attestano una concezione visiva in cui il paesaggio rurale sembra essere "figliastro" di quello delle ville e dei giardini<sup>57</sup>.

Il secondo è il Museo di arte iberica *El Cigarralejo*, che si trova a Mula, nella regione di Murcia. Si tratta di un tradizionale museo archeologico composto da una collezione di reperti storici provenienti essenzialmente dalla necropoli del villaggio, disposta in grandi teche organizzate per tipologie e blocchi tematici (i metalli, l'agricoltura, ecc.).

Apparentemente, il primo museo è in grado di comunicare il paesaggio mentre il secondo no. Ciò che fa la differenza, in realtà, è la proposta didattica: mentre il museo di Verbania al momento della visita<sup>58</sup> non offriva attività specifiche, ma solo serate culturali (piccoli convegni e incontri musicali), il secondo metteva a disposizione dei visitatori numerosi materiali, sia nel *bookshop* sia da utilizzare con le classi con la guida di un operatore (spesso la stessa direttrice). L'offerta del museo spagnolo è assai varia ed è composta da materiale di supporto all'esplorazione delle sale e alla conoscenza dei reperti che compongono l'allestimento, e da attività che consentono di approfondire temi relativi alla vita quotidiana, ai commerci, all'agricoltura, alla guerra e alla religione degli Iberi. Diverse sono le fasce d'età considerate e ampio spazio è dedicato ai bambini più piccoli, fruitori costanti del museo sia nel contesto scolastico che in quello familiare. Particolarmente significativa appare l'attività *Il teatro*, pensata per gli alunni della scuola primaria e consistente in un vero e proprio teatrino delle marionette: una struttura di cartoncino rigido a cui è possibile applicare oggetti e personaggi (sempre in cartoncino) diversi. Sulla base di alcune situazioni-gioco (che prendono spunto dai temi suggeriti dall'allestimento, come la caccia, la religione, e l'agricoltura) i partecipanti scelgono personaggi, arredi e strutture da posizionare nel teatro e realizzano la sceneggiatura con l'aiuto di semplici testi costruiti a partire dai risultati delle ricerche archeologiche. Questo tipo di laboratorio consente ai bambini più piccoli di contestualizzare i reperti contenuti nel museo, di dare vita a personaggi del passato e di animare la rappresentazione di un paesaggio che, costruito sulla base delle ipotesi degli archeologi, appare

<sup>57</sup> Agnoletti 2010, p. 165.

<sup>58</sup> La visita è stata realizzata dall'autore a dicembre 2011.

in parte simile a quello che oggi fa da sfondo al museo, ma che veniva vissuto diversamente dalla popolazione locale. Il rapporto dell'uomo con l'ambiente, il modo in cui questo viene modificato per esigenze alimentari, economiche e culturali (nel caso specifico, la necessità di seppellire i morti secondo un preciso rituale dà vita alla necropoli, elemento archeologico che caratterizza fortemente il paesaggio contemporaneo) diventano il macro obiettivo di apprendimento dell'attività. E questo, a ben guardare, può essere considerato l'essenza del messaggio, una corretta comunicazione e mediazione didattica del paesaggio esaminato dal punto di vista storico e culturale.

## 6. Conclusioni

La presente ricerca si è posta l'obiettivo di indagare il possibile rapporto fra l'istituzione museale e il paesaggio storico e culturale. Il confronto con la realtà spagnola ha messo in rilievo l'importanza che il paesaggio assume, nella sua dimensione patrimoniale, nel campo dell'educazione informale ai fini dell'acquisizione di competenze che definiscono il profilo del visitatore (e cittadino) consapevole. Nello stesso tempo, essa ha consentito un confronto efficace con la pratica della *Heritage Interpretation* applicata all'istituzione museale e utilizzata come principio ispiratore per la realizzazione di musei e centri di interpretazione interattivi ed educativi.

Questa ricerca sollecita molteplici riflessioni sull'organizzazione degli allestimenti, sul ruolo dei musei nella società e sulle finalità e modalità dello studio del paesaggio.

La prima è che realizzare allestimenti che possano essere toccati, che sollecitino i cinque sensi e che coinvolgano in prima persona il visitatore, spingendolo ad assumere un ruolo attivo, a sperimentare e, in ultima analisi, a riflettere non vuol dire venir meno alla scientificità dell'istituzione museale.

Ancora scarsamente praticata, in contesto italiano, è la strada che vede proposte didattiche e comunicative "innovative" inserite nello stesso allestimento: non basta presentare le molteplici fonti per ottenere una comunicazione efficace, ma è possibile, con strumenti diversi, rendere manifesto e comprensibile quell'intricato e complesso sistema di relazioni che legano l'uomo alla natura e questa alla cultura e alla strutturazione sociale ed economica di una comunità.

In Italia molti musei sono ancora schiacciati dalle esigenze della conservazione, che sembrano prevalere su quelle della comunicazione, sia che si tratti di musei storico-archeologici sia che si parli di musei della civiltà contadina: anche in questi ultimi spesso si ritiene che le collezioni di oggetti d'uso quotidiano "della tradizione" siano in grado di comunicare di per sé perché legati ad un mondo non ancora scomparso, nonostante esso trovi raramente riscontro nella vita dei bambini e dei giovani d'oggi. Il motivo del ritardo italiano è probabilmente

da cercare nelle tradizioni filosofiche e culturali della nostra nazione, e nella lunga persistenza di un approccio al patrimonio tradizionalmente orientato alle problematiche della conservazione. La comunicazione e la didattica, così come concepite secondo questi orientamenti, sono di tipo cattedratico e coincidono ancora con «modalità di trasmissione della conoscenza spesso più rispettose della “eccellenza capolavoristica” del *monumentum* e più concentrate sul rigore del dato scientifico-disciplinare (di tipo storico-artistico, archeologico ecc.), che non attente ai reali bisogni conoscitivi e alle aspettative delle tante utenze a cui ci si rivolge»<sup>59</sup>.

Relativamente a questo sbilanciamento tipico di un approccio museale italiano, e sulla difficoltà ad accogliere nuove modalità comunicative – come ad esempio quella proposta dalla *Heritage Interpretation* –, nel 2004 Maurizio Maggi e Donatella Murtas affermavano che:

in Italia il concetto d'interpretazione del patrimonio è pressoché sconosciuto, anche se esistono qua e là sparsi nella nostra penisola interventi e realizzazioni che, pur definiti con altri nomi, posso essere ritenuti veri e propri progetti di interpretazione. Probabilmente la refrattarietà ad adottare questa metodologia nel settore della conservazione è ancora una volta dovuta all'approccio classico sempre prevalente nei confronti del patrimonio culturale e naturale della nostra nazione. Questo ha fatto sì che non solo fossero presi in dovuta considerazione unicamente gli elementi di eccellenza (città d'arte, capolavori della scultura e della pittura, castelli e palazzi nobiliari, paesaggi classici), ma anche che poco sforzo venisse fatto per offrire al pubblico, oltre che elementi e oggetti da ammirare, anche e soprattutto concetti e considerazioni generali su cui riflettere<sup>60</sup>.

Segnali positivi si colgono negli ultimi anni, soprattutto per quel che riguarda il turismo culturale, nel cui settore gli operatori cercano di offrire al pubblico «concetti su cui riflettere» più che «oggetti da ammirare»<sup>61</sup>.

Un punto fondamentale, che emerge con forza nel confronto col dibattito internazionale, è che ciò che si comunica e si insegna non può essere disgiunto dalle strategie di comunicazione e di insegnamento: non è possibile comunicare cosa sia il paesaggio e quale significato abbia per ognuno facendo ricorso ad una metodologia trasmissiva di tipo unidirezionale, non partecipativa o non consapevole delle caratteristiche cognitive dei visitatori dei musei. La collaborazione fra gli enti formativi e di promozione culturale che agiscono sul territorio è, inoltre, un fattore imprescindibile per un apprendimento efficace, in grado di incidere sui saperi e sui comportamenti dei singoli e delle comunità. La responsabilità civica ed educativa legata alla cura, tutela e promozione del paesaggio non riguarda quindi solo la scuola, ma anche tutte le figure che, a diverso titolo e con differenti strategie, si occupano del patrimonio<sup>62</sup>. Solo

<sup>59</sup> Brunelli 2014, pp. 130-131.

<sup>60</sup> Maggi *et al.* 2004, p. 26.

<sup>61</sup> Brunelli 2014, p. 131.

<sup>62</sup> Brunelli 2013, p. 14. Si veda anche Bortolotti *et al.* 2008.

mettendo insieme tutti questi elementi, il paesaggio sarà percepito come una cosa viva e non un contenuto da archiviare dopo l'interrogazione, o da dimenticare dopo la visita guidata al sito di turno.

Il significato più profondo di questa responsabilità civica ed educativa pare ben esplicitato nel museo di Gavà, al termine del percorso che racconta come il territorio sia cambiato sotto le mani dell'uomo, e come paesaggi diversi siano stati plasmati nel tempo per esigenze agli obiettivi di sviluppo di quest'ultimo. Nell'ultima sala infatti, dopo un coinvolgente viaggio nel tempo, è possibile leggere che «*solo noi possiamo decidere il paesaggio che vogliamo*. Noi uomini, in quanto parte attiva e cosciente del paesaggio, abbiamo la responsabilità di valutare le nostre azioni per ottenere un paesaggio armonico e equilibrato»<sup>63</sup>.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Agnoletti M., a cura di (2010), *Paesaggi storici rurali. Per un catalogo nazionale*, Roma-Bari: Laterza.
- Baldin L. (2011), *Musei, patrimonio diffuso e paesaggio*, in Gennaro 2011, pp. 59-63.
- Baratti F. (2012), *Ecomusei, paesaggi e comunità. Esperienze, progetti e ricerche nel Salento*, Milano: Franco Angeli.
- Becucci S. (2007), *Musei e ecomusei*, in *L'ecomuseo tra valori del territorio e patrimonio ambientale*, a cura di D. Muscò «Briciole», n. 11-14, ottobre, pp. 15-22.
- Bonacchi S. (2007), *Ecomuseo: verso una Nuova Museologia. La realtà museale a confronto con la Postmodernità*, «PsicoLAB», <<http://www.psicolab.net/2007/ecomuseo-verso-una-nuova-museologia>>, 05.02.2015.
- Bortolotti A., Calidoni M., Mascheroni S., Mattozzi I. (2008), *Per l'educazione al patrimonio culturale 22 tesi*, Milano: Franco Angeli.
- Brunelli M. (2013), *Archeologi educatori. Attuali tendenze per un'archeologia educativa in Italia, tra heritage education e public archaeology*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 7, pp. 11-32.
- Brunelli M. (2014), *Heritage Interpretation. Un nuovo approccio per l'educazione al patrimonio*, Macerata: eum.
- Buroni S. (2008), *Piccolo dialogo con Hugues de Varine sugli ecomusei*, 29 luglio, <<http://terraceleste.wordpress.com/2008/07/29/>>, 05.02.2015.
- Busquets J. (2006), *Museu, territori i paisatge a l'era global*, in *Miradas al patrimonio*, edited by O. Fontal Merillas, R. Calaf Masachs, Gijón: Trea, pp. 367-370.

<sup>63</sup> Traduzione dell'autrice.

- Cardone S. (2014), *Formare al Museo. Arte, gioco e narrazione in Pinacoteca*, Bari: Progedit.
- Cuenca López J.M., Estepa J. (2003), *El Patrimonio en las Ciencias Sociales. Concepciones transmitidas por los libros de texto de ESO*, in *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*, edited by E. Ballesteros y otros, Cuenca: Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales, pp. 91-102.
- Cuenca López J.M., Estepa J., Martín M. (2006), *La imagen de Andalucía transmitida por los museos andaluces. Análisis conceptual y didáctico*, Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía, anche in <<http://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/paginas/proyectos06/CULB030.pdf>>, 05.02.2015.
- Gennaro E., a cura di (2011), *Musei e paesaggio: da tema di ricerca a prospettiva d'impegno*, "Quaderni di didattica museale", n. 6, Provincia di Ravenna: Longo editore.
- Hein G.E. (1991), *La teoria costruttivista della conoscenza (e dell'apprendimento). Il museo e i bisogni della gente*, intervento alla Conferenza della CECA – International Committee of Museum Educators (Gerusalemme, 15-22 ottobre), <<http://george-hein.com/downloads/teoriaCostruttivistaHein.pdf>>, 05.02.2015.
- Hein G.E. (1995), *The constructivist museum*, «Journal of Education in Museums», n. 16, pp. 15-17, <<http://www.gem.org.uk/pubs/news/hein1995.php>> e, in italiano, <<http://george-hein.com/downloads/museoCostruttivistaHein.pdf>>, 05.02.2015.
- Jakob M. (2009), *Il paesaggio*, Bologna: Il Mulino.
- Küster H. (2010), *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*, Roma: Donzelli.
- Liceras Á. (2013), *Didáctica del paisaje, Lo que es, lo que representa, cómo se vive*, «Íber Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia», n. 74, pp. 85-93.
- Maggi M. (2002), *Ecomusei. Guida europea*, Torino: Umberto Allemandi & C.
- Martín C. (2009), *Los centros de interpretación: urgencia o moda*, «Hermes, Revista de Museología», n. 1 abril-maio, Gijón: Edizione trea, pp. 50-59.
- Mattozzi I. (2011), *Paesaggi + musei, per una didattica dei paesaggi*, in *Musei e paesaggio: da tema di ricerca a prospettiva d'impegno*, a cura di Gennaro 2011, pp. 107-118.
- Musci E. (2013), *Scoprire e giocare a Castel del Monte*, Bari: Adda Editore.
- Musci E. (2014), *Il paesaggio storico fra ricerca, comunicazione e didattica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Foggia (Foggia, 24 giugno).
- Noguè J., De San Eugenio J. (2009), *Pensamiento geográfico versus teoría de la comunicación. Hacia un modelo de análisis comunicativo del paisaje*, «Documents d'anàlisi geogràfica», n. 55, Madrid, pp. 27-55.
- Poldi Allai P. (1991), *Storia e attualità pedagogica di una istituzione*, in *Pedagogie del museo*, a cura di P. Poldi Allai, Genova: Sagep edizioni, pp. 41-62.

- Pressenda P., Sturani M.L. (2007), *Open-air museums and Ecomuseums as tools for landscape management: some Italian experience*, in *European Landscapes and Lifestyles: The Mediterranean and Beyond*, a cura di Z. Roca, T. Spek, T. Terkenli, T. Plieninger, F. Höchtl, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, pp. 331-344.
- Purini F. (2010), *Questioni di paesaggio*, «Contesti Città Territori Progetti», n. 1-2/2009, Firenze, pp. 17-23.
- Quaini M. (1998), *Attraversare il paesaggio: un percorso metaforico nella pianificazione territoriale*, in *Il senso del paesaggio*, Atti del seminario internazionale (Torino, 7-8 maggio 1998), Torino: Politecnico, pp. 185-198.
- Santacana I Mestre J., Xavier Hernández F. (2011), *Museos de historia, entre la taxidermia y el nomadismo*, Gijón: Ediciones Trea.
- Settis S. (2012), *Perché gli italiani sono diventati nemici dell'arte*, «Il giornale dell'arte», n. 324, <<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/10/114543.html>>, 05.02.2015.
- Somains F. (2013), *Spazi complessi, territorialità plurime. Spunti di riflessione attorno ai concetti di territorio, territorializzazione e territorialità (ed al loro utilizzo in ambito storiografico)*, «Itinerari di ricerca storica», XXVII/1, pp. 11-36.
- Sturani M.L. (2009), *Paesaggio e musei: esplorazione critica di modelli*, in *Le ragioni del museo. Temi, pratiche e attori*, Ivrea: Fondazione Adriano Olivetti, <[http://www.fondazioneadrianolivetti.it/\\_images/pubblicazioni/collana/0313111858302.pdf](http://www.fondazioneadrianolivetti.it/_images/pubblicazioni/collana/0313111858302.pdf)>, 05.02.2015.
- Tilden F. (1957), *Interpreting Our Heritage*, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press.
- Tosco C. (2009), *Il paesaggio storico, le fonti e i metodi di ricerca*, Roma-Bari: Laterza.
- Tosco C. (2011), *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata: Quodlibet.
- Turri E. (1990), *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano: Longanesi.
- Vygotskij L.S. (2002), *Pensiero e linguaggio*, Firenze: Giunti.
- Walter F. (2004), *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Science Sociales.
- Walter F. (2012), *Comment construire le récit d'un territoire national – Come costruire il racconto di un territorio nazionale*, in *La costruzione del paesaggio agrario nell'Età moderna*, a cura di G. Bonini, A. Brusa, R. Cervi, Gattatico: Istituto Alcide Cervi (Quaderni 8, Summer School Emilio Sereni), pp. 103-110.

*Appendice*

Fig. 1. Parque arqueológico Minas de Gavà, la struttura del parco vista dall'alto: nella parte centrale si vede la miniera e lateralmente i box multimediali tematici (Guía del parque arqueológico Minas de Gavà, p. 10)



Fig. 2. Parque arqueológico Minas de Gavà: i box multimediali, al loro esterno, ospitano teche collegate col contesto attraverso immagini e filmati; in questo caso, la tecnica costruttiva della capanna è illustrata attraverso un incannucciato intonato posto di fronte alla ricostruzione del riparo (Foto dell'autore)



Fig. 3. Centro de Interpretación del Camino de Santiago km 550, Santo Domingo de la Calzada, la sala dedicata alla fatica del cammino e il modulo meccanico che permette di sperimentarla (Foto dell'autore)



Fig. 4. Centro de Interpretación del Camino de Santiago km 550, Santo Domingo de la Calzada, la sala dedicata al bosco e alle paure ancestrali che esso sollecita (Foto dell'autore)



Fig. 5. Museo della mezzadria senese, Buonconvento, uno sguardo d'insieme della sezione dedicata al paesaggio agrario, con gigantografie, filmati, personaggi parlanti e strumenti del lavoro dei campi (Foto dell'autore)



Fig. 6. Museo del Bosco, Orgia, la sala superiore, con le fonti materiali al centro, prive di didascalie e quelle fotografiche e testuali alle pareti (Foto dell'autore)



Fig. 7. Museo della mezzadria senese, Buonconvento: il calendario dei lavori dei campi rende la ciclicità del mondo contadino; in fondo, lo spazio dedicato alla cucina (Foto dell'autore)



Fig. 8. Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo: questo modulo ha l'obiettivo di sollecitare la curiosità e i sensi dei più piccoli (Foto dell'autore)



Fig. 9. Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo: le teche con i reperti sono supportate da strumenti comunicativi diversi che hanno la funzione di contestualizzarli e di rivolgersi a pubblici con domande culturali differenti (Foto dell'autore)



Fig. 10. Museo de Gavá, il modulo meccanico che rappresenta i tempi dei paesaggi e dell'uomo (Foto dell'autore)



# *Industrial Heritage Management (IHM). Inquadramento di un campo di studio emergente attraverso la revisione della letteratura\**

Angelo Presenza<sup>\*\*</sup>, Maria Concetta Perfetto<sup>\*\*\*</sup>

## *Abstract*

Il presente contributo analizza l'IHM inteso come nuovo modo per generare sviluppo turistico, sociale e territoriale, basato sul recupero, la gestione e la valorizzazione del patrimonio industriale. La letteratura in merito, pur evidenziando un accresciuto interesse, si presenta piuttosto disarticolata e senza tentativi di sintesi relativi agli aspetti salienti e alle principali questioni ad esso collegate. Al fine di comprendere meglio il fenomeno e

\* I §§ 2, 3 e 4 sono da attribuire a Maria Concetta Perfetto; i §§ 1 e 5 sono da attribuire a Angelo Presenza.

\*\* Angelo Presenza, ricercatore in Organizzazione Aziendale, Università "G. D'annunzio" di Chieti-Pescara, Dipartimento di Economia aziendale, Viale Pindaro, 42, 65127 Pescara, e-mail: [presenza@unich.it](mailto:presenza@unich.it).

\*\*\* Maria Concetta Perfetto, dottoranda di ricerca in Accounting, Management and Finance, Università "G. D'annunzio" di Chieti-Pescara, Dipartimento di Economia aziendale, Viale Pindaro, 42, 65127 Pescara, e-mail: [mariaconcetta.perfetto@unich.it](mailto:mariaconcetta.perfetto@unich.it).

tentare di fornire un contributo al dibattito accademico, è stata svolta una *meta analysis* conducendo una specifica *review* su riviste internazionali di lingua inglese con lo scopo di esplorare il concetto dell'IHM e valutare lo *state of the art* in letteratura. La revisione di quest'ultima ha determinato interessanti risultati sia in generale, sia in riferimento agli aspetti più propriamente manageriali. Le conclusioni, infine, offrono alcuni spunti di riflessione e possibili implicazioni per il contesto italiano.

This paper analyzes the IHM interpreted as a new way to generate touristic, social and territorial development, based on the recovery, management and valorization of the industrial heritage. The literature on the subject, although showing an increased interest, appears disarticulated and without a clear understanding of the main aspects and issues related to it. In order to better understand the phenomenon and try to make a contribution to the academic debate, it has been conducted a meta-analysis through a specific review of international journals in English language, with the aim to explore the IHM concept and assess the state of the art in literature. The literature review determined interesting results both in general and also in relation to the managerial issues. Conclusions offer some highlights useful to deepen the knowledge of specific implications for the Italian context.

## 1. Introduzione

La crescente accelerazione dell'evolversi della tecnologia ha reso più numerosi ed evidenti i problemi legati alla presenza di "beni industriali" che, per aver esaurito la loro funzione produttiva, vengono spesso destinati alla distruzione o all'abbandono. In tal modo, si cancellano non solo le testimonianze del processo industriale ma anche la sua stessa memoria. Tuttavia, in favore della tutela del suo contenuto culturale, il recupero dell'*Industrial Heritage* è al centro di un intenso e crescente dibattito che va ben oltre l'interesse dei cultori, tanto da coinvolgere anche le istituzioni pubbliche. Già qualche anno fa, varie associazioni di diversi Paesi europei, riunitesi sotto la sigla E-FAITH (Federazione Europea delle Associazioni per il Patrimonio Industriale e Tecnico), avevano lanciato l'idea di avviare congiuntamente – nel corso dello stesso anno – una serie di iniziative e attività nel maggior numero possibile di Paesi, in modo da porre l'attenzione su questo tipo di patrimonio. Questa proposta è stata ripresa da una risoluzione adottata nel 2013 dal Consiglio d'Europa<sup>1</sup>. L'Assemblea del Consiglio d'Europa ha indirizzato una serie di raccomandazioni pratiche agli Stati membri volte a proteggere il patrimonio industriale<sup>2</sup>. Per assicurare che tale protezione sia effettiva,

<sup>1</sup> European Parliamentary Assembly 2013.

<sup>2</sup> «the Assembly recommends that the member States of the Council of Europe:

- sign, ratify and implement the European Landscape Convention (ETS No. 176) and the Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (CETS No. 199, "Faro Convention");

l'Assemblea Parlamentare del Consiglio d'Europa ha anche proposto la creazione di un marchio europeo per il patrimonio industriale nonché la possibilità di lanciare, insieme al Consiglio d'Europa, l'Anno Europeo del Patrimonio Industriale nel 2015, in riferimento alla campagna condotta da E-FAITH. Ad oggi più di 150 organizzazioni ed istituzioni di 19 Paesi europei hanno appoggiato l'iniziativa e, in molti luoghi, volontari e associazioni, ma anche istituzioni e autorità pubbliche, stanno lanciando interessanti progetti e programmi.

Emerge, quindi, che il *policy maker* è sempre più alla ricerca di nuovi approcci per la gestione dell'*Industrial Heritage*, non più considerato solo come memoria del passato ma sempre più come *asset* fondamentale per comprendere il presente e pianificare il futuro.

- join the Council of Europe Enlarged Partial Agreement on Cultural Routes and the European Route of Industrial Heritage network (ERIH), which provide an excellent framework for concerted action to promote and preserve the European heritage at the national and international level;
- include in the legislation on protection of historic sites specific criteria to be applied to industrial heritage, so that a greater number of sites can be designated for protection;
- create interdisciplinary research teams, inter alia with scientific and technical expertise, to draw up and regularly update comprehensive inventories of the industrial heritage at regional and national level;
- ensure that advisory panels composed of experts and representatives of official agencies work and take decisions in a transparent manner when considering sites for protection;
- value volunteer expertise and create co-operation mechanisms to associate non-governmental organizations with various procedures related to the protection and effective management of the industrial heritage, and, when necessary, nurture volunteer resources by providing capacity-building initiatives;
- value industrial heritage sites as part of a wider social landscape interconnected with skills and local memory and identity, and consider its potential as a key element of territorial development strategies;
- encourage the establishment of a network of multidisciplinary task forces – bringing together expertise in relevant domains such as building history, monument protection, urban planning and financial strategies, investment and partnerships – to facilitate knowledge sharing in sustainable regeneration projects that are driven by rehabilitation of industrial heritage sites;
- introduce measures to safeguard relevant disused industrial heritage sites from destruction, particularly in urban areas where land values are high;
- enter all sites of interest into official planning databases or their equivalent, in order to enable constructive dialogue between property developers and conservationists;
- encourage community involvement, not only to preserve local testimonies and identity, but also to define the scope of regeneration projects;
- when converting industrial buildings to new uses, introduce measures to guarantee respect of the character and the integrity of buildings, as well as the character of the community;
- facilitate provision of resources through private/public partnerships to ensure that funds are available for heritage conservation within rehabilitation projects of industrial sites;
- create partnerships with private and non-governmental organisations to raise awareness and appreciation of the value of the industrial heritage and seek interaction with other cultural resources and cultural heritages that are available locally, regionally and internationally (for example through cultural walks, cultural routes and networks, European Heritage Day events, theme activities, etc.)» (Ivi, pp. 3-4).

La crescente importanza del recupero dell'*Industrial Heritage* ha messo in risalto lo spessore e la straordinarietà dei luoghi del lavoro, ai quali appartengono sistemi e meccanismi complessi; sistemi che, secondo l'importanza dell'opificio e della sua specializzazione produttiva, si articolano nello spazio, connotando intere città e – talvolta – interi territori. Tutto ciò ha contribuito a rendere visibili l'entità e l'importanza dei beni esistenti (archivi, macchine, edifici, infrastrutture, ecc.) e, contemporaneamente, ad affermare la necessità imprescindibile di una metodologia di lavoro specialistica, scientifica e unificata. Gli interventi di tutela e gestione devono tener conto simultaneamente di molti fattori, tra i quali da un lato la valenza storico-tecnica, il contenuto sociale, le modalità di recupero, il valore architettonico ed eventualmente artistico di un bene industriale; dall'altro, l'efficiente gestione economico-finanziaria, l'organizzazione delle diverse risorse, la gestione e valorizzazione di specifiche competenze e *skills*, l'adeguata promozione.

Se si trasla il ragionamento fatto fin qui al mondo della ricerca, quando si pensa alla complessità di azioni di riqualificazione e recupero dell'*Industrial Heritage*, le prime discipline a cui si pensa sono architettura, urbanistica, design, arte, cultura, creatività e sviluppo economico. In realtà, dalla seconda metà degli anni '90 si va diffondendo una crescente sensibilità degli studiosi di management verso i temi legati alla gestione dell'*Industrial Heritage* e dei riflessi che il potenziamento di tale settore può avere nel garantire la valorizzazione del territorio incrementando il turismo e il coinvolgimento delle comunità locali. Il primo ad occuparsene, nel 1985, è stato McNulty con un articolo sulla "rivitalizzazione", attraverso il turismo culturale, di alcune ex città industriali degli Stati Uniti<sup>3</sup>; e da questo esordio, diversi autori hanno trattato l'argomento<sup>4</sup>.

Partendo dalla necessità di procedere con progetti unitari – che comprendano l'insieme di tutte le componenti presenti nei perimetri interessati – il problema centrale rimane quello di un approccio di recupero e gestione per "stratificazioni" più che per "sostituzioni", nel rispetto delle preesistenze. Lavorare in questa direzione significa assumere atteggiamenti che non possono prescindere da un complesso di competenze interdisciplinari. Da qui nasce l'esigenza di acquisire sempre maggiori informazioni che consentano non solo di analizzare, valutare e interpretare i manufatti, ma anche di favorire le scelte più opportune di gestione, promozione e valorizzazione turistico-culturale. Nonostante la letteratura in merito alla gestione di questo patrimonio evidenzii un crescente interesse, si evidenzia ancora una diffusione di nicchia e per lo più disarticolata.

Lo scopo di questo lavoro è contribuire a una migliore conoscenza dell'*Industrial Heritage Management (IHM)* e, quindi, realizzare una panoramica il più possibile esaustiva in grado di evidenziare le principali questioni ad esso

<sup>3</sup> McNulty 1985.

<sup>4</sup> Tra cui cfr. Edwards, Llurdés i Coit 1996; Beeho, Prentice 1997; Kerstetter, Confer, Bricker 1998; Rudd, Davis 1998; Jonsen-Verbeke 1999.

collegate. Come sottolineano Xiao e Smith, un utile metodo per indagare su un fenomeno è ricostruire lo *state of the art* della ricerca sul fenomeno stesso poiché la ricerca sulla tendenza delle pubblicazioni e lo studio empirico del contenuto dei *papers* pubblicati fornisce informazioni utili per ottenere conclusioni fondate e verificabili<sup>5</sup>. Ne deriva che lo scopo principale del presente lavoro è condurre una *meta analysis* del dibattito accademico all'interno di riviste internazionali utilizzando strumenti di analisi bibliometrica e di *content analysis*.

Nello specifico, l'elaborato è strutturato in quattro parti: la prima parte argomenta i concetti e i temi strettamente connessi con l'*Industrial Heritage* (IH), la seconda è incentrata sulla procedura metodologica utilizzata per la realizzazione del *database* e l'analisi delle informazioni, mentre l'ultima è relativa ai risultati prodotti e alla loro discussione. Il lavoro si conclude con alcuni spunti di riflessione e possibili implicazioni per il contesto italiano.

## 2. Industrial Heritage Management: *inquadramento della tematica*

Il processo di industrializzazione è un fenomeno complesso che combina fattori di carattere fisico ed ambientale, tecnico ed economico, culturale e istituzionale. Le componenti dell'IH sono, di conseguenza, molteplici e di diversa natura, materiali e immateriali, e comprendono: documenti cartacei ed archivi d'impresa; saperi tecnico-produttivi taciti e codificati; disegni, modelli e prodotti; macchine, impianti ed attrezzature; reti energetiche e comunicative; edifici, siti e grandi complessi produttivi; infrastrutture residenziali, formative, assistenziali, culturali, religiose, ricreative; aree dismesse, territori e paesaggi plasmati dall'industrializzazione<sup>6</sup>. Si tratta di un patrimonio eterogeneo e diffuso, spesso di proprietà privata e quindi privo di tutela o sottoposto a vincoli meno rigidi di quelli relativi al patrimonio pubblico. Proprio per queste sue caratteristiche si connota per la forte valenza multidisciplinare, perché si occupa sia di oggetti fisici, ma anche del relativo significato e contestualizzazione storica e sociale. Caratteristica che è riscontrabile anche nella metodologia di recupero di un edificio architettonico, infatti, la riqualificazione di una struttura industriale implica riflessioni sull'opificio come ex luogo di lavoro, sulle trasformazioni sociali e culturali avvenute nel tempo in quel determinato luogo, sulle modificazioni del contesto ambientale avvenute con il tempo e sui rapporti tra società e territorio.

Dell'IH, le fabbriche, le infrastrutture ad esse legate e le aree dismesse sono la parte più immediatamente identificabile e tipologicamente variegata in rapporto ai settori e ai caratteri temporali, spaziali e organizzativi della produzione.

<sup>5</sup> Xiao, Smith 2006.

<sup>6</sup> Cfr. Fontana 2010.

Ci sono monumenti, strutture uniche e rare per epoca storica, contenuti tecnici, valori formali, simbolici ecc., che vanno salvati, restaurati e trasmessi alle generazioni future nella loro integralità. Ma non tutto può essere classificato e conservato come patrimonio culturale. Bisogna selezionare e distinguere quei beni che risultano di più elevato valore culturale, ovvero che risultano maggiormente capaci di documentare un'ampia e variegata gamma di informazioni e che, in quanto tali, siano particolarmente meritori di essere restituiti alla collettività come patrimonio collettivo. In questa prospettiva il ripristino non è solo di un determinato edificio, ma di un intero ambiente, attraverso la ricomposizione di ogni singolo elemento e, data la natura dell'oggetto e la complessità delle operazioni richieste, allo svolgimento di questi compiti concorrono molte competenze che, nel convergere con le proprie specifiche metodologie verso questo comune campo di interesse, fanno dell'IH un eminente terreno di pratica interdisciplinare<sup>7</sup>.

L'IH, ovvero tutto ciò che rimane delle attività industriali dell'uomo trasformatesi ed evolutesi nel tempo e che hanno avuto impatto sull'ambiente e sulla società stessa, è oggetto di studio dell'archeologia industriale<sup>8</sup>. Dunque, l'archeologia industriale diviene un metodo di studio, una soluzione alternativa al degrado e all'abbandono di spazi dell'epoca industriale, uno strumento di arricchimento culturale e di recupero di edifici industriali dismessi che ricordano il passato industriale e che possono essere, se opportunamente valorizzati e gestiti, potenziali strumenti di progresso e sviluppo economico.

In altri termini, l'archeologia industriale si definisce come lo studio sistematico delle componenti materiali del patrimonio industriale: ha il compito di collocare l'oggetto patrimoniale nella scala dei valori storico-culturali e tecnico-scientifici e di fornire le conoscenze specifiche necessarie per gli interventi che si realizzano a seguito della perdita delle funzioni originarie di impatti, prodotti, contenitori<sup>9</sup>. Non fa altro che riferirsi all'indagine della vita valoriale del tempo che non è circoscrivibile all'ambito esclusivamente architettonico. Infatti, l'edificio acquisisce valore non solo per la struttura fisica, quanto per tutto ciò che ha contenuto nel corso del tempo e per tutto quello che ha significato per il tessuto socio-economico soprattutto locale. In ragione di ciò, la finalità primaria dell'archeologia industriale, attraverso progetti strategici di valorizzazione integrata<sup>10</sup>, consiste nel mantenimento di strutture architettoniche considerate testimonianze di storia sociale, di cui altrimenti rimarrebbero solo testimonianze immateriali o documentazioni cartacee e fotografiche. L'apporto dell'archeologia industriale è dunque imprescindibile in diverse fasi del processo di patrimonializzazione dell'IH. Attraverso una nuova "territorializzazione", il

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> Cfr. Bilancia 2006; Donato, Badia 2008; Hinna, Minuti 2009; Barile, Saviano 2015.

processo di patrimonializzazione dell'IH si traduce in un insieme di pratiche socialmente condivise di assegnazione di significati e di attribuzione di nuovi valori culturali ed economici alle diverse componenti dell'eredità industriale, la quale può anche recuperare i suoi legami con le proprie preesistenze e con le altre componenti del patrimonio (civili, religiose, archeologiche, artistiche, storiche, paesistiche)<sup>11</sup>. Questo processo è intrinsecamente connesso alle trasformazioni economiche, sociali e culturali di un territorio e le possibili opzioni di riuso sottintendono interpretazioni e strategie che investono non solo le aree dismesse, ma l'intera tradizione industriale e, di conseguenza, la città e il territorio nella loro interezza. Dunque, la patrimonializzazione dell'IH non consiste nella semplice tutela e salvaguardia di un patrimonio-oggetto, ma piuttosto nella possibilità di legare il significato e i destini dell'IH – materiale e immateriale – a processi contemporanei di sviluppo locale, in cui le politiche di riuso si contestualizzano in più ampi processi di trasformazione socio-economica e territoriale<sup>12</sup>. Ne deriva che la patrimonializzazione dell'IH, in primo luogo, deve essere letta alla luce delle condizioni di contesto delle politiche territoriali e, quindi, ammettere la coesistenza di criteri puramente economici con criteri simbolico-culturali; e in secondo luogo, viene a sovrapporsi con le politiche di sviluppo, in quanto entrambe si incentrano sulla competitività e sull'identità contemporanea dei sistemi locali territoriali<sup>13</sup>.

L'interesse per l'archeologia industriale è sorto in Gran Bretagna in seguito all'abbandono delle aree industriali avvenuto negli anni 1950-1960 e, in particolare, dopo l'abbattimento della stazione di Eutson di Londra che nel 1962 fece levare un coro di proteste da varie parti dell'Inghilterra e del mondo perché veniva cancellato uno dei simboli più significativi della rivoluzione industriale<sup>14</sup>. Di conseguenza, in Inghilterra si è aperta la questione sul recupero e sulla tutela del patrimonio storico relativo al periodo della grande rivoluzione industriale inglese dove la deindustrializzazione e l'abbandono dei luoghi produttivi, che erano stati il simbolo della rivoluzione stessa, fecero emergere la necessità di una tutela di quel patrimonio storico<sup>15</sup>. Il primo ad occuparsene fu Green che individuò come obiettivi della disciplina la catalogazione e lo studio dei "reperti" del XVIII e XIX secolo<sup>16</sup>. Successivamente, lo studioso Rix aggiunse le attività di conservazione e interpretazione: fu in questa fase che si determinò, una visione dell'archeologia industriale ancorata alle testimonianze materiali della Rivoluzione Industriale inglese e fin troppo artificiosamente delimitata nel tempo alla ristretta cronologia compresa tra il 1760 e il 1830<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> Scarpocchi 2003, pp. 71-72.

<sup>12</sup> Ivi, p. 69.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>14</sup> Tognarini, Nesti 2003, pp. 146-147.

<sup>15</sup> Hudson 1963.

<sup>16</sup> Green 1964.

<sup>17</sup> Rix 1967.

Dal punto di vista metodologico, le posizioni dei due studiosi diedero un ampio risalto all'indagine dei "monumenti industriali", secondo i quali dovevano essere catalogati e descritti seguendo la prassi delle indagini di tipo archeologico e, nei primi anni dello sviluppo di questa nuova disciplina, si verificò una certa unanimità di consensi rispetto alla metodologia di ricerca<sup>18</sup>.

Negli anni '60 si verificarono ulteriori e significative tappe, come la pubblicazione del volume di K. Hudson (*Industrial Archaeology*), la creazione del *National Record of Industrial Monuments* e, nel 1963, l'uscita del primo numero della rivista *The Journal of Industrial Archaeology*. Mentre, riguardo all'arco cronologico d'indagine, si affermarono idee differenti da quelle iniziali di stampo anglosassone, tra cui quelle di Hudson, il quale sosteneva che la periodizzazione non può avere un limite circoscritto alla rivoluzione industriale, perché l'archeologia industriale riguarda tutto ciò che resta del lavoro dell'uomo e risente del contesto e della realtà a cui essa fa riferimento<sup>19</sup>. Alla prima fase pionieristica è seguita pertanto, negli anni '60 e '70, una fase in cui si è consolidato l'intento descrittivo della disciplina e la preoccupazione di recuperare dati nel momento stesso della loro distruzione<sup>20</sup>.

Sebbene all'inizio oggetto esclusivo di ricerca era il manufatto, a partire dagli anni '70, il concetto di "monumento industriale" cominciò ad allargarsi ai dintorni geografici del monumento stesso, sottolineando che il processo storico-industriale non ha investito solo il manufatto ma ha riguardato anche il contesto generale in cui il monumento era inserito provocando effetti e modificazioni sostanziali. Infatti, qualche anno dopo, in un volume sull'archeologia industriale, Neil Cosson – direttore dell'Ironbridge Museum Trust, uno dei luoghi più importanti dell'archeologia industriale inglese – sosteneva la necessità di allargare il campo d'indagine al paesaggio nel suo complesso<sup>21</sup>. Dunque, dall'iniziale definizione di monumento industriale si è passati all'elaborazione del concetto di "sito industriale" e poi di quello più ampio di "area industriale", con un procedimento riguardante non solo un allargamento in senso spaziale, ma anche l'interesse verso una serie di interrelazioni tra fenomeno industriale e territorio in cui insistono insediamenti e infrastrutture<sup>22</sup>. Per cui, un terzo momento ha visto l'archeologia industriale inglese prendere le distanze dall'impostazione descrittiva e ricercare invece un contatto più diretto con la storia e il territorio. È a partire da questi anni che l'archeologia industriale ha mosso i primi passi in Italia e altrove in Europa, con una discussione serrata sul tema della definizione del campo d'indagine tematica e cronologica della disciplina.

<sup>18</sup> Tognarini, Nesti 2003, pp. 149-150.

<sup>19</sup> Hudson 1963.

<sup>20</sup> Borsi 1978.

<sup>21</sup> Cosson 1975.

<sup>22</sup> Tognarini, Nesti 2003, pp. 162-164.

In Italia, l'archeologia industriale è stata introdotta circa vent'anni dopo rispetto l'Inghilterra. Nel 1976 si ebbe, a Milano, la costituzione di un "Centro di documentazione e ricerca"; l'anno successivo, si tenne il primo "Convegno di Archeologia Industriale", tenutosi presso la Rotonda della Besana (Milano), in occasione della mostra *San Leucio: Archeologia, Storia, Progetto*, con la contemporanea costituzione della SIAI (Società Italiana per l'Archeologia Industriale)<sup>23</sup>. In questi anni l'Italia si apre agli studi del francese Braudel<sup>24</sup>, interessandosi alle tradizioni popolari e al mondo contadino, e vive un periodo socio-politico particolare di reazione all'evoluzione tecnologica, caratterizzato dall'abbandono delle grandi strutture industriali e dal rifiuto operaio<sup>25</sup>.

Negli anni '80, vi furono varie iniziative, tra le quali: censimenti, collaborazioni con istituzioni e industrie, nonché la pubblicazione della rivista "Archeologia Industriale" a cura della Fondazione Luigi Micheletti di Brescia. Nel 1985, a Terni, fu organizzato il "Convegno internazionale di Archeologia industriale siderurgica"; e a Roma, fu fondato l'ICMAI (Istituto di Cultura Materiale e di Archeologia Industriale). Inoltre, l'Italia è membro del TICCIH (*The International Committee for Conservation of the Industrial Heritage*), organizzazione costituita negli anni '70 e che ad oggi raccoglie 44 Stati di tutti i Continenti.

Si è osservato che l'evoluzione di una struttura produttiva crea spazi che sono allo stesso tempo dei "pieni" (di documenti, oggetti, memorie, volumi architettonici) e dei "vuoti", ovvero spazi suscettibili di nuovi impieghi<sup>26</sup>, e alla perdita di valore d'uso degli stessi fa spesso seguito quello di valore culturale e di cambiamento di *status*, che si completa con l'attribuzione, da parte della collettività di bene culturale. Passaggio che spesso entra in concorrenza con il valore economico di tali beni e che genera un grado di conflitto correlato al diverso valore fondiario, alla collocazione degli immobili in una metropoli o in un piccolo centro, in città o in campagna<sup>27</sup>.

La dicotomia tra valore simbolico e valore economico riprende quella tra pieno e vuoto; tra la riappropriazione da parte della popolazione e l'impiego speculativo; tra la presa in conto del "lotto fondiario" e la considerazione del valore storico-culturale insito in questi "vuoti", che, in realtà, sono degli autentici "pieni materiali/immateriali"<sup>28</sup>. Questa conflittualità intrinseca nel dualismo interpretativo non fa altro che trasmettersi al momento della gestione dell'IH. Per cui, il riuso e la valorizzazione di questo patrimonio consente e richiede organiche riprogettazioni, interpretazioni e strategie che investono non solo le aree dismesse, ma l'intera tradizione industriale e, di conseguenza, la città e il

<sup>23</sup> Papuli 1997, p. 17.

<sup>24</sup> Cfr. Braudel, Vivanti 1989.

<sup>25</sup> Battisti E. e F.M. 2001.

<sup>26</sup> Scarpocchi 2003, pp. 69-71.

<sup>27</sup> Fontana 2010.

<sup>28</sup> Dansero *et al.* 2001.

territorio nella loro interezza<sup>29</sup>. Dunque, l'IHM diventa fondamentale poiché la posta in gioco della patrimonializzazione industriale, come sopraindicato, non è la semplice tutela e salvaguardia di un patrimonio-oggetto ma piuttosto la possibilità di legare il significato e i destini dell'IH – materiale e immateriale – a processi contemporanei di sviluppo locale.

### 3. Metodologia

La ricerca condotta nel presente lavoro è di natura teorica. Si tratta di un'analisi bibliografica che analizza gli studi già pubblicati sul tema<sup>30</sup>. Infatti, al fine di comprendere meglio il fenomeno dell'IHM e tentare di fornire un contributo al più generale dibattito accademico, è stata svolta una *meta analysis* conducendo una specifica *review* su riviste internazionali di lingua inglese con la conseguente valutazione dello *state of the art* in letteratura.

La *meta analysis* della letteratura è stata svolta tra settembre e ottobre 2014 e la ricerca può essere schematizzata in due fasi principali: la prima relativa alla realizzazione di un *database* mediante lo studio dei lavori pubblicati e la conseguente osservazione di indicatori ed elementi caratterizzanti l'analisi bibliometrica (n. di articoli, trend, metodologie, analisi delle *keywords*, ecc.); la seconda indirizzata a illustrare i principali contenuti dei lavori attraverso una *content analysis*.

Al fine di circoscrivere l'analisi del fenomeno e verificare la forte relazione tra IHM e gestione e promozione del turismo, si è scelto di partire dall'individuazione di tutte le riviste internazionali specializzate in ricerche sul turismo. Durante la fase iniziale, seguendo l'esempio di Hall<sup>31</sup>, il primo step è stato quello di ottenere una lista completa di riviste turistiche scientifiche: abbiamo inserito nella categoria della classificazione delle riviste di Scopus/SCImago il soggetto "Tourism, leisure and hospitality management" e il risultato è stato un elenco di 70 riviste. In seguito, utilizzando l'approccio proposto da Webster e Watson<sup>32</sup>, abbiamo inserito le parole chiave "industrial heritage management" nelle stringhe di ricerca dei siti web di ciascuna rivista e abbiamo selezionato tutti gli articoli contenenti le parole nei titoli, *abstracts* e *keywords*, ma anche gli articoli con la presenza di altri termini relativi al patrimonio industriale all'interno del corpo del testo. Al termine di questo *step*, 24 riviste e 62 articoli sono stati individuati. Successivamente, gli stessi criteri di ricerca sono stati attuati utilizzando tre database Emerald, EBSCOHost, Science Direct e il

<sup>29</sup> Gambino 2001, p. 166.

<sup>30</sup> Creswell 2009.

<sup>31</sup> Hall 2011, pp. 16-27.

<sup>32</sup> Cfr. Webster, Watson 2002.

motore di ricerca Google Scholar al fine di identificare ulteriori articoli non pervenuti dalle banche dati. Dopo aver rimosso i duplicati, alla precedente lista abbiamo aggiunto ulteriori 8 riviste, alcune delle quali non specializzate nel turismo, e 17 nuovi articoli per un totale di 79 *papers* scientifici. Sulla base di questo “portfolio” iniziale, abbiamo analizzato i riferimenti bibliografici di ciascun articolo e selezionato tutti quelli considerevoli di interesse per la nostra ricerca, aggiungendo un ulteriore elenco di 10 riviste e 12 articoli. Infine, è stata effettuata un’iniziale lettura generale di tutti i 91 *papers* trovati e 23 sono stati esclusi in quanto non rivolti principalmente al management dell’IH. Ne segue che il database definitivo contiene 68 articoli individuati tra 42 riviste. La tabella 1 elenca tutte le riviste che contengono almeno un articolo sull’IHM e mostra il numero di articoli pubblicati in ciascuna.

	<i>Titolo della rivista</i>	<i>Abbreviazione</i>	<i>Numero di articoli</i>
1	Annals of Tourism Research	ATR	6
2	Journal of Sustainable Tourism	JST	1
3	Tourism Management	TM	8
4	International Journal of Hospitality Management	IJHM	1
5	Applied Geography	AG	2
7	Current Issues in Tourism	CIT	1
8	Cities	C	1
9	Journal of Hospitality Marketing and Management	JHMM	1
10	Tourist Studies	TS	1
11	Journal of Travel and Tourism Marketing	JTTM	3
12	Tourism Geographies	TG	2
13	Tourism and Hospitality Planning and Development	THPD	1
14	Tourism Management Perspectives	TMP	1
15	Tourism and Hospitality Research	THR	1
16	Journal of Place Management and Development	JPMD	1
17	International Journal of Heritage Studies	IJHS	6
18	Space and Culture	SC	1
19	Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events	JPRTLE	1
20	Museum Management and Curatorship	MMC	3
21	Managing Leisure	ML	1
22	Journal of Tourism and Cultural Change	JTCC	2
23	Journal of Retail and Leisure Property	JRLP	1
24	Advances in Culture, Tourism and Hospitality Research	ACTHR	1
25	Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable	JCHMS	1
26	Habitat International	HI	2

27	Landscape and Urban Planning	LUP	1
29	Journal of Cultural Heritage	JCH	4
30	Planning Practice & Research	PPR	1
31	Journal of Heritage Tourism	JHT	1
32	Business Economics	BE	1
33	European Planning Studies	EPS	1
34	Tourism Tecreation Research	TRR	1
35	International Journal of Environmental Studies	IJES	1
36	Geojournal	GJ	1
37	Journal of Travel Research	JTR	2
38	Public Works Management & Policy	PWMP	1
39	Built Environment	Ben	1
40	Museum and society	MS	1
42	City, Culture and Society	CCS	1
			68

Tab. 1. Lista di riviste e numero totale di articoli (Fonte: ns elaborazione)

Per facilitarne l'analisi e la gestione, tutti gli articoli sono stati importati in EndNote (un software specializzato per la gestione delle *references*), mentre per l'implementazione del database sono stati ristabiliti in Excel.

Nello specifico, dopo una prima lettura di tutti gli articoli, un protocollo di codifica è stato sviluppato per estrarre i dati riguardanti gli autori, l'anno di pubblicazione, il luogo di ricerca e l'approccio metodologico impiegato dal ricercatore. Inoltre, è stata posta attenzione anche all'oggetto e alla metodologia impiegata nella redazione dei casi studio, che è risultato essere l'approccio maggiormente diffuso. In particolare, con riferimento all'approccio metodologico utilizzato dal ricercatore, una possibile classificazione delle diverse tipologie di articoli è proposta da Emerald Publishing Group ([www.emeraldinsight.com](http://www.emeraldinsight.com)), una delle principali case editrici di periodici accademici che classifica i *papers* in *viewpoint*, *conceptual paper*, *research paper*, *case study*, *technical paper*, *literature review*, *general review* (tab. 2).

Article classification	Explanation
<i>Viewpoint</i>	Any paper, where content is dependent on the author's opinion and interpretation, should be included in this category; this also includes journalistic pieces.
<i>Conceptual paper</i>	These papers will not be based on research but will develop hypotheses. The papers are likely to be discursive and will cover philosophical discussions and comparative studies of others' work and thinking.
<i>Research paper</i>	This category covers papers which report on any type of research undertaken by the author(s). The research may involve the construction or testing of a model or framework, action research, testing of data, market research or surveys, empirical, scientific or clinical research.

<i>Case study</i>	Case studies describe actual interventions or experiences within organizations. They may well be subjective and will not generally report on research. A description of a legal case or a hypothetical case study used as a teaching exercise would also fit into this category.
<i>Technical paper</i>	Describes and evaluates technical products, processes or services.
<i>Literature review</i>	It is expected that all types of paper cite any relevant literature so this category should only be used if the main purpose of the paper is to annotate and/or critique the literature in a particular subject area. It may be a selective bibliography providing advice on information sources or it may be comprehensive in that the paper's aim is to cover the main contributors to the development of a topic and explore their different views.
<i>General review</i>	This category covers those papers which provide an overview or historical examination of some concept, technique or phenomenon. The papers are likely to be more descriptive or instructional ("how to" papers) than discursive.

Tab. 2. Classificazione degli articoli (Fonte: <http://www.emeraldinsight.com/authors/guides/write/abstracts.htm?part=1#2>)

In relazione ai casi studio, Yin ha identificato sei principali fonti di prove per la conduzione delle ricerche: *documentation*, *archival records*, *interviews*, *direct observation*, *participant observation* e *physical artifacts*<sup>33</sup>. Nessuna fonte di prova considerata singolarmente ha un vantaggio assoluto sulle altre, anzi, spesso sono complementari e dovrebbero essere utilizzate in parallelo. L'uso di ciascuna di queste potrebbe, necessariamente, richiedere competenze diverse al ricercatore. Pertanto, non tutte le fonti sono essenziali, ma l'impiego di fonti multiple dimostra sicuramente la maggiore affidabilità assegnata dal ricercatore nella definizione dello studio.

Nella seconda fase, la *content analysis* dei testi integrali di ciascun articolo inserito nel database ha facilitato la comprensione del significato dell'IHM e del suo ruolo nel settore turistico-culturale, oltre a consentire una migliore comprensione dei principali risultati che verranno illustrati nel paragrafo successivo.

#### 4. Risultati

La *meta analysis* ha prodotto significativi risultati in termini di *trend* e stato dell'arte della ricerca sul tema dell'IHM nel settore turistico. In primo luogo, come verrà esposto in seguito, è possibile rilevare come il numero di ricerche sul tema è in costante crescita, testimoniando il crescente interesse che l'IH sta acquisendo negli studi sul turismo. Lo studio dei lavori selezionati conduce ad interessanti considerazioni circa le prospettive di analisi utilizzate dai ricercatori e l'importanza che i casi studio possono rivestire per la ricerca. Questi ultimi, infatti, consentono, attraverso l'osservazione della realtà, un'attenta valutazione

<sup>33</sup> Yin 2009.

delle pressioni strutturali e delle pratiche che si generano con riferimento al tema dell'IHM nel turismo. L'analisi di contenuto svolta sui *papers* selezionati consente, poi, di illustrare le implicazioni cui pervengono gli autori con riferimento all'area geografica, alla tipologia di patrimonio recuperato, al riuso dello stesso, agli *stakeholders* coinvolti, agli effetti sul turismo e allo sviluppo economico delle destinazioni.

Lo studio ha analizzato 68 *papers* pubblicati nel periodo 1985-2014 con 42 riviste che contengono almeno un articolo che riguardi il tema dell'IHM. Il 1985 è stato scelto come punto di partenza perché nulla è stato scritto su questo argomento prima di tale anno. La tabella 3 elenca tutte le riviste che contengono almeno un articolo sul tema dell'IHM e mostra il numero di ricerche pubblicate durante il periodo in esame, evidenziando un incremento negli ultimi anni.

	1985-1994	1995-2004	2005-2014
ATR		6	
JST		1	
TM	3	3	2
IJHM			1
AG	1		1
CIT			1
C			1
JHMM		1	
TS			1
JTTM		2	1
TG		1	1
THPD			1
TMP			1
THR			1
JPMD			1
IJHS			6
SC			1
JPRTLE			1
MMC	1	2	
ML		1	
JTCC		1	1
JRLP			1
ACTHR			1
JCHMS			1
HI			2

LUP			1
JCH		3	1
PPR			1
JHT			1
BE			1
EPS		1	
TRR		1	
IJES	1		
GJ	1		
JTR		2	
PWMP		1	
Ben	1		
MS		1	
CCS			1
Total	8	27	33

Tab. 3. Numero di articoli pubblicati annualmente tra il 1985-2014 (Fonte: ns elaborazione)

La ripartizione del numero di articoli pubblicati ogni anno dalle 42 riviste fornisce un supporto per l'osservazione: l'interesse verso la ricerca sull'IHM sostanzialmente ha avuto inizio a partire dalla metà degli anni '90 e, nonostante le fluttuazioni annuali, è evidente che c'è stato un aumento del numero di pubblicazioni. Ovviamente non stiamo parlando di grandi numeri, ma queste osservazioni sottolineano un crescente interesse verso l'IHM. Infatti, l'importanza relativa al tema è confermata in primo luogo dal numero crescente di riviste turistiche che pubblicano ricerche sull'argomento; in secondo luogo, dalla presenza di almeno una pubblicazione su riviste che affrontano temi diversi dal turismo, elencate nella tabella 4; in terzo luogo, da una crescita costante del numero degli articoli pubblicati<sup>34</sup>.

Journal title	Abbreviation	Article number
Habitat International	HI	2
Landscape and Urban Planning	LUP	1
Planning Practice & Research	PPR	1
Business Economics	BE	1
European Planning Studies	EPS	1
International Journal of Environmental Studies	IJES	1

<sup>34</sup> Per esigenze di spazio, nell'articolo non viene riportata tutta la bibliografia consultata che comunque viene messa a disposizione di chi ne farà richiesta.

Geojournal	GJ	1
Public Works Management & Policy	PWMP	1
Built Environment	Ben	1
City, Culture and Society	CCS	1

Tab. 4. Elenco di riviste che affrontano temi diversi dal turismo con relativo numero di articoli (Fonte: ns elaborazione)

Per quanto riguarda gli approcci metodologici utilizzati, tutti i *papers* sono stati classificati in una delle sette categorie in precedenza individuate. La classificazione è stata eseguita utilizzando i parametri assegnati direttamente dagli autori delle riviste di Emerald. Tutti gli altri *papers* che non appaiono in riviste Emerald sono stati comunque classificati seguendo lo stesso processo di classificazione. I risultati, riportati nella tabella 5, non indicano la presenza di contributi teorici ma solo di lavori empirici: 37 *research papers* riguardanti comunque casi studio e quindi aree territoriali circoscritte, 30 *case studies* e solo 1 *technical paper*. In particolare, quest'ultimo si riferisce allo studio grafico e alla geovisualizzazione, attraverso l'utilizzo di programmi specifici, dei mulini a vento de La Mancha, in Spagna, in cui viene presentata una specifica metodologia per la documentazione degli stessi, attraverso la realizzazione di avanzate rappresentazioni grafiche che consentono, in tal modo, la disseminazione della conoscenza di questi siti anche tramite web<sup>35</sup>.

La maggior parte degli autori, anche per casi oltreoceano, sono di provenienza europea. In prevalenza, sono articoli scritti da un singolo autore; là dove gli articoli sono stati scritti a più mani c'è una prevalenza di una "collaborazione nazionale", ovvero di autori provenienti dallo stesso centro di ricerca o da istituzioni diverse ma comunque dislocate nello stesso territorio nazionale.

Seguendo l'approccio descritto da Yin<sup>36</sup>, è possibile osservare come i ricercatori utilizzano da due a quattro fonti di prova di cui le più utilizzate sono i documenti e le interviste.

	Research paper	Case study	Technical paper
1985-1994	4	4	
1995-2004	12	15	
2005-2014	21	11	1
Tot.	37	30	1

Tab. 5. Classificazione degli articoli (Fonte: ns elaborazione)

<sup>35</sup> Cfr. Pérez-Martín *et al.* 2011, pp. 941-949.

<sup>36</sup> Yin 2009.

L'osservazione di questi risultati sottolinea come la ricerca si basi su un'analisi esplorativa dell'IHM ricorrendo all'uso del *case study*, senza procedere però a sperimentare ipotesi e modelli di analisi (*research paper*) per poter giungere a discutere, comparare lavori ed analizzare l'evoluzione storica del concetto.

I lavori hanno per oggetto l'analisi di realtà geografiche di piccole dimensioni (ossia *community*, *local area*, *city*). Nello specifico (tab. 6), 41 riguardano *local areas* – ovvero territori circoscritti che in passato erano caratterizzati da una forte produzione industriale o estrattiva e che oggi restano contraddistinti dalla presenza ingombrante di edifici dismessi – riguardanti in prevalenza il recupero di aree minerarie; 26 *cities* relative al recupero di singoli opifici ed ex aree industriali urbane o periferiche all'interno di grandi città, che, nel caso della nostra analisi, sono determinate soprattutto da casi di recupero di ex zone industriali, zone portuali e singole fabbriche; solo 1 *community*, nel senso di comunità specializzate su specifiche attività produttive. Quest'ultimo, infatti, riguarda lo studio degli indiani Zapotec in Oaxaca, Messico, una comunità che ha fatto della sua tradizionale produzione principale, quella tessile, un motivo di attrazione turistica che ha generato un notevole sviluppo economico in tutto il territorio<sup>37</sup>.

	Local area	City	Community
1985-1994	4	4	
1995-2004	18	8	1
2005-2014	19	14	
Tot.	41	26	1

Tab. 6. Numero di articoli per realtà geografiche (Fonte: ns elaborazione)

Per quanto riguarda la copertura territoriale delle ricerche, le destinazioni studiate sono presenti maggiormente in Europa, seguita da America, Asia e Oceania, mentre l'Africa non presenta nessuna destinazione oggetto di studio. Il Paese più indagato è il Regno Unito con una concentrazione maggiore di casi in Inghilterra, Galles e Scozia. Non a caso, in Europa – e in particolare nel Regno Unito – si è sviluppata la Rivoluzione Industriale e, come esposto precedentemente, proprio qui sono nati l'interesse per l'IH e i primi studi di archeologia industriale. Seguono gli Stati Uniti d'America, la Cina e l'Australia.

Maggiore attenzione è stata rivolta verso il recupero di ex aree minerarie. In tutti i casi analizzati, in seguito alla loro chiusura, l'economia dei territori di riferimento era ormai in declino e, come dimostrano Edwards e Llurdés i Coit<sup>38</sup>, un significativo ruolo veniva giocato dalla promozione di progetti turistici basati sulla storia delle miniere e in numerosi casi sul patrimonio ambientale,

<sup>37</sup> Cfr. Cohen 2001, pp. 378-398.

<sup>38</sup> Edwards, Llurdés i Coit 1996, p. 354.

combinando le manifatture industriali con gli elementi naturali. Secondo gli autori, la filosofia di questi tipi di progetto non diventa solo l'opportunità di diversificare l'economia locale, ma anche un'opportunità di sviluppo di iniziative economiche locali con il tentativo di sostituire il monopolio economico delle miniere da cui dipendevano gli altri settori produttivi<sup>39</sup>. Questo è quello che è accaduto soprattutto in Galles, negli Stati Uniti e in Nuova Zelanda, in cui il recupero di queste aree ha visto la loro riconversione in parchi minerari, ecomusei, musei, centri visite e attrazioni turistiche collaterali. Notevole è anche il caso del bacino carbonifero della Ruhr, uno tra i più grandi agglomerati urbani dell'Unione Europea, in cui sono state attuate opere diversificate di riconversione grazie all'azione collaborativa tra più città<sup>40</sup>.

Anche il recupero di ex aree industriali di grandi città analizzate, come ad esempio Tokyo, Singapore, Montreal e Shanghai, o alcune città dell'Inghilterra, ha condotto ad una rigenerazione urbana di zone degradate, adibite poi a veri e propri quartieri culturali, in cui allo stesso tempo è stata mantenuta la memoria dei luoghi e sono stati creati spazi per mostre, eventi e altre attività turistico-culturali. Interessante è la presenza di un caso in Israele riguardante la città di Haifa, che in seguito al suo declino industriale – soprattutto industria pesante – e nonostante l'assenza di una politica governativa, è riuscita a fare dei suoi *industrial landscapes* la chiave di successo per lo sviluppo di una nuova economia basata sul turismo<sup>41</sup>.

Entrando nello specifico dei contenuti della letteratura analizzata, nella tabella 7, tra tutti i temi, sono riportate tre tematiche che si ritiene di particolare interesse per i fini del presente lavoro con la citazione di alcuni autori di riferimento: domanda turistica; sviluppo locale; *Destination Governance*<sup>42</sup>.

Relativamente allo studio della domanda turistica, alcuni temi presi in esame sono stati l'analisi di specifici mercati turistici – *in primis* quello culturale, lo studio della creazione di particolari esperienze di *edutainment*, l'analisi della relazione tra esperienza turistica e benefici derivati per la segmentazione del mercato. Altri lavori si sono soffermati sulla definizione di *Heritage Tourist*, approfondendo la conoscenza delle motivazioni che spingono il visitatore, come anche gli stili di consumo di queste risorse nonché i fattori che influenzano maggiormente nella scelta della visita. Altri, infine, hanno proposto modelli di indagine per la *customer satisfaction* per i visitatori di siti di IH.

Per quanto riguarda la relazione tra IHM e sviluppo locale, le ricerche hanno posto l'attenzione sugli effetti che interventi di recupero, valorizzazione e fruizione dell'IH hanno generato sui territori. Diversi autori hanno studiato progetti di rigenerazione di vecchi edifici/spazi e i conseguenti effetti sul

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Cfr. Müller 2013, pp. 511-528.

<sup>41</sup> Cfr. Mansfeld 1992, pp. 378-398.

<sup>42</sup> Per esigenze di spazio, nell'articolo non viene riportata tutta la bibliografia consultata che comunque viene messa a disposizione di chi ne farà richiesta.

miglioramento della qualità ambientale del territorio e sulla relativa immagine. Ulteriori interessi di ricerca hanno riguardato lo studio degli effetti che tali politiche hanno generato sulla comunità locale in termini sia di sviluppo economico che sociale.

La letteratura evidenzia, inoltre, che progetti di IHM – parchi, ecomusei, musei del territorio e della cultura materiale, itinerari di archeologia industriale, costruzioni di cittadelle della cultura industriale e tecnologica, ecc. – rientrano in progetti più ampi, ovvero in politiche di rivitalizzazione e riposizionamento di interi territori. In alcuni casi, tuttavia, si è constatato che tali processi e politiche di valorizzazione dell'IH e di riqualificazione e rilancio della competitività territoriale sono debolmente connessi tra di loro; in altri, si prefigurano come operazioni di marketing territoriale del tutto riduttive, viste unicamente come mezzo per attrarre risorse finanziarie e visitatori dall'esterno. In altri casi, invece, tali operazioni appaiono centrali nell'innescare processi di sviluppo locale. Questo perché la possibilità che il processo di patrimonializzazione si leghi alle dinamiche di sviluppo, garantendone così la sostenibilità nel tempo, non solo sotto il profilo finanziario, ma anche turistico-culturale, sociale e ambientale, è legata a molteplici fattori, tra cui il contesto culturale e istituzionale. Infatti, c'è la presenza di casi in cui un'area o un edificio di antica industrializzazione mantiene nel tempo la propria identità industriale e si ha una continuità nella produzione, e altri in cui, la propria caratterizzazione economica può mutare in modo rilevante se non del tutto. Nel primo caso il processo di patrimonializzazione è avvenuto in modo implicito, cioè all'interno degli stessi processi che producono cultura industriale, materiale e non, come ad esempio le distillerie della Scozia<sup>43</sup>; nel secondo, in modo esplicito, cioè attraverso forme apposite di patrimonializzazione che possono essere portate avanti in modo "volontaristico" da attori privati, pubblici o misti, oppure da qualche forma di istituzionalizzazione, locale o sovra locale.

Ulteriori ricerche hanno analizzato specificatamente il tema della *Destination Governance*. Emerge l'interesse, da un lato, per l'analisi di quali sono gli *stakeholders* maggiormente attivi nei processi di gestione, dall'altro, su quali sono i principali metodi di coinvolgimento e partecipazione degli stessi nei processi decisionali. In particolare, la collaborazione tra settore pubblico e privato è il tema dominante nell'analisi degli *stakeholders*. In tal senso, sono presenti diverse forme di *governance* nonché la costituzione e gestione di organizzazioni *ad hoc*.

<sup>43</sup> McBoyle 1996, pp. 255-263.

Tematica	Autori
Domanda turistica	Balcar, Pearce 1996; Beeho, Prentice 1997; Chen <i>et al.</i> 2001; Kerstetter <i>et al.</i> 1998; Prentice <i>et al.</i> 1998; Pretes 2002.
Sviluppo locale	Ballesteros, Ramírez 2007; Cohen 2001; Cole 2004; Josen-Verbeke 1999; Murphy, Boyle 2006; Reiser, Crispin 2009; Rautenberg 2012.
Destination Governance	Alberti <i>et al.</i> 2012; Dicks 2003; Duarte-Alonso <i>et al.</i> 2010; Landorf 2009; Otgaar 2012; Smith, Couper 2003; Xie 2006; Wilkey 2000.

Tab. 7. Principali tematiche (Fonte: ns elaborazione)

L'analisi della letteratura evidenzia un ulteriore elemento interessante. Premesso che ad oggi sono stati riconosciuti patrimonio dell'UNESCO trentasette siti di IH<sup>44</sup>, solo un caso è stato preso in considerazione (New Lanark, antico villaggio tessile situato in Scozia e realizzato da Robert Owen, 1771-1851) e studiato in due articoli<sup>45</sup>.

Infine, volendo restringere il *focus* al solo contesto italiano, emerge che gli unici due casi italiani presenti nella letteratura analizzata fanno riferimento alla Pinacoteca Agnelli di Torino<sup>46</sup> e alla Motor Valley dell'Emilia Romagna<sup>47</sup> che, assieme al National Historic Jeep Museum di Toledo (USA)<sup>48</sup>, sono gli unici tre casi legati all'industria dei motori.

## 5. Conclusioni

Il presente contributo fornisce una rassegna sulla letteratura inerente al tema dell'*Industrial Heritage Management (IHM)* attraverso un'analisi quantitativa condotta sui risultati di un campione di riviste internazionali in lingua inglese.

Da tale lavoro si evince che, nonostante il numero di ricerche sia in costante aumento, l'argomento rimane ancora poco esplorato. Relativamente alle metodologie di ricerca, i *papers* sono, nella totalità dei casi, analisi qualitative di *case study*, riducendo quindi la possibilità di poter generalizzare i risultati a cui si perviene. Inoltre, nonostante si possano individuare importanti tracce di IH in gran parte delle aree del globo, l'analisi della letteratura ha messo in evidenza che, ad oggi, sono state oggetto d'indagine solo alcune località, in primis quelle del Regno Unito. Ne deriva che l'arricchimento della letteratura con ricerche anche di tipo *cross-cultural* può contribuire notevolmente al miglioramento della conoscenza di questo tema.

<sup>44</sup> <<http://www.erih.net/links/unesco-world-heritage-sites-industrial-properties-welterberelderfgoed-patrimoine-mondial.html>>.

<sup>45</sup> Cfr. Beeho, Prentice 1997, pp. 75-87; Cfr. Donnachie 2004, pp. 145-163.

<sup>46</sup> Lennon 2001, pp. 403-415.

<sup>47</sup> Alberti, Giusti 2012, pp. 261-273.

<sup>48</sup> Cfr. Xie 2006, pp. 1321-1330.

Diverse riflessioni sono emerse anche dopo una lettura attenta dei differenti contributi. In particolare, tre specifici argomenti ci sembrano di particolare interesse:

1. *La relazione tra IHM e domanda turistica.* Ricerche che mirino ad approfondire le esigenze e i comportamenti di consumo del turista dell'IH appaiono di grande importanza. In tal senso, progetti di recupero, valorizzazione e promozione del patrimonio industriale devono mirare a generare nei fruitori un approccio più responsabile verso tale risorsa. L'IH non comprende solo un monumento o l'insieme di manufatti che restano, per quanto importanti essi siano, ma comprende anche tutte le persone e le comunità che vivono in queste aree. Questo permette di generare un modello di offerta turistica a forte valore esperienziale, capace di attrarre consumatori più responsabili e interessati a nuove forme di turismo sostenibile.
2. *La relazione tra IHM e la costruzione di processi di sviluppo locale.* Il patrimonio industriale di un territorio si traduce in componenti materiali ma anche immateriali. Ne deriva che progetti di recupero e valorizzazione di tali beni devono mirare anche a conferire nuova vitalità alle aree e agli edifici di antica industrializzazione nella consapevolezza che attuali processi di ridefinizione dell'identità economica e sociale stanno rimodellando stili di vita e di socializzazione. In tale prospettiva, risulta fondamentale studiare nuovi modelli di progettualità che vanno diffondendosi e che si fondano su un forte grado di interdipendenza tra gli individui, i loro ambienti di vita e i sistemi dentro cui sono inseriti.
3. *La relazione tra IHM e la destination governance.* Sebbene l'IH può essere considerato come *driver* per l'attrazione turistica, la disponibilità di *Heritage* in sé non è condizione sufficiente per attirare visitatori e generare nuove opportunità di sviluppo. Nello specifico, appare importante indagare con maggiore profondità temi quali le forme di aggregazione tra i diversi *stakeholders* che compongono il network turistico-culturale connesso a specifici contesti di *Industrial Heritage*. Ulteriori campi di indagine in tal senso fanno riferimento allo studio degli specifici ruoli dei singoli attori e la loro capacità di governare i processi che regolano tali relazioni.

Le attività di ricerca future, considerando che sono stati analizzati solo *papers* di riviste internazionali di lingua inglese, potranno rivolgersi ad approfondire questioni che questa revisione della letteratura non è riuscita ad evidenziare. A tale scopo, ulteriori approfondimenti potranno essere effettuati allargando l'analisi ad altre fonti, tra cui la letteratura in lingua italiana, oltre che capitoli di libri e atti di convegni.

Infine, vista l'attuale quasi assenza nel dibattito accademico internazionale, si deduce che esistono ampi spazi di ricerca sul vasto e riconosciuto patrimonio industriale italiano, per esempio con analisi comparative. È stato analizzato

solamente il caso del Motor Valley, trascurando ad esempio Crespi D'Adda, villaggio operaio patrimonio dell'Unesco, oppure, solo per citare altri esempi: il Cusio, un distretto piemontese specializzato nella meccanica e nell'utensileria; il distretto tessile laniero nel Biellese; il Sulcis-Iglesiente, un'area incisa da vasti complessi minerari dismessi; il distretto di Montebelluna; l'Alto Vicentino in cui convivono realtà manifatturiere diverse; Pontedera, nota come la "citta della vespa"; oppure Terni, una composita agglomerazione abitata dalla siderurgia, dalla chimica, dalla meccanica, dalla produzione tessile e idraulica.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Alberti F.G., Giusti J.D. (2012), *Cultural heritage, tourism and regional competitiveness: The Motor Valley cluster*, «City, culture and society», 3, n. 4, pp. 261-273.
- Barile S., Saviano M. (2015), *From the Management of Cultural Heritage to the Governance of the Cultural Heritage System*, in *Cultural Heritage and Value Creation*, a cura di G. Golinelli, Springer International Publishing, pp. 71-103.
- Battisti E., Battisti F.M. (2001), *Archeologia Industriale. Architettura, lavoro, tecnologia, economia e la vera rivoluzione industriale*, Milano: Jaca Book.
- Beeho A.J., Prentice R.C. (1997), *Conceptualizing the experiences of heritage tourists. A case study of New Lanark World Heritage Village*, «Tourism Management», 18, n. 2, pp. 75-87.
- Bilancia P. (2006), *La valorizzazione dei beni culturali. Modelli giuridici di gestione integrata*, Milano: FrancoAngeli.
- Borsi F. (1978), *Introduzione all'Archeologia Industriale*, Roma: Officina Edizioni.
- Braudel F., Vivanti C. (1989), *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, Torino: Einaudi.
- Cohen J.H. (2001), *Textile, tourism and community development*, «Annals of tourism research», 28, n. 2, pp. 378-398.
- Cossons N. (1975), *The BP book of industrial archaeology*, Newton Abbot: David & Charles.
- Creswell J.W. (2009), *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Dansero E., Giaimo C., Spaziante A. (2011), *Aree industriali dismesse: vuoti da non perdere*, in *Se i vuoti si riempiono. Aree industriali dismesse: temi e ricerche*, a cura di E. Dansero, C. Giaimo, A. Spaziante, Firenze: Alinea Editrice.
- Donato F., Badia F. (2008), *La valorizzazione dei siti culturali e del paesaggio. Una prospettiva economico-aziendale*, Firenze: Olschki.

- Donnachie I., (2005), *Historic Tourism to New Lanark and the Falls of Clyde 1795–1830. The Evidence of Contemporary Visiting Books and Related Sources*, «Journal of Tourism and Cultural Change», 2, n. 3, pp. 145-163.
- Edwards J.A., Llurdés i Coit J.C. (1996), *Mines and Quarries. Industrial heritage tourism*, «Annals of Tourism Research», 23, n. 2, pp. 341-363.
- European Parliamentary Assembly (2013), *Industrial heritage in Europe. Report of Committee on Culture, Science, Education and Media*, <<http://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-en.asp?fileid=19493&lang=en>>, 28.03.2015.
- Fontana G.L. (2010), *Archeologia, storia e riuso del patrimonio industriale. Nuovi approcci e competenze*, in *Alla scoperta dell'archeologia industriale. La storia socioeconomica regionale attraverso le strutture produttive industriali*, a cura di C. Morandi, Padova: Cleup.
- Gambino R. (2001), *Aree dismesse. Da problemi a risorse*, in *Se i vuoti si riempiono. Aree industriali dismesse: temi e ricerche*, a cura di E. Dansero, C. Giaimo, A. Spaziante, Firenze: Alinea Editrice, pp. 168-176.
- Green E.R.R. (1964), *The industrial archaeology of County Down*, in *Technology and Culture*, a cura di K. Hudson, 6, n. 1, pp. 123-125.
- Hall C.M. (2011), *Publish and perish? Bibliometric analysis, journal ranking and the assessment of research quality in tourism*, «Tourism Management», 32, n. 1, pp. 16-27.
- Hinna A., Minuti M. (2009), *Progettazione e sviluppo di aziende e reti culturali. Principi, strumenti, esperienze*, Milano: Hoepli.
- Hudson K. (1963), *Industrial archaeology: An introduction*, London: John Baker Publishers Ltd.
- Jonsen-Verbeke M. (1999), *Industrial heritage: a nexus for sustainable tourism development*, «Tourism geographies», 1, n. 1, pp. 70-85.
- Kerstetter D., Confer J., Bricker K. (1998), *Industrial heritage attractions: Types and tourists*, «Journal of Travel & Tourism Marketing», 7, n. 2, pp. 91-104.
- Lennon K. (2001), *World of Museums: The Agnelli Pinacoteca: present state and future prospects*, «Museum Management and Curatorship», 19, n. 4, pp. 403-415.
- Mansfeld Y. (1992), *“Industrial Landscapes” as Positive Settings for Tourism Development in Declining Industrial Cities – The Case of Haifa, Israel*, «GeoJournal», 28, n. 4, pp. 457-463.
- McBoyle G. (1996), *Green tourism and Scottish distilleries*, «Tourism Management», 17, n. 4, pp. 255-263.
- McNulty R.H. (1985), *Revitalizing industrial cities through cultural tourism*, «International Journal of Environmental Studies», 25, n. 4, pp. 225-228.
- Müller R. (2013), *Museums designing for the future: some perspectives confronting German technical and industrial museums in the twenty-first century*, «International Journal of Heritage Studies», 19, n. 5, pp. 511-528.
- Papuli G. (1997), *L'ingegno e il congegno. Archeologia industriale e cultura eclettica*, Lecce: Edizioni del Grifo.

- Pérez-Martín E., Herrero-Tejedor T.R., Gómez-Elvira M.Á., Rojas-Sola J.I., Conejo-Martin M.Á. (2011), *Graphic study and geovisualization of the old windmills of La Mancha (Spain)*, «Applied Geography», 31, n. 3, pp. 941-949.
- Rix M. (1967), *Industrial archaeology*, London: The Historical Association.
- Rudd M.A., Davis J.A. (1998), *Industrial heritage tourism at the Bingham Canyon copper mine*, «Journal of travel research», 36, n. 3, pp. 85-89.
- Scarpocchi C. (2003), *Aree dismesse e patrimoni industriali tra valorizzazione immobiliare e sviluppo locale*, in *Patrimoni industriali e sviluppo locale*, a cura di E. Dansero, C. Giaimo, A. Spaziante, Milani: Franco Angeli, pp. 69-71.
- Tognarini I., Nesti A. (2003), *Archeologia Industriale. L'oggetto, i metodi, le figure professionali*, Roma: Carocci editore.
- Webster J., Watson R.T. (2002), *Analyzing the past to prepare for the future: Writing a literature review*, «Management Information Systems Quarterly», 26, n. 2, p. 3.
- Xiao H., Smith S.L. (2006), *The making of tourism research: Insights from a social sciences journal*, «Annals of Tourism Research», 33, n. 2, pp. 490-507.
- Xie P.F. (2006), *Developing industrial heritage tourism: A case study of the proposed jeep museum in Toledo, Ohio*, «Tourism Management», 27, n. 6, pp. 1321-1330.
- Yin R.K. (2009), *Case study research: design and methods*, 4<sup>th</sup> Ed., Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

# Valorizzazione di un patrimonio culturale periferico: il progetto *Cuore Verde tra i due Laghi*

Antonella Capriello\*, Miriam Giubertoni\*\*, Lara Pastrello\*\*\*

## *Abstract*

Lo studio è indirizzato a esplorare le potenzialità dei metodi partecipativi per la valorizzazione di patrimoni culturali periferici. In rapporto al descritto obiettivo, è stato sviluppato un caso-studio concernente le Comunità rurali tra il Lago Maggiore e il Lago d'Orta. L'area rurale è caratterizzata dalla presenza di un patrimonio culturale periferico

\* Antonella Capriello, Ricercatore di Economia e gestione delle imprese, Università degli Studi del Piemonte Orientale, Dipartimento di Studi per l'Economia e l'Impresa, Via Perrone, 18, 28100 Novara, e-mail: [antonella.capriello@eco.unipmn.it](mailto:antonella.capriello@eco.unipmn.it).

\*\* Miriam Giubertoni, Borsista, Università degli Studi del Piemonte Orientale, Geo4Map, Enne3 Incubatore di Impresa del Polo di Innovazione di Novara, via Bovio, 6, 28100 Novara, e-mail: [miriam.giubertoni@geo4map.it](mailto:miriam.giubertoni@geo4map.it).

\*\*\* Lara Pastrello, Borsista, Università degli Studi del Piemonte Orientale, Dipartimento di Studi per l'Economia e l'Impresa, Via Perrone, 18, 28100 Novara, e-mail: [lara.pastrello@eco.unipmn.it](mailto:lara.pastrello@eco.unipmn.it).

rispetto al circuito delle attività turistico-culturali in Piemonte, ma il piano di valorizzazione ha attivato iniziative per vivacizzare il territorio e superare la condizione di marginalità. Il caso-studio si basa sull'applicazione della metodologia *Participatory Action Research* (PAR) per favorire il coinvolgimento di *stakeholders* locali in posizione marginale. Lo studio individua linee guida per la generalizzazione della metodologia nei processi di valorizzazione di un patrimonio culturale periferico.

The article aims to explore the potential of participative methods to enhance the value of peripheral cultural wealth. Consistent with the described aims, a case study was developed with a focus on the rural communities between Lago Maggiore (Maggiore Lake) and Lago d'Orta (Orta Lake). The rural area is characterised by the presence of peripheral cultural heritage comparing tourist and cultural proposals in Piedmont, but a cultural plan has been developed to animate the local context and to overcome the condition of isolation. The case study is based on Participatory Action Research (PAR), involving stakeholders in marginal positions. The results identify best practices to generalize the methodology in order to enhance the value of peripheral cultural wealth.

## 1. *Introduzione*

Le Comunità dell'area collinare tra il Lago Maggiore e il Lago d'Orta possiedono un significativo patrimonio storico-culturale, ma tale ricchezza è spesso considerata minore ed è risultata periferica rispetto ai maggiori circuiti di interesse culturale in Piemonte. I beni architettonici presenti sono stati per alcuni anni poco sfruttati e alcuni versano in condizioni di abbandono. Precedentemente all'ottenimento di consistenti finanziamenti tramite il superamento di selezioni per bandi di fondazioni bancarie, le azioni di mantenimento e di conservazione dei beni non risultavano sostenibili, dati i vincoli finanziari e operativi degli enti locali. Tuttavia, su iniziativa dell'Associazione Culturale "Asilo Bianco", gli enti e le associazioni locali hanno valutato l'opportunità di costruire un congiunto progetto culturale e turistico dal titolo *Cuore Verde tra i due Laghi*, attraverso l'integrazione di diverse realtà, professionali e volontaristiche, attive nell'ambito della valorizzazione dei luoghi.

La Dichiarazione di Intenti, siglata il 16 luglio 2007 dalle istituzioni promotrici, individua il seguente traguardo finale: la valorizzazione del patrimonio attraverso l'impiego di differenti espressioni dell'arte contemporanea. Il progetto propone anche forme di sviluppo turistico sostenibile, in armonia con i modelli culturali degli abitanti; tale aspetto si ricollega all'obiettivo teso a valorizzare sia le forme tradizionali di lavoro, che si manifestano tramite l'enogastronomia e l'artigianato di eccellenza, sia la cultura popolare, mediante la promozione delle feste tradizionali e dei musei etnografici.

La letteratura internazionale dominante, nell'ambito delle tematiche del turismo, evidenzia che la collaborazione tra *stakeholders* è un elemento

fondamentale per sostenere lo sviluppo turistico<sup>1</sup>, poiché nessuno *stakeholder* possiede tutte le risorse per conseguire gli obiettivi, collegati allo sviluppo di una destinazione<sup>2</sup>. Favorire la cooperazione tra attori locali è rilevante sia per la promozione e la gestione di prodotti collegati al tempo libero, sia per lo sviluppo di nuove iniziative imprenditoriali.

Gli studi internazionali si sono prevalentemente focalizzati sulla valutazione della rete di relazioni degli *stakeholders* per identificare i possibili fallimenti di iniziative di stampo turistico-culturale, in rapporto:

- alla differente attitudine e alla propensione degli attori locali (entusiasti, attivisti, pragmatici e oppositori) verso la costruzione di modelli di *partnership*<sup>3</sup>;
- alle relazioni di potere tra *stakeholders* rivolte ad influenzare il processo di pianificazione di una destinazione turistica<sup>4</sup>;
- alle caratteristiche dei membri<sup>5</sup> e allo scarso interesse dell'industria privata in nuove attività turistiche<sup>6</sup>;
- alla contenuta attenzione di attori politici verso progetti turistici innovativi<sup>7</sup>.

Tuttavia, per la valorizzazione di un patrimonio culturale periferico e la collegata crescita delle destinazioni, occorre un approccio innovativo, affinché il ricercatore superi il ruolo di osservatore esterno e acquisisca la funzione di attore del cambiamento. Il presente contributo esamina la *Participatory Action Research* (PAR), in quanto è una metodologia appropriata in una prospettiva trasformazionale: consente di comprendere la realtà analizzata, allo scopo di generare azioni dirette al miglioramento del tessuto socio-economico<sup>8</sup>, coinvolgendo gli *stakeholders* in posizione marginale.

Il contributo di ricerca è innovativo, in quanto indirizzato ad identificare le potenzialità della metodologia con il caso-studio, concernente il progetto di valorizzazione territoriale *Cuore Verde tra i due Laghi*; individua le linee operative per l'estensibilità della metodologia in progetti analoghi. In rapporto al menzionato obiettivo, il lavoro mira a: 1) descrivere il piano di azione in funzione della natura ciclica della PAR; 2) analizzare il ruolo del ricercatore e il protocollo di ricerca impiegato, in rapporto agli strumenti di raccolta e di analisi dei dati; 3) valutare i modelli di *leadership* e l'approccio di analisi degli *stakeholders* con riferimento alla metodologia selezionata.

<sup>1</sup> Si confronti in merito Gunn 1993 e Sautter, Leisen 1999.

<sup>2</sup> Bramwell, Lane 2000.

<sup>3</sup> Saxena 2005.

<sup>4</sup> Bramwell 2006; Bramwell, Sharman 1999.

<sup>5</sup> Dredge 2006.

<sup>6</sup> Medeiros de Araujo, Bramwell 2002.

<sup>7</sup> Yasarata *et al.* 2010.

<sup>8</sup> Chambers 1997; Fals Borda 2001.

Il lavoro presenta la seguente struttura: il paragrafo 2 è focalizzato sulla discussione della metodologia; il paragrafo 3 presenta la sua applicazione tramite l'analisi del caso-studio; il paragrafo 4 descrive i metodi di ricerca, il ruolo del ricercatore e i presupposti di applicazione della PAR, con riferimento all'importanza della *leadership* e al ruolo assunto dagli *stakeholders* nella valorizzazione del patrimonio culturale.

## 2. *La metodologia di ricerca*

### 2.1 *Approccio trasformatore*

La *Participatory Action Research* (PAR) è una metodologia indirizzata a comprendere la realtà circostante per modificarla in modo collaborativo e sulla base di un processo di riflessione. La PAR non è un insieme monolitico di idee e metodi, ma un orientamento pluralistico per la creazione di conoscenza e la generazione di cambiamento<sup>9</sup>.

L'impiego della PAR è indirizzato ad integrare tre principi di base nell'attività di lavoro: partecipazione, azione e ricerca<sup>10</sup>. In rapporto alla partecipazione, gli attori in posizione marginale acquisiscono il diritto a partecipare nei processi decisionali, che influenzano la fase di emancipazione<sup>11</sup>. Simile partecipazione consente di contribuire alla trasformazione sociale. Con riferimento alle azioni, esse sono collegate al contesto situazionale e al raggiungimento degli obiettivi della comunità analizzata. Ne consegue che l'azione è unita alla ricerca e ai processi collettivi di auto-analisi<sup>12</sup>. In rapporto alla ricerca, la PAR è essenzialmente ricerca applicativa basata su modello ciclico e su differenti iterazioni di pianificazione, azione, osservazione e riflessione.

La natura ciclica della PAR rappresenta la caratteristica fondamentale del processo<sup>13</sup>; il ciclo avviene in rapporto alle seguenti fasi:

- a) diagnosi e pianificazione delle azioni, in quanto un problema o il desiderio di cambiamento è identificato in collaborazione con la comunità locale;
- b) implementazione e sviluppo del piano di azione;
- c) osservazione e valutazione delle azioni da parte dei ricercatori e della comunità, in rapporto ad un'attività di raccolta e analisi dei dati.

Le fasi descritte possono essere effettuate anche in cicli successivi, fino al conseguimento degli auspicati obiettivi; tali cicli non ripetono i precedenti, ma sono influenzati dalle anteriori attività di pianificazione, azione, osservazione e

<sup>9</sup> Chambers 2008, p. 297; Allen 2001; Camic, Joas 2003.

<sup>10</sup> Chevalier, Buckles 2013.

<sup>11</sup> Selener 1997.

<sup>12</sup> Rahman 2008, p. 49.

<sup>13</sup> Wadsworth 1998.

riflessione. Ne consegue che il processo può continuare con numerose iterazioni, allo scopo di raggiungere la soluzione del problema.

In analogia con l'*Action Research*, la metodologia si basa sulle azioni dei partecipanti e sulla riflessione critica circa le conseguenze delle proprie azioni, in rapporto ad una progressiva acquisizione di consapevolezza degli individui. In questa prospettiva sono attivati processi non formali di apprendimento, che sono amplificati sulla base dell'attività di ricerca e costituiscono un elemento rilevante per le azioni successive<sup>14</sup>. Tali attività generano opportunità di riflessione e dialogo nelle quali il sapere accademico opera congiuntamente al sapere comune, per consentire la più ampia comprensione di una situazione contestuale<sup>15</sup>.

## 2.2 Il ruolo del ricercatore

In armonia con il paradigma dell'*Action Research*, il ricercatore cambia la propria funzione da osservatore esterno ad attore coinvolto nel gruppo di lavoro, allo scopo di creare conoscenza<sup>16</sup> e di realizzare gli auspicati cambiamenti<sup>17</sup> tramite il coinvolgimento di attori in posizione marginale<sup>18</sup>. Simile approccio prevede che i ricercatori lavorino in *partnership* con le comunità locali per generare conoscenza e per favorire concrete azioni per il cambiamento.

Occorre precisare che il processo di trasformazione presuppone la presenza di una *leadership*, per fornire la guida e il sostegno all'innovazione del tessuto socio-culturale<sup>19</sup>. Tuttavia, il ricercatore non assume necessariamente il ruolo di *project leader*<sup>20</sup>. L'impegno del ricercatore è indirizzato alla creazione di capacità su base locale per l'analisi e l'azione collettiva, allo scopo di generare nuova conoscenza<sup>21</sup>. La funzione del ricercatore si modifica da *insider* a *outsider*, in rapporto ad una variazione del livello di partecipazione da elevato a basso<sup>22</sup>. In alcune ipotesi il ruolo del ricercatore è di *outsider*, entrando in un sistema organizzativo e ricercando gli impulsi per l'attività di lavoro<sup>23</sup>. I ricercatori possono acquisire il ruolo di *insider*, esaminando la rispettiva pratica operativa: nel campo educativo possono valutare l'efficacia dell'attività didattica<sup>24</sup> o

<sup>14</sup> Tandon 1989.

<sup>15</sup> Bernard 2000.

<sup>16</sup> Greenwood, Levin 1998, 2000.

<sup>17</sup> Ballantyne 2004.

<sup>18</sup> Selener 1997, p. 36.

<sup>19</sup> Fals Borda, Rahman 1991.

<sup>20</sup> Ottosson 2003.

<sup>21</sup> Hall 1981, pp. 10-11.

<sup>22</sup> Ozanne, Saatcioglu 2008.

<sup>23</sup> Lewin 1948.

<sup>24</sup> McNiff, Whitehead 2006.

esaminare i rispettivi metodi di insegnamento<sup>25</sup>. Tuttavia, in relazione a queste posizioni estreme esistono ruoli intermedi rivolti all'attività di collaborazione. Rispetto a tale ipotesi, Ottosson<sup>26</sup> identifica il ruolo di facilitatore, preposto allo sviluppo di attività di discussione e di dialogo per implementare il modello PAR.

I membri del gruppo di ricerca possono costruire una comunità per una valutazione critica dei risultati e la definizione delle azioni operative.

In rapporto all'approccio metodologico, una *partnership* nell'attività di ricerca risulta auspicabile, in quanto il metodo partecipativo presuppone un equilibrio tra la conoscenza e l'esperienza del ricercatore rispetto a quella fornita dai membri della comunità. Pertanto, si assume che entrambe le parti abbiano conoscenza, possano apprendere in modo sinergico e contribuire al processo di trasformazione<sup>27</sup>.

La discussione dei risultati ha lo scopo di dare senso alle attività e di favorire una riflessione sulle azioni del progetto. La documentazione rappresenta un problema rilevante, in quanto la presenza di informazioni consente di migliorare il valore scientifico, anche in rapporto al confronto dialettico nella comunità scientifica.

### 2.3 Strategie e metodi di ricerca

La PAR è una metodologia basata su un sistema alternativo di produzione della conoscenza, poiché la partecipazione di attori locali influenza il processo di raccolta e analisi dei dati e il controllo dei risultati. La metodologia è fondata su azioni di cambiamento, collegate ad una fase esplorativa e alla successiva raccolta dei risultati<sup>28</sup>.

La metodologia consente l'impiego di metodi qualitativi, per permettere di esplorare meglio le relazioni nel contesto socio-culturale. Simili metodi consentono di presentare l'esperienza personale, relativamente liberi dai preconcetti dei ricercatori<sup>29</sup>. Le interviste semistrutturate con una lista di tematiche da affrontare e l'osservazione partecipata possono consentire di cogliere specifiche evidenze empiriche collegate alla realtà sociale analizzata.

La qualità del processo di ricerca dipende dalla produzione di risultati, che siano rigorosi e contribuiscano alla produzione di conoscenza. Fals Borda<sup>30</sup> afferma che i criteri di validità risultano dall'analisi induttiva e deduttiva dei risultati, tramite il progressivo coinvolgimento della comunità, e la valutazione

<sup>25</sup> Ger, Sandikci 2006.

<sup>26</sup> Ottosson 2003.

<sup>27</sup> Selener 1997, p. 36.

<sup>28</sup> McTaggart 1997.

<sup>29</sup> Nelson *et al.* 1990.

<sup>30</sup> Fals Borda 2001.

del gruppo di riferimento. Reason e Bradbury<sup>31</sup> e Ozanne e Saatcioglu<sup>32</sup> propongono criteri di validità per l'approccio partecipativo. Tali criteri di validità riguardano:

- a) *validità dei risultati*. L'obiettivo della metodologia è rappresentato dal miglioramento delle condizioni di vita: i risultati empirici devono dimostrare il cambiamento nella società e l'acquisizione di conoscenze tecniche e abilità condivise dai membri di una comunità;
- b) *validità del processo*. In coerenza con i principi dell'*Action Research*, Eden e Huxham<sup>33</sup> identificano che la metodologia presuppone un processo di triangolazione tra eventi osservati e processi, visione offerta dai partecipanti al progetto, cambiamenti verificatesi, nonché l'organizzazione ciclica del processo di raccolta delle informazioni;
- c) *validità sul piano dialogico*. Questo aspetto si riferisce alla realizzazione di un dialogo critico, circa i risultati e le azioni; il confronto con i pari consente di identificare eventuali discrepanze, allo scopo di realizzare una discussione critica della realtà;
- d) *validità catalitica*. Si pone nella prospettiva di fondere conoscenze e credenze locali, per individuare soluzioni pratiche e approcci operativi utili alla comunità. Questa forma di validità rappresenta la modalità attraverso la quale gli attori vengono orientati allo scopo di conoscere la realtà per modificarla<sup>34</sup>. I ricercatori sono guidati non solo dalla creazione e dalla gestione della conoscenza, ma anche dall'organizzazione sistematica di conoscenze, per adattare a beneficio della comunità;
- e) *validità democratica*. Risulta indirizzata alla creazione di uno spazio di comunicazione, nel quale gli attori coinvolti possano discutere e dibattere i problemi; in tale condizione, sussiste una comunicazione aperta e paritaria tra i differenti *stakeholders* territoriali.

### 3. *Il caso-studio*

#### 3.1 *PAR e approccio per casi*

L'approccio per casi rappresenta la modalità prevalente per fornire concreti esempi di progetti concernenti l'applicazione della metodologia. In un caso-studio la PAR emerge come un importante contributo per la trasformazione all'interno di gruppi, organizzazioni e comunità. Un ruolo significativo è assunto nel campo

<sup>31</sup> Reason, Bradbury 2001.

<sup>32</sup> Ozanne, Saatcioglu 2008.

<sup>33</sup> Eden, Huxham 1996.

<sup>34</sup> Bernard 2000, p. 183.

dello sviluppo di comunità in aree rurali. Questo aspetto si è manifestato in una serie di sperimentazioni della metodologia nell'ambito dei processi di pianificazione di scenari<sup>35</sup>, di valutazione di progetti collegati all'economia mineraria<sup>36</sup>, alla gestione delle risorse idriche<sup>37</sup>, alla gestione delle risorse naturali<sup>38</sup>, allo sviluppo locale<sup>39</sup> e alla mappatura delle risorse<sup>40</sup>. Ulteriori applicazioni della metodologia riguardano le tematiche rilevanti per la valorizzazione del patrimonio culturale; si fa riferimento alla comunicazione<sup>41</sup>, alla *leadership*<sup>42</sup> e al turismo<sup>43</sup>. La letteratura citata indica non solo la creatività metodologica, ma suggerisce anche potenziali azioni per il coinvolgimento degli *stakeholders* in una posizione marginale. Nonostante i casi e le tecniche siano prevalentemente focalizzati per la risoluzione di problemi in Paesi in via di sviluppo, essi appaiono appropriati per esplorare le potenzialità della metodologia nei processi di partecipazione di comunità locali. In rapporto all'influenza della PAR in campo educativo<sup>44</sup>, emerge l'importanza del coinvolgimento dei giovani, allo scopo di superare la condizione di emarginazione collegata ad una condizione di discriminazione. Tale elemento appare rilevante rispetto all'incoraggiamento degli studenti ad applicare conoscenze e abilità per rispondere a bisogni della comunità locale con un attivo coinvolgimento dei membri della comunità stessa<sup>45</sup>. Selener<sup>46</sup> ritiene l'esistenza di spazi per l'applicazione della metodologia anche in contesti nei quali essa non è stata concepita come tale e non è stata sviluppata per tale finalità. Sulla base di tale assunto, Capriello<sup>47</sup> presenta l'approccio metodologico in una prospettiva innovativa, in quanto strumentale per consentire la partecipazione degli *stakeholders* in territori interessati a "fare sistema". Quest'ultimo studio è rilevante poiché sviluppato in un contesto socio-economico paragonabile a quello esaminato dall'attuale ricerca.

Il presente caso-studio è esplorativo<sup>48</sup>, in quanto mira a presentare la metodologia per attivare progetti di valorizzazione territoriale e ad analizzare le azioni intraprese per lo sviluppo del piano territoriale. Occorre precisare che ogni caso-studio deve essere considerato unico, in rapporto alla natura degli attori, alle relazioni di potere e alla particolare caratteristica della ricerca<sup>49</sup>.

<sup>35</sup> Ogilvy 2002.

<sup>36</sup> Coumans *et al.* 2009.

<sup>37</sup> Hinchcliffe *et al.* 1999.

<sup>38</sup> Chevalier, Buckles 2013; Means *et al.* 2002; Park *et al.* 1993; Pound *et al.* 2003.

<sup>39</sup> Lewis, Gaventa 1988; Selener 1997.

<sup>40</sup> Fox *et al.* 2005; Kesby 2007; Kindon *et al.* 2007.

<sup>41</sup> Besette 2004; Quarry, Ramirez 2009.

<sup>42</sup> Marshall *et al.* 2011.

<sup>43</sup> Blangy 2010.

<sup>44</sup> Freire 1970; Tandon 2002; Fals Borda, Rahman 1991; Quigley 2000.

<sup>45</sup> Fals Borda, Rahman 1991; Quigley 2000.

<sup>46</sup> Selener 1997, p. 275.

<sup>47</sup> Capriello 2012.

<sup>48</sup> Yin 1994.

<sup>49</sup> Selener 1997, p. 246.

### 3.2 *Il contesto socio-economico*

Le Comunità rurali tra i due Laghi (fig. 1) condividono un patrimonio turistico-culturale unico, ma hanno risentito in misura significativa dello spopolamento dell'area, in relazione alla dipendenza dell'economia locale dai settori dell'agricoltura e dell'artigianato. La forte unicità della regione è associata alla presenza di un'area di particolare pregio naturalistico, caratterizzata da un significativo patrimonio boschivo e dalle antiche vie di connessione delle Comunità tra i due Laghi.

L'area presenta un rilevante patrimonio architettonico, collegato alla storia del territorio e al ruolo rivestito dalla Chiesa Cattolica nell'area. Nel XVIII e XIX secolo furono costruite residenze private di nobili europei e della classe imprenditoriale, entrambi provenienti dal Piemonte e dalla Lombardia. Alcuni esempi sono rappresentati da Palazzo Torielli in Ameno e da Villa Nigra in Miasino. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il settore manifatturiero si sviluppò nell'area del Lago d'Orta; in relazione alla crescita dell'offerta abitativa nell'area, la sponda del Lago Maggiore fu interessata dal fenomeno delle seconde case. Negli anni '90, con la crisi del comparto manifatturiero, si avviò un processo di ripensamento della politica industriale nell'area. Il Piano Strategico Turistico Regionale 2008-2013 fu, pertanto, orientato a rilanciare l'area dei Laghi.

In relazione alle attività turistiche, è necessario sottolineare che i Comuni del progetto si trovano in prossimità di importanti mete turistiche, Orta San Giulio e Arona, e dei due Laghi, Maggiore e d'Orta. Il numero di strutture alberghiere ed extra-alberghiere non è molto elevato e può contare su 1.104 posti letto, pari al 6,8% del totale provinciale. Ormai radicata da decenni è la presenza nel territorio di scrittori, artisti, musicisti e uomini di cultura, provenienti da differenti luoghi d'Europa, che hanno scoperto uno spazio dove sviluppare ricerche e riflessioni attorno alla società contemporanea. Una simile presenza ha favorito il progressivo sviluppo di iniziative culturali, allo scopo di animare il territorio. Le associazioni culturali, progressivamente nate nell'area, si sono attivate sia per creare spazi di ricerca e formazione, sia per promuovere iniziative culturali.



Fig. 1. Le Comunità rurali tra i due Laghi (Fonte: ns. elaborazione)

Nel periodo 2003-2010 la Regione Piemonte offrì sostegno finanziario, per favorire azioni congiunte per la valorizzazione della storia, della cultura e delle produzioni artigianali in aree geografiche periferiche, al fine di rafforzare l'identità locale e di promuovere un modello innovativo per la valorizzazione del patrimonio periferico. Il presupposto per l'accesso ai fondi era rappresentato dalla presenza di un piano di valorizzazione territoriale, rivolto a riunire attori locali, per creare una *partnership* in ambito sociale, culturale ed economico. Tali piani si ponevano nella prospettiva di favorire una progettualità integrata nelle scelte di un territorio, favorendo la partecipazione attiva della popolazione locale, allo scopo di accrescere la consapevolezza del valore del patrimonio. Il modello organizzativo prevedeva la presenza di una cabina di regia, che riunisse le istituzioni aderenti al progetto, per definire gli obiettivi di lungo termine. Tuttavia, per favorire un approccio decisionale *bottom-up*, coerente con il

principio di sviluppo sostenibile, furono attivati meccanismi di partecipazione e condivisione, basati su gruppi e tavoli di lavoro. Dette attività erano indirizzate sia all'istituzione di processi di scelta, collegati alle concrete necessità delle comunità locali, sia alla costruzione di un sistema relazionale, rilevante per lo sviluppo del tessuto economico-sociale.

Sulla base delle politiche culturali della Regione Piemonte, rivolte allo sviluppo di piani integrati di valorizzazione territoriale, l'Associazione Culturale "Asilo Bianco", avente sede operativa in Ameno, identificò nell'aprile 2007 l'opportunità di sviluppare un progetto condiviso, diretto a combinare le attività culturali con iniziative di matrice turistico-ricreativa. Per tale territorio, il piano era strumentale alla valorizzazione e alla tutela del patrimonio storico, artistico, architettonico e ambientale.

### 3.3 Piano di azione e relativo sviluppo

Il piano di azione è stato formulato in rapporto alla natura ciclica della PAR e rispetto alle fasi precedentemente analizzate. Circa le modalità di sviluppo del piano di azione, McTaggart<sup>50</sup> suggerisce due approcci: il primo avviene quando la PAR è avviata sulla base di una raccolta iniziale e analisi delle informazioni in un'area di interesse generale, mentre in una fase successiva sono definite le azioni; la seconda modalità prevede l'attuazione di azioni preliminari, la successiva raccolta di dati e la ridefinizione delle azioni. Il presente studio è stato sviluppato seguendo la prima modalità.

I paragrafi successivi sono indirizzati alla presentazione delle azioni intraprese e in rapporto a due cicli di applicazione della metodologia. Si precisa che il piano di valorizzazione è ancora in fase di attuazione; pertanto, i risultati delle azioni non risultano completamente esaustivi, in rapporto agli obiettivi formulati nel menzionato piano.

#### 3.3.1 Primo ciclo: diagnosi e formulazione del piano di azione

A partire da aprile 2007 l'Associazione Culturale "Asilo Bianco" organizzò una serie di *workshops*, coinvolgendo le autrici e alcuni ricercatori universitari, per costruire e condividere un progetto turistico-culturale comune. Dalla documentazione raccolta durante gli incontri, emergeva l'esigenza di costruire un progetto turistico-culturale comune, che promuovesse il territorio, le peculiarità dei luoghi e il capitale umano ad un grado di riconosciuta eccellenza, nonché una lista iniziale di potenziali *stakeholders*. L'applicazione successiva del *snowball method* è stata funzionale all'identificazione degli *stakeholders* in condizione

<sup>50</sup> McTaggart 1997, p. 35.

di marginalità<sup>51</sup>. Nello studio la posizione marginale è stata associata: 1. ai possessori di beni architettonici e artistici (principalmente, istituzioni comunali e parrocchiali); tali beni risultavano periferici rispetto ai circuiti turistico-culturali della Regione e sottoposti al pericolo di grave deterioramento, a causa dell'iniziale mancanza di risorse finanziarie; 2. alle associazioni culturali, con capacità innovative per animare il territorio, ma nella fase iniziale con scarsa propensione alla collaborazione; 3. ai giovani dell'area, esposti al forte rischio di disoccupazione ed esclusi dai processi decisionali; 4. alle piccole imprese, aventi la significativa necessità di riposizionare i loro prodotti.

Allo scopo di ridurre la descritta posizione di marginalità, nel gennaio 2008 l'Associazione culturale "Asilo Bianco" propose una *partnership*, coinvolgente i seguenti *stakeholders*: undici Comuni del territorio, la Regione Piemonte, la Provincia di Novara, la Comunità Montana dei Due Laghi, l'Istituto Comprensivo "Soldati" di Orta, il Priorato di San Norberto, l'Associazione Storica Cusius, l'Ecomuseo "Cusius", la Condotta "Slow Food Novara" e l'Università degli Studi del Piemonte Orientale. In rapporto all'analisi dei contenuti del piano, le azioni concertate con i menzionati *stakeholders* si articolavano:

- a) sull'identificazione delle emergenze architettoniche, artistiche e ambientali e la messa in opera dei necessari interventi di recupero;
- b) su un modello di comunicazione chiaro e condiviso dagli attori territoriali, al fine di elaborare un'offerta turistica. Simile offerta doveva possedere una forza identitaria intrinseca, in grado di integrare tra loro le eccellenze culturali, artistiche e ambientali;
- c) sull'attivazione di un piano di valorizzazione e di fruizione dei beni materiali e immateriali giacenti sul territorio. I primi destinatari delle iniziative dovevano essere gli abitanti, per riappropriarsi di luoghi, storie e conoscenze perdute;
- d) sulla costruzione di un progetto didattico, volto ad arricchire le conoscenze e le competenze legate al mondo professionale contemporaneo, attraverso una rilettura delle peculiarità ambientali e umane del territorio;
- e) sul sostegno alla crescita e sull'integrazione di strutture, che promuovessero e gestissero attività ed eventi di carattere artistico, culturale e di natura enogastronomica, unitamente alla valorizzazione dell'agricoltura, dell'artigianato e dei prodotti tipici.

A seguito dell'avvio del progetto, l'area identificata dai menzionati Comuni fu individuata con la denominazione "Cuore Verde tra i due Laghi" e promossa tramite l'impiego di tale marchio territoriale.

<sup>51</sup> Lo *snowball method* è stato adottato per identificare gli *stakeholders*, coinvolgendo gli attori locali allo scopo di individuare *stakeholders* in posizione marginale, e potenziali beneficiari delle azioni del progetto di valorizzazione. Gli *stakeholders* nominati inizialmente ne hanno menzionati altri, finché nessun nuovo *stakeholder* emergesse (Finn 1996; Rowley 1997).

### 3.3.2 *Primo ciclo: implementazione delle azioni per la valorizzazione del territorio*

La rete avviò la propria attività e venne riconosciuta come Piano di Valorizzazione (PdV) dalla Regione Piemonte, ottenendo maggiori finanziamenti grazie al bando regionale (attorno a 30.000 euro su base annuale). Furono costituiti tre tavoli di lavoro con persone selezionate, sulla base di meccanismi di passaparola e di inviti incrociati. I tavoli erano focalizzati sulle seguenti tematiche: la ricerca nel campo della cultura contemporanea, la valorizzazione del patrimonio (natura, paesaggio, patrimonio storico-artistico e tradizioni religiose) e l'enogastronomia.

*Ricerca nel campo della cultura contemporanea.* Il Tavolo, guidato dall'Associazione "Asilo Bianco", fu orientato all'organizzazione di mostre e manifestazioni culturali, dirette alla valorizzazione in tre siti: Palazzo Torielli, il relativo Parco neogotico in Ameno e Villa Nigra a Miasino. La scelta delle localizzazioni era collegata all'idea di catalizzare l'attenzione sulle emergenze di ristrutturazione e di restauro nel territorio. Un primo esempio fu rappresentato dalla mostra internazionale con artisti svedesi in due beni storici del territorio, fino ad allora poco valorizzati (Villa Nigra e Palazzo Torielli). L'evento voleva dare una visione ampia del territorio innescando l'idea, come suggerito in un incontro con l'Associazione, di essere in «un piccolo, infinitesimale territorio di una grande area, che si chiama Europa». Per la presenza di residenti stranieri, si attendeva anche una positiva risposta dal territorio, data la sua vocazione internazionale. A tale aspetto si univa l'idea di creare una guida turistica emozionale, realizzata da artisti e scrittori ospitati nel luogo<sup>52</sup>. Tale iniziativa si collegava all'obiettivo di creare una residenza estiva per scrittori e artisti nel territorio.

*Valorizzazione del patrimonio.* Il Tavolo di lavoro sviluppò un primo percorso devozionale e di collegamento tra Colazza (Comune della sponda del Lago Maggiore) e Ameno (Comune della Sponda del Lago d'Orta). I due territori appartengono a due sponde differenti, ma furono riuniti mediante un percorso culturale e turistico. Lo scopo era di dare visibilità al Monte Varo, dove vi era una vecchia tradizione devozionale. Un secondo progetto "Paesaggi Mirati", in collaborazione con il Politecnico di Milano, era focalizzato su un concorso di idee, per ridisegnare alcuni angoli dei Comuni del territorio del Cuore Verde.

*Enogastronomia.* Questo Tavolo di lavoro si era posto lo scopo di valorizzare le produzioni locali, tramite un primo evento "Colazione sull'Erba",

<sup>52</sup> Si fa riferimento al Progetto "Fogli/e Scritte" finanziato dalla Fondazione CRT.

sostenuto dalla Provincia di Novara. L'idea era di coinvolgere una rete di venti negozi, presenti nel territorio, nell'ottica di far conoscere i prodotti locali, con un'offerta a condizione agevolata. Si voleva, inoltre, favorire la visita dei singoli Comuni, fornendo una mappa dei beni storico-culturali presenti nel territorio. Furono, progressivamente, attivati progetti scolastici sul tema dell'apicoltura in connessione alle produzioni sviluppate su base locale. Un'ulteriore attività era indirizzata a recuperare le tradizioni del luogo, mediante il coinvolgimento della rete di ristoranti e panettieri, per la commercializzazione delle produzioni artigianali.

### 3.3.3 *Primo ciclo: osservazione e valutazione delle azioni*

In coerenza con l'approccio metodologico descritto e allo scopo di indirizzare le azioni del piano di valorizzazione, le autrici costituirono il gruppo di ricerca: i membri erano studenti di laurea triennale e magistrale dell'Università aderente al progetto e personale formato dalla Fondazione Fitzcarraldo, in rapporto alle attività formative programmate dal progetto di valorizzazione. Nel giugno 2008 – marzo 2009, il gruppo costituito condusse interviste, allo scopo di valutare il ruolo di identificati attori territoriali nelle attività culturali, di esplorare l'esito delle rispettive iniziative e di ponderare gli obiettivi del progetto. Lo scopo era di formulare in modo più puntuale le azioni successive. Sulla base di un protocollo standard, le interviste furono indirizzate a istituzioni promotrici di eventi nel territorio e agli undici sindaci dei Comuni coinvolti nel progetto di valorizzazione. Nella fase successiva, i risultati raccolti furono discussi con i membri del piano di valorizzazione, per comprendere le specifiche problematiche, collegate all'implementazione del progetto e di focalizzare le azioni della fase successiva.

*Istituzioni ed eventi culturali.* Nel territorio furono identificate sei istituzioni, proponenti iniziative culturali. La tabella 1 riporta il nome delle associazioni, l'evento organizzato e la rispettiva tematica.

Evento	Associazione	Tematica
1. Colazione sull'Erba	Asilo Bianco	Evento per la promozione dei prodotti locali e del patrimonio artistico e architettonico, tramite l'apertura straordinaria di chiese e case storiche
2. Paesaggi Mirati	Asilo Bianco	Mostra fotografica, relativa alle proposte per riprogettare il contesto territoriale
3. Studi Aperti	Asilo Bianco	Apertura degli studi da parte degli artisti
4. Anima(e)	Asilo Bianco	Mostra d'arte contemporanea dedicata alla cultura svedese
5. Gelo Mediterraneo	Asilo Bianco	Rassegna letteraria dedicata alla cultura svedese
6. Girolago	Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone	Visite organizzate alla scoperta del patrimonio locale

7. Festival di Blues	Ameno Blues	Festival di musica blues
8. Teatro Andandi	Teatro delle Selve	Spettacoli teatrali all'aperto nei Comuni del territorio
9. Miasino Classic Jazz Festival	Proloco di Miasino	Festival musicale a Villa Nigra (Miasino)
10. Poetry on the Lake	Poetry on Lake	Lettura di poesie, workshops e competizione tra poeti inglesi

Tab. 1. Istituzioni culturali ed eventi nel territorio (Fonte: ns. elaborazione)

Dall'analisi dei dati, emerse la presenza delle seguenti istituzioni:

- a) l'Associazione "Asilo Bianco", promotrice del piano di valorizzazione, è localizzata in Ameno e si pone l'obiettivo di promuovere l'arte contemporanea, anche attraverso la scoperta del patrimonio locale. Un aspetto chiave è collegato alla creazione di una rete internazionale di artisti e scrittori, mediante il supporto delle istituzioni bancarie. La collaborazione è indirizzata a favorire il ripopolamento dell'area. In effetti, le iniziative organizzate dagli artisti e dagli scrittori sono orientate a stabilire relazioni con i residenti e i turisti;
- b) l'Ecomuseo del Lago d'Orta e Mottarone è un'associazione di musei, enti e siti di interesse nel territorio e mira ad accrescere l'interesse e la consapevolezza dei visitatori e dei residenti, circa il patrimonio esistente nell'area;
- c) l'Associazione "Ameno Blues" è un'organizzazione *non profit*, diretta a promuovere l'interesse per la musica blues, attraverso la promozione e la realizzazione di eventi. Dal 2005, il festival, organizzato ad Ameno e sponsorizzato dalla Provincia di Novara, attrae 400 persone ogni anno. Gli artisti internazionali hanno consentito di migliorare progressivamente la reputazione dell'evento;
- d) l'Associazione "Teatro delle Selve" fu costituita nel 2001 per promuovere il teatro. Una caratteristica distintiva degli eventi è legata alla localizzazione all'aria aperta, in dieci Comuni attorno al Lago d'Orta. L'obiettivo è di favorire lo sviluppo di una relazione simbiotica tra persone, natura e cultura;
- e) la Proloco di Miasino è un'organizzazione di volontari con 200 sostenitori e organizza un festival di musica jazz dal 2000. L'evento raccoglie l'interesse di circa 350 visitatori con picchi di 500;
- f) l'Associazione "Poetry on the Lake" è focalizzata sullo sviluppo di interesse nella poesia. Dal 2001 ha organizzato annualmente un evento sostenuto dal *British Council* e dall'Unesco. All'evento sono presenti circa 100 partecipanti provenienti da differenti Paesi.

Gli eventi nell'area erano prevalentemente costruiti in relazione all'apporto di volontari e necessitavano di costanti strategie innovative per la raccolta di risorse finanziarie e il coinvolgimento di attori locali. La complessa rete di relazioni informali risultava rilevante sia nella selezione degli artisti e dei canali

di comunicazione, sia in rapporto ai processi di innovazione e all'ottenimento di patrocini e sponsorizzazioni. Gli organizzatori dell'evento risultavano proattivi, nell'identificare soluzioni per sostenere lo sviluppo locale, ma apparivano agire in modo isolato, facendo leva sulle proprie consolidate abilità nell'attività di promozione e organizzazione delle manifestazioni. Si trattava sostanzialmente di istituzioni culturali, spesso in competizione tra loro per le stesse risorse umane e finanziarie. Il clima politico, più o meno favorevole ad un'istituzione, poteva riflettersi sulla possibilità o meno di sviluppare l'iniziativa. Un organizzatore precisava: «il primo festival di blues fu organizzato nel giugno 2005, data la passione degli amministratori locali per la musica. L'evento fu creato per ridurre l'anonimato del territorio».

Risultavano assenti meccanismi di collaborazione tra i differenti organizzatori, nell'ottica di identificare modelli per comunicare i valori e l'identità del territorio. Ne conseguiva un'immagine frammentata, come evidenziato da un rappresentante di un'associazione: «se lei compara gli opuscoli promozionali, ogni associazione ha propri materiali. Manca, invece, documentazione unica e condivisa per promuovere il territorio!». Le collaborazioni tra attori locali erano collegate principalmente al settore pubblico, per facilitare l'organizzazione di un evento, come indicato: «Villa Nigra a Miasino appartiene al Comune. Rappresenta la *location* maggiormente impiegata in rapporto ad azioni pianificate per promuovere questo sito storico». Con il tessuto produttivo, alcune relazioni erano collegate ad operatori alberghieri. Un'importante collaborazione fu osservata con un rilevante operatore della distribuzione organizzata, come descritto: «In collaborazione con un grande distributore e le scuole locali, è stato sviluppato un interessante programma educativo, sulla tematica della salvaguardia dell'ambiente. Lo scopo è combinare differenti *location* teatrali, con la scoperta del paesaggio circostante».

Sussistevano alcune reticenze del settore privato nella sponsorizzazione di eventi culturali. Tale aspetto era collegabile alla mancanza di coerenza con le tematiche sviluppate dal progetto di valorizzazione rispetto alla missione aziendale, come indicato: «attirare turisti non è la nostra missione. La nostra sponsorizzazione è maggiormente associata alla natura e agli obiettivi dell'evento». Tuttavia, la collaborazione con gli attori privati si è rilevata fondamentale per l'evento 1 "Colazione sull'Erba", allo scopo di determinare un impatto economico positivo, come evidenziato nella seguente intervista: «i migliori risultati furono ottenuti da operatori, che svilupparono strategie di marketing aggressivo nella superficie di vendita».

Indagini sui fruitori dell'evento non erano sviluppate, ma specifiche strategie erano orientate ad attivare definiti target (bambini, appassionati di arte). Nel caso dell'evento 3 "Studi Aperti", gli artisti aprivano i loro studi e spiegavano il loro lavoro ai visitatori, come descritto dall'organizzatore: «risulta importante costruire una relazione con i partecipanti all'evento, allo scopo di favorire la comprensione dell'arte contemporanea. È realmente importante la disponibilità

dell'artista a parlare della propria attività ed esperienza». Sulla base di un approccio *bottom-up* nello sviluppo turistico, l'evento 2 "Paesaggi Mirati" coinvolgeva i partecipanti mediante la valutazione e la discussione di proposte di sviluppo dei nuclei comunali; le idee progettuali erano state raccolte mediante una competizione di designer e architetti, diretta a ridisegnare l'immagine di alcuni Comuni nell'area. L'organizzatore descriveva così l'evento:

l'iniziativa era indirizzata a istituzioni locali, operatori e cittadini, nell'ottica di riflettere sulla ricchezza delle numerose comunità; è anche l'espressione del bisogno di rigenerare l'area attraverso metodi, strumenti e progetti. I microprogetti per aree pubbliche sono stati presentati mediante cartoline. Le migliori sono state stampate, distribuite alla popolazione locale e presentate tramite una mostra a livello locale.

Il coinvolgimento della popolazione locale appariva complesso, in relazione all'obiettivo di inclusione sociale e miglioramento della qualità della vita. In particolare, costruire un senso di appartenenza alla comunità tramite gli eventi locali era un obiettivo rilevante: si voleva evitare la creazione di prodotti culturali di nicchia, che potessero essere presentati esclusivamente a un pubblico elitario, come descritto: «l'obiettivo è di creare un percorso, per riscoprire le antiche vie di comunicazione mediante un contributo tangibile della comunità nella manutenzione dei sentieri». Nel caso degli eventi 3 "Studi Aperti" e 4 "Anima(e)", gli organizzatori consideravano l'importanza delle opere di artisti in punti strategici dei Comuni, per coinvolgere i residenti nel processo di rigenerazione territoriale. Tuttavia, alcuni manifestavano difficoltà nel comprendere il comportamento degli artisti, come descritto da un organizzatore:

una parte della popolazione locale appartiene alla prima emigrazione (anni 1950) e trova difficile capire il significato delle nostre iniziative. Un giorno, due artisti ospitati dalla nostra associazione decisero di mostrare il processo tradizionale di produzione del sapone. Iniziarono a bollire acqua e grasso nella piazza principale del Comune. Alcuni erano stupiti, ma altri vedendo i fumi chiamarono i vigili del fuoco!

*Clima politico e amministrazioni locali.* Una seconda attività di indagine fu indirizzata ad analizzare il piano di valorizzazione con i Sindaci, per comprendere le emergenze sociali, culturali ed economiche del territorio, individuare le potenzialità e i limiti del progetto di valorizzazione e identificare le azioni concrete da implementare nel contesto territoriale. Il tessuto economico-sociale era apparso in una posizione periferica, rispetto alla natura del patrimonio architettonico e artistico, ed era marginale, in funzione delle attività economiche presenti nel territorio. Evidenziava la necessità di attività veicolari alla promozione delle produzioni agricole locali e delle iniziative commerciali (B&B, agriturismi e ristoranti). Il turismo appariva un fenomeno marginale, in quanto i flussi erano prevalentemente legati alle seconde case, con un contenuto impatto sul tessuto economico-sociale. Gli eventi locali presentavano una limitata attrattività, ma un Amministratore indicò: «emerge la necessità di

iniziative pluricomunali, superando l'effetto di una festa patronale». Si rilevava, inoltre, lo scarso coordinamento tra gli attori: «tutte le attività culturali dovrebbero essere concertate sulla base di un tema comune. Bisognerebbe creare un calendario delle attività che vada oltre i confini comunali».

Un ulteriore elemento negativo era collegato alla scarsa capacità delle iniziative di coinvolgere il settore privato. Le attività proposte per i giovani apparivano limitate e collegate ad iniziative di centri estivi e realtà parrocchiali. Si precisava che i giovani erano spesso poco interessati e coinvolti, mentre erano attratti da zone alternative (ad esempio, Arona). Tuttavia, erano significative alcune iniziative pilota, indirizzate a coinvolgere giovani e anziani, come indicato da un Sindaco: «per costruire la memoria storica del Comune, si sono raccolte testimonianze sulla vita nei primi anni del '900».

Il piano di valorizzazione territoriale era giudicato rilevante, per conoscere persone del luogo e scambiare conoscenze rispetto ad altri contesti territoriali. L'attività del *Cuore Verde tra i due Laghi* era vista come strumentale per lo sviluppo di una comunicazione congiunta, allo scopo di costruire un'identità comune per il territorio. Erano apparsi particolarmente rilevanti gli strumenti dei concorsi, per il recupero delle tradizioni culinarie locali, nonché era importante il coinvolgimento di cittadini e operatori privati (ristoranti, panettieri) nella produzione e commercializzazione dei prodotti, sviluppati con l'attuazione delle azioni preliminari. Erano emersi alcuni dubbi sulle potenzialità del progetto, come evidenziato da un amministratore: «l'iniziativa appare sovrapporsi ad altri enti come proloco, agenzie di promozione turistica e consorzi turistici. Non è chiaro dove mirano: gli enti coinvolti sono troppi ed è difficile metterli insieme!».

Era complessa la confluenza di idee di diversi sindaci, rappresentanti correnti politiche diverse, in un unico progetto. Occorreva sottolineare che la logica operativa dei Comuni era focalizzata a promuovere le iniziative e il patrimonio in una singola amministrazione.

Appariva sottovalutato il ruolo del progetto per la creazione di un sistema integrato per la valorizzazione congiunta del sistema territoriale. In effetti, la raccolta di fondi per eventi e il recupero di beni storico-culturali risultavano affidati ad iniziative di singoli Comuni oppure erano già in atto per effetto di richieste su bandi regionali specifici. I Sindaci accettavano con difficoltà l'adesione ai tavoli di lavoro, come indicato da un Amministratore: «sarebbe un'aggiunta al carico di lavoro, già abbastanza elevato per un Sindaco di un paese piccolo».

La scarsità di risorse finanziarie collegate al piano di valorizzazione rendeva poco interessante la partecipazione al progetto, come sottolineato: «a che cosa serve mettere un logo, se poi non vi sono fondi?». Nella prospettiva dei Sindaci, il progetto appariva poco conosciuto dai residenti nei singoli Comuni, in quanto la comunità risultava spesso alquanto reticente a partecipare ad iniziative ed eventi locali.

### 3.3.4 Secondo ciclo: diagnosi e formulazione delle azioni

A partire da marzo 2009, lo sviluppo del piano di valorizzazione fu indirizzato ad intervistare selezionati membri dell'Associazione "Asilo Bianco" e partecipanti ai tavoli di lavoro, per individuare le criticità del territorio rispetto all'attuazione delle azioni iniziali. Tale attività si proponeva come momento di diagnosi circa i risultati preliminari delle azioni proposte; era, inoltre, rivolta a individuare opportuni interventi e a finalizzare il futuro sviluppo delle iniziative.

Sulla base di un processo di analisi delle interviste, le azioni si ricollegavano ai seguenti aspetti:

*Valorizzazione e conservazione del patrimonio.* I sostenitori del piano di valorizzazione condussero una prima indagine, indirizzata alla ricognizione dei beni e delle risorse presenti sul territorio, nell'ottica di verificare lo stato di conservazione e le condizioni di utilizzo. L'immagine risultava alquanto variegata, in funzione della natura dei beni e del rispettivo impiego:

- beni ecclesiastici, sottoposti a restauro e in fase di piena valorizzazione (Riserva Naturale del Sacromonte Mesea e Buccione);
- beni pubblici (ex-base militare a Gozzano, Chiesa di San Rocco ad Ameno) ed edifici privati in condizione di abbandono;
- beni pubblici valorizzati, ma con necessità di restauro (Villa Nigra, Palazzo Torielli);
- beni restaurati, ma poco valorizzati (Torre di Buccione);
- beni restaurati e valorizzati, ma mancanti di un'integrazione nel sistema territoriale (Palazzo Pretorio a Orta);
- beni privati ristrutturati ad uso ricettivo (Villa Gippini, Palazzo Solaroli, Villa Crespi a Orta) o ad uso privato (Monte Oro);
- collezioni private con visibilità limitata nel territorio (Fondazione Calderara).

Accanto alle azioni di recupero di beni e di valorizzazione, fu unita l'analisi delle produzioni agricole locali (miele, formaggi), stimolata dalle politiche agricole locali, nonché una più puntuale valutazione delle potenzialità delle aziende floro-vivaistiche (azalee e camelie) nel territorio. Dalla discussione, emergeva l'importanza di un'ottica di valorizzazione del territorio, diretta ad integrare le presenze naturalistiche, le risorse di ambito pubblico, di ambito ecclesiastico e di carattere privato, tenendo conto del ruolo delle istituzioni culturali locali. In tale prospettiva, era apprezzabile la futura creazione di percorsi turistico-culturali di collegamento tra il Lago d'Orta e il Lago Maggiore, per consentire un completo utilizzo del patrimonio boschivo. Emergeva, quindi, l'idea di realizzare una guida turistica per raccontare il territorio: si voleva presentare un'area geografica, promossa da eventi culturalmente elevati. Si intravedevano opportunità, collegate al coinvolgimento di giovani nelle attività

di accoglienza e coordinamento delle guide e nella gestione degli spazi culturali, mediante prime sperimentazioni in collaborazione con il Fondo Ambiente Italia (FAI). Si individuava, inoltre, la necessità di una messa in rete degli operatori del settore privato, per ampliare l'impatto economico delle azioni del progetto, in presenza di specifici eventi e attività culturali.

*Territorio e comunicazione.* Nel piano di valorizzazione, l'arte contemporanea era ritenuta uno strumento significativo per comunicare il territorio, con la possibilità di coinvolgere utenti diversi. L'obiettivo dei partecipanti era la diffusione di un messaggio comprensibile, ma la più grande difficoltà era legata alla razionalità di un piano di valorizzazione, come precisato da un intervistato:

sicuramente, lo scopo dei piani di valorizzazione è individuare figure e associazioni che possano creare sistema. Tuttavia, abbiamo la necessità di creare maggiore consapevolezza nelle istituzioni e nei singoli, in quanto il territorio deve essere considerato un organismo pulsante ed attivo. In tale prospettiva, occorre far capire che la crescita è un beneficio per la collettività, superando logiche prevalentemente individualistiche di azione.

La comunicazione iniziale fu realizzata a livello cartaceo: dopo il primo incontro, fu effettuata una raccolta degli indirizzi e-mail dei partecipanti. Nelle riunioni successive furono innescati meccanismi di passaparola tra associazioni e realtà rilevanti del territorio, che potevano essere interessate a condividere il percorso di valorizzazione. Accanto a tali attività era nato il logo del progetto, nonché il sito web (<[www.cuoreverdetraiduelaghi.it](http://www.cuoreverdetraiduelaghi.it)>), per aumentare la visibilità delle attività. Si evidenziava la necessità di avere uno staff, dedicato alle attività di comunicazione connesse al progetto di valorizzazione, accanto all'esistenza di un ufficio stampa, che curava la comunicazione con testate locali e nazionali.

*Rete e logiche operative degli attori.* Il vantaggio più elevato del progetto era associato all'idea di costruire una rete di attori; tale aspetto appariva rilevante in presenza di piccoli Comuni che possiedono potenzialità solo lavorando in una logica di territorio. La complessità del piano di valorizzazione fu collegata all'idea di generare una sensibilità al lavoro collettivo e alla condivisione progettuale, che esuli dal confine geografico, della propria associazione o attività, come evidenziato:

la valorizzazione normalmente non rientra negli interessi della gente comune e quindi è difficile fare una comunicazione specifica. Far lavorare insieme due associazioni è un'impresa incredibile: molte gelosie e meccanismi di chiusura, per difendere propri contatti e territori.

La sfida maggiore era associata al concetto di lavoro di gruppo, mettendo insieme unità diverse, ma si evidenziava la necessità di favorire eventi, indirizzati a sviluppare sinergie tra associazioni, in rapporto alle espressioni dell'arte negli spazi culturali progressivamente creati. Una variabile determinante nello

sviluppo del sistema relazionale era rappresentata dalla dimensione politica, come indicato:

la dimensione politica non è facile da affrontare: un partito e una amministrazione possono davvero ostacolare l'operato. Mi accorgo che dobbiamo coinvolgere un certo Comune, in quanto per noi è strategico, ma dobbiamo coinvolgere un definitivo assessore, che appartiene a un dato partito.

Potenziali conflitti erano collegati alla presenza di un modello di alleanze territoriali variabili, nelle quali alcuni Comuni potevano decidere di abbandonare il progetto, per perseguire altre logiche o unirsi ad altri consorzi in attività alternative.

*Attività dei tavoli di lavoro.* L'aspetto importante collegato alle attività dei tavoli era la possibilità di confronto delle associazioni culturali esistenti sul territorio; tale costruttivo dialogo sarebbe mancato in assenza di un gruppo di lavoro. Tuttavia, si evidenziava la necessità di una trasversalità tra i tavoli e l'apertura verso l'esterno, allo scopo di favorire creatività e innovazione.

I conflitti erano legati alla poca capacità di lavoro in gruppo e di assunzione di responsabilità, come indicato:

i conflitti nei gruppi di lavoro nascono dalla poca capacità di lavorare insieme e da gelosie. Ma alcuni membri dei gruppi non hanno proposte costruttive e non assicurano continuità di lavoro, quando sono responsabilizzati e messi in azione. Vorremmo che proponessero in modo autonomo alcune iniziative. Ci stiamo muovendo in questa direzione; è determinante che nascano figure di riferimento e trainanti per il progetto.

Alla luce degli elementi emersi dal confronto delle opinioni degli attori locali, appariva rilevante una valorizzazione del patrimonio culturale, attraverso la gestione integrata dei beni. Per il periodo 2010-2013 le azioni furono finalizzate a:

- promuovere la valorizzazione del patrimonio artistico attraverso azioni di *fund raising*;
- favorire la costruzione di una nuova identità territoriale, mediante l'aggregazione degli attori territoriali e identificate azioni di comunicazione;
- realizzare un laboratorio permanente, dedicato alla ricerca e promozione dell'arte e della cultura contemporanea.

### 3.3.5 Secondo ciclo: implementazione delle azioni

Rispetto al patrimonio culturale, le azioni furono indirizzate alle attività di recupero di siti specifici, già in fase di valorizzazione (Palazzo Torielli di Ameno, Villa Nigra a Miasino) o da valorizzare (Chiesa di San Rocco ad Ameno, Cappella dell'Ossario di Armeno). L'operazione fu possibile con

l'assegnazione di un finanziamento consistente, in risposta a un bando della Fondazione Cariplo; per la quota di co-finanziamento, le Associazioni locali condivisero le risorse finanziarie derivanti da progetti precedenti. Grazie a tale operazione, nel Palazzo Tornielli furono realizzate opere di restauro per l'incremento della fruibilità di tutta l'area, con la creazione di uno spazio museale, una biblioteca e un *bookshop*. Tale sito diventava un punto chiave per gli eventi e le manifestazioni.

Per costruire una nuova identità del territorio, rientrava nel progetto anche l'organizzazione di eventi (concerti, mostre d'arte, *workshops* formativi, convegni, spettacoli teatrali, incontri letterari, eventi culturali di gemellaggio internazionale, scoperta e degustazioni di prodotti tipici locali), con la finalità di favorire l'aggregazione di attori culturali. I successivi finanziamenti collegati ad un successivo bando di fondazioni bancarie permisero di ampliare la rete dei territori coinvolti, includendo nuovi Comuni (fig. 1) e ampliando le attività di valorizzazione.

In tabella 2 sono individuati i principali eventi realizzati nel periodo 2010-2013, con il supporto dei due finanziamenti conseguiti.

Evento	Tematica
1. Studi Aperti. <i>Arts Festival</i>	Sulla base dell'idea di laboratorio creativo diffuso, l'evento di tre giorni ospita <i>ateliers</i> , installazioni, gallerie italiane con giovani artisti e laboratori visitabili in spazi pubblici e privati; sezione dell'evento "Paesaggi Mirati" con progetti di laboratorio, mostra gemellaggio tra Italia e Svizzera (periodo: luglio).
2. Corto e Fieno	Festival cinematografico, dedicato alla valorizzazione e all'interpretazione creativa della cultura rurale (periodo: luglio).
3. <i>Humanscape</i> – Artisti finlandesi in dialogo con il territorio	Mostra temporanea a Palazzo Tornielli (Ameno), sul tema dell'interpretazione dell'ambiente quotidiano in collaborazione con la <i>Finnish Academy of Fine Arts</i> di Helsinki (settembre – novembre 2011).
4. Riviera delle Arti	Eventi delle associazioni culturali e delle pro-loco del territorio (giugno – settembre 2012).
5. Duplice paesaggio	Mostra temporanea sul tema della lettura e dell'interpretazione del paesaggio, in una prospettiva di colloquio tra pittori di fine Ottocento e artisti contemporanei (marzo – giugno 2013).
6. <i>Plastic Factory</i>	Mostra su due sedi espositive (Forum di Omegna e Museo Tornielli di Ameno) diretta ad indagare le tematiche legate alle materie plastiche e ai cambiamenti nella produzione industriale e nella ricerca di artisti e designer nel periodo 1960-1990 (aprile – maggio 2013).
7. Non si vende rusò ("Non si vendono scarti")	Mostra sulla tematica del legno, per rivisitare le lavorazioni tradizionali con la partecipazione di artisti, <i>designers</i> e artigiani del luogo (giugno – settembre 2013).

8. Menta e Rosmarino/Fiori e Bacche	Mostra mercato dedicata alle piante da giardino e da orto, con diversi espositori provenienti da tutto il Piemonte. <i>Workshops</i> , degustazioni a tema e concerti, in collaborazione con Ameno Blues (giugno – settembre 2013).
9. Natività e nascite laiche. Appunti di dialogo tra iconografia sacra e visioni contemporanee	Mostra di dialogo tra artisti contemporanei e opere dell'iconografia sacra presso le sale del Palazzo Tornielli di Ameno (novembre 2013).
10. Dove non si tocca	Mostra temporanea a Palazzo Tornielli (Ameno) sul tema dell'acqua (ottobre 2013 – gennaio 2014).

Tab. 2. Eventi e valorizzazione integrata dei beni (Fonte: ns. elaborazione)

Dall'analisi degli eventi risultava che alcune manifestazioni proposte erano il risultato di azioni di collaborazione tra attori culturali (“Riviera delle Arti”); altre attività erano finalizzate alla fruizione dell'area in periodi di bassa stagione (“Natività, Acqua e Battisteri”). Tramite gli eventi proposti, vi era l'obiettivo di favorire lo sviluppo di laboratori e di sostenere nuove *partnerships* con altri territori locali (Omegna) e internazionali (Svizzera, Finlandia). Nell'ottica di realizzare una valorizzazione integrata dei beni su base locale, si svilupparono collaborazioni con la Fondazione Calderara, il Museo Kartell e il Museo Alessi. Due nuovi eventi furono indirizzati alla valorizzazione e interpretazione in chiave creativa della cultura rurale (“Corto e Fieno”, “Menta e Rosmarino/Fiori e Bacche”), nonché a coinvolgere gli agricoltori locali, tramite azioni mirate per la valorizzazione dei luoghi e delle produzioni. Congiuntamente, dall'osservazione partecipata degli eventi, si rilevò che le pro-loco acquisirono una cultura dell'accoglienza, anche collaborando con altre associazioni locali e sapendo gestire eventi, caratterizzati dalla presenza di un numero congruo di visitatori.

Il rafforzamento dell'immagine dell'area fu conseguito con la creazione di uno staff preposto alle attività di comunicazione e all'implementazione di siti, dedicati ai singoli eventi. Le ricadute sul territorio furono registrate in rapporto ad un aumento delle presenze di artisti (da 21 nel 2010 a 35 nel 2013 per “Corto e Fieno”; da 4 nel 2005 a 63 nel 2013 per “Studi Aperti. *Arts Festival*”) e in una crescita di visitatori nelle unità museali (nel caso di Palazzo Tornielli nel 2013 è stata registrata una presenza di 3.000 visitatori<sup>53</sup>; per il Museo della Tornitura si è passati da 120 persone nel 2012 a 1.200 persone nel 2013).

### 3.3.6 Secondo ciclo: osservazione e valutazione delle azioni

In questa fase risultava rilevante analizzare gli effetti delle azioni, in rapporto alla riduzione della condizione di isolamento di due attori locali (giovani e imprese), ritenuti in una posizione marginale rispetto ai processi decisionali.

<sup>53</sup> Per il Palazzo Tornielli la rilevazione è stata implementata a partire dall'anno 2013.

*Giovani e processi di emancipazione.* L'area risentiva della presenza di un numero moderato di giovani, a causa delle contenute opportunità di lavoro e della limitata offerta di attività ricreative. Con il supporto dell'Università degli Studi del Piemonte Orientale, furono coinvolti giovani, in qualità di potenziali attori del cambiamento nell'area. Le attività di *stage* furono finalizzate alle seguenti tematiche: creazione di una rete di produttori dell'area; sviluppo delle attività di accoglienza; attività di supporto agli eventi; gestione di siti museali; organizzazione e promozione di eventi e manifestazioni. Gli studenti partecipanti al progetto erano guidati da supervisori ed esperti nell'ambito delle tematiche del marketing, della gestione dei beni culturali e dello sviluppo territoriale. I dati raccolti relativi alle esperienze degli studenti identificavano la dimensione di emancipazione, sperimentata dagli allievi, data la possibilità di applicare le conoscenze apprese nelle aule universitarie in situazioni concrete. L'aspetto positivo fu associato alla creazione di tre posizioni lavorative in tre Comuni, collegate allo sviluppo dei progetti delle fondazioni bancarie. Inoltre, un'azienda in fase di *start-up* e fondata da un giovane del luogo sviluppò l'applicazione per *smartphone* della guida turistica del territorio, risultato del precedente progetto "Fogli/e Scritte".

Con la finalità di favorire l'interscambio culturale e di promuovere un progetto formativo internazionale di alto livello, furono realizzati *workshops* di formazione ad Ameno con cadenza annuale. Tali seminari coinvolsero studenti, provenienti da Accademia Albertina di Torino, *Finnish Academy of Fine Arts* di Helsinki e *École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne*. Il programma consentì di aumentare i punti di osservazione sulla visione ecologica contemporanea, unendo la prospettiva di ricercatori del mondo scientifico con l'universo artistico-umanistico.

Un ulteriore fattore di emancipazione fu associato alla possibilità, offerta nell'ambito dell'evento "Studi Aperti", di affiancare al lavoro di artisti affermati otto giovani artisti presentati da gallerie italiane. Data la presenza di un pubblico esperto di critici e galleristi, gli effetti di visibilità per gli artisti emergenti furono indicati come rilevanti. Un simile processo fu anche segnalato per le competizioni connesse all'evento "Corto e Fieno", diretto a premiare i migliori filmati cinematografici focalizzati sul mondo rurale, dando un'adeguata visibilità ai giovani registi per incentivare le rispettive produzioni. A tali attività, si univa un ulteriore *workshop*, rivolto a raccogliere le proposte di giovani dei politecnici e delle scuole di design, per il recupero della ex-Chiesa di San Rocco; i risultati furono esposti in spazi specifici ad Ameno.

*Imprese e sistema relazionale.* Con l'obiettivo di accrescere la partecipazione del settore privato e di ridurre la condizione di isolamento del sistema imprenditoriale agricolo, le azioni furono progettate per coinvolgere gli operatori privati nell'iniziativa. I coordinatori del progetto condussero una serie di incontri con attori privati, per discutere le opportunità ed esplorare

possibili collaborazioni. Dalle analisi delle opinioni raccolte, si rilevarono forme di collaborazione, per migliorare il posizionamento delle imprese locali nella produzione e commercializzazione. Le azioni consentirono di mettere in rete cinquanta operatori, promossi attraverso il sito web del progetto e di realizzare pacchetti turistici. A tale iniziativa si univa l'individuazione di un paniere dei prodotti tipici per l'area e la promozione delle tradizioni culinarie del luogo per la costruzione dell'identità del luogo sulla base del sapere diffuso nella comunità locale. Gli strumenti apparivano congrui rispetto all'obiettivo di rafforzare l'immagine dell'area.

Furono consolidate le collaborazioni agli eventi, con le strutture preposte alla rivendita dei prodotti. Con l'evento "Corto e Fieno", i benefici furono associati al coinvolgimento degli agricoltori, proiettando i film nelle loro cascine e promuovendo le rispettive produzioni al termine delle proiezioni. Tale aspetto fu colto come elemento positivo anche dalle amministrazioni locali, modificando alcuni atteggiamenti di pessimismo e scetticismo nei confronti del progetto.

Al *workshop*, diretto al lancio della guida turistica per *smartphone*, furono presenti quaranta imprenditori delle strutture ricettive locali; tale iniziativa fu lo stimolo per avviare collaborazioni a sostegno delle manifestazioni successive e attivare azioni per colmare la scomparsa di attori pubblici e consorzi<sup>54</sup>, preposti alla promozione turistica del territorio.

#### 4. *Discussione dei risultati e considerazioni finali*

Il caso-studio evidenzia l'importanza della metodologia PAR, per generare processi collaborativi, allo scopo di sostenere la valorizzazione di un patrimonio culturale periferico. Tale contributo risulta rilevante, in quanto la letteratura in campo turistico, come indicato nell'introduzione, è prevalentemente focalizzata sugli ostacoli allo sviluppo di alleanze territoriali e/o sull'importanza della collaborazione per lo sviluppo di prodotti turistico-culturali.

Ai fini di una generalizzazione della metodologia nei processi di valorizzazione del patrimonio culturale periferico, il presente studio consente di individuare linee guida, in rapporto a tre nuclei tematici fondamentali: i metodi di ricerca e il ruolo del ricercatore; i modelli di *leadership*; gli *stakeholders*.

<sup>54</sup> Nel 2010 si avvia una fase di riassetto delle agenzie di promozione locale e dei consorzi turistici a seguito della contrazione delle disponibilità delle Province e della Regione Piemonte.

#### 4.1 *Metodi di ricerca e ruolo del ricercatore*

L'approccio allo studio per casi è stato funzionale all'interrogativo di ricerca focalizzato sull'individuazione delle modalità per la costruzione di alleanze territoriali, allo scopo di valorizzare un patrimonio culturale periferico. Il protocollo di ricerca è stato progettato in modo funzionale al conseguimento della finalità, ma è stato modellato in rapporto alla natura ciclica della PAR. In effetti, il processo di azione/riflessione richiede anche una costante valutazione dell'adeguatezza degli strumenti di ricerca per il conseguimento dell'obiettivo prefissato.

Occorre precisare che i ricercatori non assumono la funzione di *project leader*: l'interesse è prevalentemente indirizzato alla creazione di una comunità di ricerca per attivare i processi di emancipazione e per ridurre la condizione di marginalità di attori locali tramite lo sviluppo di un sistema relazionale. La tabella 3 indica che il ruolo del ricercatore è differente in funzione delle singole fasi analizzate: 1) acquisisce il ruolo di facilitatore per sostenere il processo di cambiamento e attribuisce alla comunità il ruolo di depositaria di conoscenza; 2) risulta partecipante ai processi per presentare strumenti e metodi per monitorare il piano delle azioni, anche allo scopo di creare la comunità di ricerca; 3) è formatore per trasmettere conoscenze dirette a favorire la sperimentazione delle tecniche metodologiche e a sollecitare i collegati processi di emancipazione. Si sottolinea che la funzione di valutazione è assunta sulla base di criteri condivisi e di processi di negoziazione con gli *stakeholders*, cercando di dare voce anche agli attori in posizione marginale.

Fase	Ruolo principale del ricercatore	Strumenti e metodi
PRIMO CICLO		
Diagnosi e identificazione delle azioni	Facilitatore	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Focus groups</i> con i membri del progetto</li> <li>- Osservazione partecipata degli incontri per l'analisi degli <i>stakeholders</i></li> <li>- <i>Snowball method</i> per l'identificazione degli <i>stakeholders</i> in posizione marginale</li> </ul>
Implementazione delle azioni	Partecipante	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Interviste semi-strutturate con i responsabili delle attività di progetto</li> </ul>
Valutazione delle azioni	Valutatore interno	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Interviste semi-strutturate con identificati <i>stakeholders</i></li> <li>- Osservazione partecipata degli incontri</li> <li>- <i>Archival research</i></li> </ul>
SECONDO CICLO		
Diagnosi e identificazione delle azioni	Facilitatore	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Interviste semi-strutturate con identificati <i>stakeholders</i></li> </ul>
Implementazione delle azioni	Partecipante	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Indagini-pilota sui partecipanti alle iniziative e sviluppo di sistemi di monitoraggio</li> <li>- Raccolta di materiali realizzati dai giovani coinvolti nelle iniziative</li> </ul>

Osservazione e Valutazione delle azioni	Formatore/Valutatore interno	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Analisi di documenti e materiali realizzati dai giovani coinvolti nelle iniziative</li> <li>- Interviste semi-strutturate focalizzate sulla tematica della <i>leadership</i> per la valorizzazione di un patrimonio culturale periferico</li> </ul>
---	------------------------------	--

Tab. 3. PAR: ruolo del ricercatore e metodi di analisi (Fonte: ns. elaborazione)

La tabella 3 riporta i metodi di ricerca adottati nelle singole fasi: la metodologia selezionata consente l'impiego di differenti approcci per la raccolta dei dati, in funzione della fase di sviluppo del piano di valorizzazione e del progressivo coinvolgimento degli *stakeholders*. In coerenza con i principi della PAR, la progressiva creazione della comunità di ricerca è avvenuta tramite il coinvolgimento degli attori locali. I dati raccolti nell'attività di ricerca sul campo (*focus groups*, interviste, documenti) sono stati archiviati, creando un *database* in formato digitale; sono stati elaborati seguendo l'approccio della *content analysis*. In rapporto ai principi della PAR, la discussione dei risultati è avvenuta in gruppo, coinvolgendo i nuclei operativi dei tavoli di lavoro, allo scopo di triangolare le evidenze empiriche raccolte provenienti da diverse fonti e di informare le fasi di diagnosi, di monitoraggio e di valutazione del progetto.

Il congiunto impiego dei descritti strumenti permette di conseguire rigore metodologico e consente l'applicazione dei criteri di validità descritti nel quadro teorico. In rapporto all'applicazione dei criteri di validità, l'analisi riguarda i seguenti fattori:

- a) la validità dei risultati concerne la riduzione della condizione di marginalità degli identificati *stakeholders*, tramite la creazione di un sistema relazionale per la valorizzazione del patrimonio culturale periferico. I risultati dimostrano concreti esempi di cooperazione collegati alle attività di raccolta fondi, allo sviluppo della rete di operatori privati e alla realizzazione di eventi;
- b) la validità del processo è focalizzata sulla triangolazione dei risultati raccolti, con altri studi collegati all'area piemontese, e di discussione delle evidenze empiriche con i *leaders* del piano di valorizzazione, in armonia con l'approccio azione/riflessione;
- c) la validità sul piano dialogico si riferisce ad un dialogo con i membri della comunità locale, allo scopo di creare un gruppo di ricerca. Il coinvolgimento di studenti è stato strumentale non solo per favorire il processo di emancipazione, ma anche per creare una comunità di ricerca. Inoltre, l'osservazione partecipata nel corso di incontri, eventi e *workshops* ha permesso la raccolta di risultati preliminari; la discussione con i membri del progetto ha favorito una prospettiva critica nella progettazione delle azioni;
- d) la validità catalitica è collegata al principio di generare conoscenza. Nello studio il laboratorio diffuso per la creatività della comunità è stato il

- volano per il processo di trasformazione sociale, in quanto ha consentito il coinvolgimento degli attori sociali per la valorizzazione del patrimonio culturale. Le azioni hanno favorito la generazione di conoscenza tramite iniziative rivolte alla ricostruzione della memoria storica del territorio e alla rispettiva interpretazione in chiave innovativa dagli attori territoriali;
- e) la validità democratica è collegata alla creazione di uno spazio per la discussione nella comunità. Gli incontri con i membri del progetto, le attività dei tavoli di lavoro, la condivisione dell'esperienza con gli attori territoriali rappresentano opportunità per sviluppare idee innovative, analizzare i risultati e individuare future azioni operative.

#### 4.2 PAR e modelli di leadership

I modelli partecipativi nello sviluppo territoriale presuppongono una *leadership* da parte di un gruppo di attori territoriali. Per esplorare i tratti salienti della *leadership* furono condotte venti interviste con i membri del progetto e gli attori territoriali. Dalle interviste emerse il ruolo di *leader* assegnato all'Associazione "Asilo Bianco". I membri dell'Associazione dimostravano una sostanziale passione e un costante ottimismo per il progetto, nonché una prospettiva di servizio per il territorio. In coerenza con Hannerz<sup>55</sup>, il ruolo di *leader* appariva rilevante per l'implementazione del progetto, in termini di costituzione di alleanze e *partnerships* per la crescita del contesto territoriale. Il modello di *leadership* carismatica fu strumentale per la discussione delle evidenze empiriche concernenti l'approccio alla *leadership* adottato dai coordinatori. In armonia con Conger e Kanungo<sup>56</sup>, i coordinatori di progetto dimostravano un'intensa sensibilità ai problemi del contesto territoriale. Eventi, convegni e *workshops* erano funzionali nella ricerca di idee innovative, mentre gli incontri con le amministrazioni locali diventarono strumentali per cogliere specifiche esigenze del contesto territoriale. Entrambe le attività erano funzionali ad attivare il meccanismo di azione/riflessione, collegato all'applicazione dei modelli partecipativi. Era apparsa rilevante l'abilità di riconoscere emergenti opportunità del territorio. Tali opportunità si ricollegavano all'individuazione di nuove possibilità di finanziamento e di apertura rispetto a nuove istanze provenienti da attori territoriali. Per l'implementazione del progetto di valorizzazione territoriale, la *leadership* è risultata fondamentale sia per la condivisione di una visione comune, sia per l'individuazione di emergenti opportunità (individuazione di opportunità di finanziamento, innovazione dell'offerta culturale, diversificazione nel settore culturale).

<sup>55</sup> Hannerz 1980.

<sup>56</sup> Conger, Kanungo 1994.

Rispetto alla logica dei tavoli di lavoro, lo sviluppo di un laboratorio di creatività, basato su un modello partecipativo, costituiva un'innovazione rilevante, per superare alcune precedenti rigidità, legate all'operatività in definite aree geografiche e in identificati gruppi di lavoro. Inoltre, apparivano più appropriate azioni mirate e concertate con singoli amministratori locali.

Analogamente a quanto evidenziato da Bryman<sup>57</sup>, la presenza di un *leader* trasformativa si è rilevata essenziale nei momenti di crisi nella fase iniziale del progetto, quando sussiste la necessità di identificare valori condivisi dalla rete degli attori locali. Tali momenti sono stati associati all'atteggiamento di alcuni attori territoriali, in termini di condivisione degli obiettivi e scarsa partecipazione al cambiamento. Nella prospettiva descritta deve emergere la componente trasformativa del modello di *leadership*, in quanto appare rilevante l'abilità del *leader* nell'acquisire fiducia in rapporto al raggiungimento degli obiettivi.

La successiva acquisizione di reputazione e di consolidate abilità nei processi di animazione territoriale generavano una sollecitazione da parte di nuovi amministratori locali, per aderire al piano di valorizzazione nella fase successiva. Si fa riferimento ad alcuni Comuni (Stresa, Omegna, Meina) aventi una tradizionale vocazione turistica (fig. 1), ma con l'emergente necessità di innovare l'offerta culturale e ricreativa.

#### 4.3 PAR, stakeholders e dinamiche relazionali

Nello studio la metodologia PAR è stata integrata con una valutazione della posizione degli *stakeholders*, allo scopo di individuare i fattori che incidono sulla dinamica relazionale su base territoriale. L'analisi compiuta nella fase di diagnosi del Primo ciclo (tabella 3, Primo ciclo – Diagnosi e identificazione delle azioni) è stata finalizzata alla valutazione della condizione di marginalità degli *stakeholders*.

La successiva applicazione della metodologia PAR è stata indirizzata a massimizzare la partecipazione degli *stakeholders*, includendo i gruppi in posizione marginale. In particolare, il processo di valorizzazione del patrimonio ha richiesto agli attori locali di abbandonare modelli isolati di pensiero e azione, nell'ottica di aderire ad un'alleanza territoriale. L'implementazione del progetto è stato il risultato di azione/riflessione, coinvolgendo attori, precedentemente non collegati, in concrete attività; è stato, pertanto, attribuito a tali attori un ruolo attraverso l'assegnazione di responsabilità. La comunicazione tra *leader* e *stakeholders* mediante eventi, *workshops* ed incontri individuali è stata funzionale alla condivisione di obiettivi, attività e valori, nonché è risultata strumentale per accrescere consapevolezza sulle attività progettate e per

<sup>57</sup> Bryman 1992.

creare un sistema relazionale tra attori territoriali. Il caso-studio evidenzia il contributo di metodi partecipativi, per generare processi collaborativi, allo scopo di sostenere la valorizzazione di un patrimonio culturale periferico.

L'approccio metodologico influenza le dinamiche relazionali tra *stakeholders* nell'analizzato processo di valorizzazione; in effetti, i processi di emancipazione e di responsabilizzazione favoriscono lo sviluppo di un sistema relazionale su base territoriale. Il processo di azione/riflessione consente di valutare l'interesse rappresentato (giovane, imprenditore) e di sviluppare il senso di appartenenza ad una comunità; inoltre, favorisce la scoperta del patrimonio di conoscenze locali e consente di individuare le componenti rilevanti per il marketing del territorio (eventi, circuiti turistico-culturali e produzioni locali). In tale prospettiva si è concretizzato per le fasi analizzate l'auspicato cambiamento sociale collegato all'applicazione del metodo.

Lo studio presenta una metodologia utile, per attivare progetti di valorizzazione di un patrimonio culturale periferico, con potenziali ricadute in termini di miglioramento della qualità della vita in territori rurali. Individua, inoltre, specifiche azioni operative con possibili applicazioni in altri contesti territoriali e sottolinea il ruolo di identificati *stakeholders* nel processo di valorizzazione.

La ricerca si è basata su una singola area geografica e su due cicli del piano di valorizzazione. I futuri sviluppi dell'attività di studio saranno indirizzati a valutare il ruolo delle differenze culturali nell'adottare metodi partecipativi per l'implementazione di progetti culturali.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Allen W.J. (2001), *Working together for environmental management. The role of information sharing and collaborative learning*, PhD Thesis, Massey University, Auckland, NZ.
- Ballantyne D. (2004), *Dialogue and its role in the development of relationship specific knowledge*, «Journal of Business and Industrial Marketing», 19, n. 2, pp. 114-123.
- Bernard W.T. (2000), *Participatory research as emancipatory method. challenges and opportunities*, in *Research training for social scientists*, edited by D. Burton, London and Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 167-185.
- Bessette G. (2004), *Involving the community. A guide to participatory development communication*, Ottawa: IDRC.
- Blangy S. (2010), *Co-construire le tourisme autochtone par la recherche action participative et les Technologies de l'Information et de la Communication. Une nouvelle approche de la gestion des ressources et des territoires*, PhD thesis, Université Paul Valéry – Montpellier III.

- Bramwell B. (2006), *Actors, power and discourses of growth limits*, «Annals of Tourism Research», 33, n. 4, pp. 957-978.
- Bramwell B., Lane B. (2000), *Tourism collaboration and partnerships. Politics, practice and sustainability*, Clevedon: Channel View Publications.
- Bramwell B., Sharman A. (1999), *Collaboration in local tourism policymaking*, «Annals of Tourism Research», 26, n. 2, pp. 392-415.
- Bryman A. (1992), *Charisma and leadership in organizations*, London: Sage.
- Camic C., Joas H. (2003), *The dialogical turn. New roles for sociology in the postdisciplinary age*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Capriello A. (2012), *Participatory action research for stakeholder collaboration: lessons from a rural area in Piedmont, Italy*, in *Field Guide for Case Study Research in Tourism, Hospitality, and Leisure*, edited by K. Hyde, A. Woodside, C. Ryan, Bingley: Emerald Group Publishing Limited, vol. 6, pp. 323-343.
- Chambers R. (1994a), *The origins and practice of participatory rural appraisal*, «World Development», 22, n. 7, pp. 953-969.
- Chambers R. (1994b), *Participatory rural appraisal (PRA). Analysis of experience*, «World Development», 22, n. 9, pp. 1253-1268.
- Chambers R. (1997), *Whose reality counts? Putting the first last*, London: Intermediate Technology.
- Chambers R. (2008), *PRA, PLA and Pluralism. Practice and Theory*, in *The SAGE Handbook of Action Research. Participative Inquiry and Practice*, edited by P. Reason, H. Bradbury, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 297-318.
- Chevalier J.M., Buckles D.J. (2013), *Participatory action research. Theory and methods for engaged inquiry*, London: Routledge.
- Conger J.A., Kanungo R. (1980), *Charismatic leadership in organizations: perceived behavioural attributes and their measurement*, «Journal of Organizational Behavior», n. 15, pp. 439-452.
- Coumans C., Moodie S., Sumi L. (2009), *Mining and Health. A Community-Centred Health Assessment Toolkit*, Ottawa: Canary Research Institute for Mining, Environment and Health.
- Dredge D. (2006), *Policy networks and the local organisation of tourism*, «Tourism Management», 27, n. 2, pp. 269-280.
- Eden C., Huxham C. (1996), *Action research for management research*, «British Journal of Management», 7, n. 1, pp. 75-86.
- Fals Borda O., Rahman M.A. (1991), *Action and knowledge: breaking the monopoly with participatory action-research*, London: Intermediate Technology.
- Fals Borda O. (2001), *Participatory (action) research in social theory: origins and challenges*, in *Handbook of Action Research. Participative Inquiry & Practice*, edited by P. Reason, H. Bradbury, London: Sage, pp. 27-37.
- Finn C.B. (1996), *Utilizing stakeholder strategies for positive collaborative outcomes*, in *Creating Collaborative Advantage*, edited by C. Huxham, London: Sage, pp. 152-164.

- Fox J., Suryanata K., Herschock P.D., editors (2005), *Mapping communities. Ethics, values, practice*, Honolulu: East-West Center.
- Freire P. (1970), *Pedagogy of the Oppressed*, New York: Continuum.
- Ger G., Sandikci Ö. (2006), *Doing research on sensitive topics: studying covered Turkish women*, in *Handbook of Qualitative Research Methods in Marketing*, edited by R. Belk, Cheltenham, UK: Edward Elgar Publishing, pp. 509-520.
- Greenwood D.J., Levin M. (1998), *Introduction to Action Research*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Greenwood D.J., Levin M. (2000), *Reconstructing the relationships between universities and society through action research*, in *Handbook of qualitative research* (2<sup>nd</sup> ed.), edited by N. Denzin, Y. Lincoln, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 85-106.
- Gunn C. (1993), *Tourism planning: basics, concepts, cases*, Washington DC: Taylor and Francis.
- Hall B.L. (1981), *Participatory Research, popular knowledge and power. A personal reflection*, «Convergence», 14, n. 3, pp. 6-19.
- Hannerz U. (1980), *Exploring the city: inquiries towards an urban anthropology*, New York: Columbia University Press.
- Hinchcliffe F., Thompson J., Pretty J.N., Guijt I., Shah P., editors (1999), *Fertile ground. The impacts of participatory watershed management*, London: Intermediate Technology.
- Kesby M. (2007), *Spatialising participatory approaches: the contribution of geography to a mature debate*, «Environment and Planning A», 39, n. 12, pp. 2813-2831.
- Kindon S.L., Pain R., Kesby M., editors (2007), *Participatory action research approaches and methods. Connecting people, participation and places*, London and New York: Routledge.
- Lewin K. (1948), *Resolving social conflicts; selected papers on group dynamic*, New York: Harper & Row.
- Lewis H.M., Gaventa J. (1988), *The Jellico handbook, a teacher's guide to community-based economics*, New Market, TN: Highlander Research and Education Center.
- Marshall J., Coleman G., Reason P. (2011), *Leadership for sustainability. An action research approach*, Sheffield, UK: Greenleaf.
- McNiff J., Whitehead J. (2006), *All you need to know about action research*, London: Sage.
- McTaggart R. (1997), *Guiding principles for participatory action research*, in *Participatory action research: international contexts and consequences*, edited by R. McTaggart, Albany: State University of New York Press, pp. 25-42.
- Means K., Josayma C., Nielsen E., Viriyasakultorn V. (2002), *Community-based forest resource conflict management. A training package*, Roma: FAO.

- Medeiros de Araujo L., Bramwell B. (2002), *Partnership and regional tourism in Brazil*, «Annals of Tourism Research», 29, n. 4, pp. 1138-1164.
- Nelson G., Ochocka J., Griffin K., Lord, J. (1998), 'Nothing about me, without me'. *Participatory action research with self-help/mutual aid organizations for psychiatric consumer/survivors*, «American Journal of Community Psychology», 26, n. 6, pp. 881-912.
- Ogilvy J.A. (2002), *Creating better futures. Scenario planning as a tool for a better tomorrow*, Oxford: Oxford University Press.
- Ottosson S. (2003), *Participation action research. A key to improved knowledge of management*, «Technovation», 23, n. 2, pp. 87-94.
- Ozanne J.L., Saatcioglu B. (2008), *Participatory action research*, «Journal of Consumer Research», n. 35, pp. 423-439.
- Park P., Brydon-Miller M., Hall B., Jackson T. (1993), *Voices of change. Participatory research in the United States and Canada*, Wesport, Conn: Bergin & Garvey.
- Pound B., Snapp S., McDougall C., Braun A., editors (2003), *Managing natural resources for Sustainable Livelihoods. Uniting science and participation*, Ottawa: Earthscan/IDRC.
- Quarry W., Ramirez, R. (2009), *Communication for another development. Listening before telling*, London: Zed Books.
- Quigley B. (2000), *The practitioner-research: a research revolution in literacy?*, «Adult Learning», 11, n. 3, pp. 6-8.
- Rahman Md. A. (2008), *Some Trends in the Praxis of Participatory Action Research*, in *The SAGE Handbook of Action Research. Participative Inquiry and Practice*, edited by P. Reason, H. Bradbury, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 49-62.
- Reason P., Bradbury H. (2001), *Introduction: inquiry and participation in search of a world worthy of human aspiration*, in *Handbook of Action Research*, edited by di P. Reason, H. Bradbury, Thousand Oaks, CA: Sage, pp. 1-14.
- Rowley T.J. (1997) *Moving beyond dyadic ties. A network theory of stakeholder influences*, «Academy of Management Review», 22, n. 4, pp. 887-910.
- Sautter E.T., Leisen B. (1999), *Managing stakeholders. A tourism planning model*, «Annals of Tourism Research», 26, n. 2, pp. 312-328.
- Saxena G. (2005), *Relationships, networks and the learning regions. Case evidence from the Peak District National Park*, «Tourism Management», 26, n. 2, pp. 277-289.
- Selener D. (1997), *Participatory action research (III ed.)*, Ithaca, New York: Cornell University.
- Tandon R. (1989), *Movement towards democratization of knowledge*, New Delhi: Society for Participatory Research in Asia.
- Tandon R., edited by (2002), *Participatory Research. Revisiting the Roots*, New Delhi: Mosaic.

- Wadsworth Y. (1998), *What is participatory action research?*, <<https://www.montana.edu/cpa/news/images/articles/hires/img200603291143660763-1.pdf>>, 20.07.2014.
- Yasarata M., Altinay L., Burns P., Okumus F. (2010), *Politics and sustainable tourism development – Can they co-exist? Voices from North Cyprus*, «Tourism Management», 31, n. 3, pp. 345-356.
- Yin R.K. (1994), *Case study research design and methods (II ed.)*, Thousand Oaks, CA: Sage.

# Valore della Cultura e Cultura del Valore. Riflessioni per il futuro del Bel Paese

Maria Rosaria Napolitano\*

## *Abstract*

Il presente lavoro intende offrire un contributo al dibattito sempre più attuale circa il ruolo della cultura quale risorsa distintiva per lo sviluppo economico e sociale del Paese. In particolare, partendo dall'impostazione teorica di Throsby sul capitale culturale, è approfondito il legame tra cultura e creatività nel Paese e l'immagine dello stesso nel panorama internazionale. A seguire, si evidenziano gli elementi di criticità che, nella gestione dell'ampio e unico patrimonio culturale italiano, hanno determinato una progressiva perdita di competitività del nostro Paese, sia in termini di attrazione dei flussi turistici internazionali che di immagine-Paese. Infine, viene proposto un nuovo approccio alla gestione del patrimonio culturale che, ribaltando le logiche "classiche", suggerisce l'adozione di logiche di gestione strategica e di marketing territoriale come strumenti per la valorizzazione del patrimonio artistico-culturale e per il territorio che lo ospita.

\* Maria Rosaria Napolitano, Professore ordinario di Economia e gestione delle imprese, Università del Sannio, Dipartimento di Economia, Diritto, Management e Metodi Quantitativi, Via delle Puglie, 82, 82100 Benevento, e-mail: [napolitano@unisannio.it](mailto:napolitano@unisannio.it).

The paper aims to contribute to the increasingly relevant debate about the role of culture as a distinctive resource for the economic and social development of a country. Specifically, adopting the theoretical framework of the cultural capital by Throsby, it has been investigated the relationship between culture and creativity in our country and its image in the international scenario. To follow, we highlight the critical elements that, considering the management of the wide and unique Italian cultural heritage, have determined the gradual decline in competitiveness of the country, both in terms of attractiveness of the international touristic flows and country-image. In conclusion, we propose a new approach to the management of the cultural heritage that, turning the classical approach over, suggests the adoption of methods of strategic management and territorial marketing as tools for the valorisation of the cultural heritage of a place.

### 1. *In apertura*

Negli ultimi decenni è sensibilmente cresciuta l'importanza della cultura non solamente quale fondamentale valore di civiltà, ma anche quale risorsa che ha assunto un carattere strategico per lo sviluppo economico e sociale. Estremamente vivace il dibattito scientifico sul valore della cultura per lo sviluppo delle eccellenze (industria, artigianato, turismo, ecc.), della creatività e della qualità sociale. Molteplici gli approcci emergenti e vari i contributi sulle potenzialità di creazione di valore economico e sociale della cultura. Straordinaria la visibilità mediatica dedicata al tema e numerose le occasioni di confronto e dibattito pubblico<sup>1</sup>. Anche le politiche promosse dall'Unione Europea sono una testimonianza del carattere strategico assunto da tale risorsa nella società post-industriale.

La cultura è una delle due o tre parole più complesse<sup>2</sup>; sebbene utilizzata in una varietà di sensi, non possiede un significato univocamente condiviso. Seguendo uno dei padri fondatori dell'economia della cultura<sup>3</sup>, è tuttavia possibile identificare un "duplice senso" del termine: un senso ampio, che si inserisce in un contesto antropologico, sociologico ed etnografico, riferito all'insieme di atteggiamenti, principi, valori, usi e consuetudini condivisi da un gruppo di individui che tende a definire la sua identità distintiva; un senso più funzionale e cioè riferito alle attività o beni frutto della sfera intellettuale, morale e artistica della vita umana. Tale secondo senso si riferisce ad attività che contribuiscono all'educazione degli individui e allo sviluppo delle conoscenze e competenze e rappresenta il punto di partenza delle riflessioni oggetto di questo

<sup>1</sup> Domenichini 2013.

<sup>2</sup> Williams 1976, p. 76.

<sup>3</sup> Throsby 2005, pp. 24-25.

lavoro. Esso è il fondamento della nozione di bene o attività culturale di seguito proposta e si fonda sui seguenti tre criteri definitivi:

- che le attività coinvolte comportino una forma di creatività nella loro produzione;
- che riguardino la creazione e la comunicazione di un significato simbolico;
- che implicino una qualche forma di proprietà intellettuale.

Creatività, senso simbolico e proprietà intellettuale estendono la sfera delle attività e dei beni culturali ben oltre le arti tradizionali (letteratura, poesia, teatro, musica ecc.) e i beni tangibili e intangibili ereditati dalle passate generazioni (*cultural heritage*), per i quali tutti i criteri sono soddisfatti, ricomprendendo in essa molteplici fattispecie di beni e servizi, tra cui i festival, la produzione cinematografica, le opere dell'ingegno su cui insiste il diritto d'autore ed alcuni aspetti del design.

Tali beni e attività culturali hanno un immenso valore, non solo economico (che nasce dalle preferenze degli individui e dalla loro disponibilità a pagare un prezzo per acquisirli) ma anche e soprattutto culturale, ossia un valore spirituale, sociale, storico, simbolico e di autenticità: un valore che ha assunto crescente importanza per la competitività territoriale e lo sviluppo sociale. Nel prosieguo del lavoro si farà riferimento al concetto di capitale culturale, proprio per dare enfasi a quel «modo di rappresentare la cultura che permette alle sue manifestazioni tangibili e intangibili di essere considerate riserve durevoli di valore e dispensatrici di benefici a livello individuale e di gruppo»<sup>4</sup>. Il capitale culturale è, dunque, in tal senso «bene capitale che incorpora, preserva e fornisce valore culturale in aggiunta a qualunque valore economico esso possieda»<sup>5</sup>, un capitale che in molti, e da tempo, auspicano diventi motore dello sviluppo, volano per l'economia e la società, una risorsa strategica da legare saldamente alla ricerca e all'innovazione per promuovere la crescita economica e sociale.

La più ampia applicazione del concetto di capitale culturale riguarda il cosiddetto *cultural heritage*: un concetto dinamico ed elastico che non ha una definizione univoca e condivisa<sup>6</sup>. In questa sede consideriamo *cultural heritage* l'insieme di beni capitali materiali o immateriali “testimonianza di civiltà”, saldamente ancorati al contesto territoriale, e dunque storicamente e geograficamente contestualizzati<sup>7</sup>. A tali beni si farà più specifico riferimento nel prosieguo del lavoro circoscrivendo il campo d'indagine al legame tra cultura e patrimonio culturale<sup>8</sup>. Legame strettissimo che trova fondamento nell'art. 9 della Costituzione, che pone al primo comma la promozione e lo sviluppo della

<sup>4</sup> Ivi, p. 73.

<sup>5</sup> Ivi, p. 75.

<sup>6</sup> Loulanski 2006; Rizzo, Throsby 2006.

<sup>7</sup> Montella, Dragoni 2010.

<sup>8</sup> Cerquetti 2010.

cultura e al secondo la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico del nostro Paese.

Nonostante sia ormai ampiamente riconosciuto che la cultura è in grado di produrre un consistente flusso di beni e servizi di rilevante valore, essa a tutt'oggi non ha ricevuto nel nostro Paese la dovuta attenzione<sup>9</sup>. Si pensi, in particolare, al pregiatissimo patrimonio storico-artistico «in cui è condensata e concretamente tangibile la biografia spirituale»<sup>10</sup> del nostro Paese. Si tratta senza dubbio di un fattore di attrattività non sufficientemente sviluppato su cui occorrerebbe “investire” per promuovere sviluppo economico, coesione sociale e partecipazione civica, non solo per posizionare strategicamente le nostre destinazioni sui mercati turistici internazionali, ma soprattutto per restituire ai cittadini l'arte e la storia dei nostri luoghi<sup>11</sup>.

Come da molti invocato, urge un radicale cambio di prospettiva che induca i *policy makers* da un lato e gli amministratori delle organizzazioni culturali dall'altro a comprendere l'importanza della cultura del valore, ossia a comprendere il ruolo che il capitale culturale, associato alla creatività e all'innovazione, assume per lo sviluppo economico e sociale<sup>12</sup>. In tale prospettiva appare, ad esempio, indispensabile acquisire consapevolezza del fatto che, essendo la sopravvivenza del patrimonio storico e artistico del nostro Paese esposta ad alti rischi, occorre sollecitare un decisivo e rapido intervento dello Stato<sup>13</sup>, che faccia leva in particolare sullo sviluppo di forme collaborative e partecipative tra gli *stakeholders* territoriali. Parallelamente, spostando il focus sulle imprese e le organizzazioni culturali, è indispensabile comprendere che per guidare tali organizzazioni sono necessarie conoscenze e competenze manageriali per promuovere l'adozione di sistemi di gestione efficienti e sistemi di *governance* adeguati e il ricorso a principi e strumenti di marketing e comunicazione innovativi, più coinvolgenti ed esperienziali (web 2.0, *social networks* digitali, ecc.). Appare tuttavia altrettanto urgente acquisire consapevolezza che noi cittadini siamo i veri “sovrani” del «tessuto continuo di natura e arte, figure e parole, storia e idee che ci avvolge e ci dà forma anche se non lo comprendiamo»<sup>14</sup> e dunque occorre acquisire consapevolezza della nostra ricchezza e «amarci di più: è il momento di comprendere che cos'è la nostra terra, anche senza aspettare le tragedie che la distruggono. Anche solo imparando a guardare il meraviglioso teatro dove si svolge ogni giorno la nostra vita, cioè l'Italia»<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Emmanuele 2012.

<sup>10</sup> Montanari 2014, p. 46.

<sup>11</sup> Montanari 2013.

<sup>12</sup> Caliandro, Sacco 2011.

<sup>13</sup> Montella, Dragoni 2010.

<sup>14</sup> Montanari 2014, p. 20.

<sup>15</sup> Ivi, p. 21.

## 2. Il Valore della Cultura

### 2.1 La cultura e la creatività quali fattori identitari per lo sviluppo dei territori

Numerosi rapporti di ricerca nazionali e internazionali hanno evidenziato il forte peso economico dell'industria culturale e creativa in Europa e nel nostro Paese<sup>16</sup>. L'economia della cultura – generata dalle industrie culturali e creative che ruotano intorno al patrimonio culturale – produce una ricchezza di 76 miliardi (circa 4,9% del Pil) e dà lavoro ad 1 milione e 400 mila persone con il coinvolgimento di 400.000 imprese; se si includono anche l'artigianato, il design e il *made in Italy*, l'economia della cultura vale il 15% della ricchezza nel nostro Paese e dà lavoro quasi ad un italiano su 5<sup>17</sup>.

Elevatissimo e in crescita il valore sistemico della produzione di cultura<sup>18</sup>, in grado di alimentare il mercato del lavoro dei sistemi-Paese, riqualificandone il segmento più strategico, quello che Florida<sup>19</sup> chiama “classe creativa”, e rafforzare il posizionamento competitivo dei territori – in particolare delle città e delle regioni –, delle imprese e dei sistemi di imprese (distretti e reti). Le prospettive di competitività e sviluppo dei territori, come è oramai noto da tempo, traggono origine in misura sempre più decisiva da *assets* immateriali – quali flussi di dati e di trasferimento della conoscenza, sistemi di relazioni fondati su fiducia e cooperazione, processi cognitivi che coinvolgono le istituzioni e la società intera – e, soprattutto, dai saperi, dai talenti e dalla creatività del capitale umano che decide in tali luoghi di mettere “radici”<sup>20</sup>. Le città, in particolare, hanno assunto una funzione strategica, grazie al loro ruolo di attrattori di talenti nella competizione internazionale e di “laboratori viventi”, dove si intrecciano storia, cultura, identità e valori, bellezze naturali e idee<sup>21</sup>.

Decisivo è il legame nel nostro Paese tra la cultura e la creatività. Quest'ultima, come evidenziato dal Libro Bianco sulla Creatività (2009), non solo è intimamente associata al patrimonio storico e artistico del territorio, ma è parte integrante della sua identità intangibile e del suo tessuto imprenditoriale, come testimonia la particolare configurazione dei settori del *made in Italy* (design, moda, artigianato, industria del gusto, turismo, ecc.). La distribuzione capillare del patrimonio storico-culturale italiano e lo stretto legame con il contesto in cui trova ospitalità costituiscono elementi distintivi su cui si fonda il

<sup>16</sup> Gli studi internazionali sono fortemente eterogenei sia in termini di definizione dei confini settoriali, sia in termini di metodologie di analisi economica e statistica delle industrie culturali e creative.

<sup>17</sup> Symbola-Unioncamere 2013.

<sup>18</sup> Santagata 2007.

<sup>19</sup> Florida 2005.

<sup>20</sup> Napolitano 2000.

<sup>21</sup> Napolitano, Riviezzo 2008.

vantaggio competitivo del Paese e delle imprese<sup>22</sup>. Creatività e capitale culturale rappresentano notoriamente, soprattutto per l'Italia, una leva formidabile per la competitività nei mercati internazionali: «sono un binomio indissolubile, un meccanismo di successo che può posizionare il Paese in un passaggio strategico del processo internazionale di globalizzazione»<sup>23</sup>. Come sostenuto da David Throsby<sup>24</sup>, la creatività è un prerequisito dell'innovazione che a sua volta è il motore della crescita economica. La creatività è un processo di scoperta che richiede capacità cognitive e ricettive; è un processo in grado di produrre cultura e sviluppo<sup>25</sup>.

Il binomio virtuoso cultura-attività produttive spiega, più in particolare, il capitale reputazionale senza eguali costruito negli anni dall'industria italiana, fondato su abilità artigianali, ingegno caratteristico dei luoghi e delle persone, creatività e talenti. L'immagine del Bel Paese percepita all'estero è, com'è noto, un moltiplicatore eccezionale del successo dei nostri prodotti sul mercato globale. Come afferma il direttore dei Musei Vaticani:

dietro ogni paio di scarpe e ogni macchina utensile, dietro ogni gonna e ogni cintura venduti a Sidney o a Vancouver, a Tokio o a Los Angeles, ci sono le colline del Chianti e il mare di Taormina, i Botticelli degli Uffizi e gli affreschi di Michelangelo. Se mai potesse essere calcolato il “valore aggiunto” veicolato dall'immagine dell'Italia dei Beni Culturali, affidato all'immateriale suggestione che la italiana “camera con vista” sul miracolo di arte, vita, natura armoniosamente coniugate esercita sul popolo dei consumatori in tutto il mondo, ci accorgeremmo che si tratta del contributo di gran lunga più importante portato all'economia del nostro Paese<sup>26</sup>.

Vitale è il ruolo della cultura per l'accrescimento della qualità sociale: «la cultura serve al benessere interiore dell'essere umano, lo mette in relazione con la comunità e con gli altri, rafforza i legami e il senso di appartenenza, offre opportunità di crescita nella società»<sup>27</sup>. La cultura è il fondamento della nostra società: «fatto sociale che ha a che vedere con lo stare insieme, con il formare società; indispensabile luogo “terzo” di convergenza e convivenza, forza capace di creare “senso di appartenenza” e “proiezione dello Spirito»<sup>28</sup>, come afferma Gustavo Zagrebelsky in *Fondata sulla cultura*. Come sostengono Walter Santagata nel *Governo della Cultura* e Tommaso Montanari in *Istruzioni per l'uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*:

La cultura è portatrice di valori universali [...]. La cultura è per la qualità della vita e identifica al tempo stesso una società più libera dal bisogno economico e più aperta ai

<sup>22</sup> Montella 2009; Cerquetti, Montella 2012.

<sup>23</sup> Santagata 2009, p. 13.

<sup>24</sup> Throsby 2010.

<sup>25</sup> Santagata 2014.

<sup>26</sup> Paolucci 2010, pp. 64-65.

<sup>27</sup> Grossi 2013, pp. 26-27.

<sup>28</sup> Zagrebelsky 2014, pp. 10-13.

valori della solidarietà, della crescita dei beni comuni, dello sviluppo nella cooperazione e nella fiducia<sup>29</sup>.

Una «via verso il vero e, per ciò verso il giusto»: è proprio così che potremmo definire il patrimonio, una via che serve ad accrescere e a sviluppare il nostro essere umani. La nostra *humanitas*, come si dice almeno dai tempi di Cicerone<sup>30</sup>.

## 2.2 Il capitale culturale e l'immagine del Bel Paese

Il nostro Paese è universalmente noto per l'immenso patrimonio culturale, capillarmente diffuso sull'intero territorio nazionale, imprescindibilmente legato al contesto locale e storica testimonianza dell'identità del Paese<sup>31</sup>: 3.609 musei, quasi 5.000 siti culturali tra monumenti, musei e aree archeologiche, 46.025 beni architettonici vincolati, 34.000 luoghi di spettacolo; 49 siti Unesco (la più alta concentrazione di patrimonio), centinaia i festival e le iniziative culturali che animano i territori italiani<sup>32</sup>.

Nonostante la ricchezza del patrimonio storico e artistico, e l'altrettanto riconosciuta capacità di offrire una varietà di bellezze naturali, l'Italia non riesce ad essere competitiva nei mercati internazionali. Il *brand* Italia registra da decenni una continua perdita di attrattività, testimoniata dagli scivoloni subiti nelle classifiche internazionali del *Nation Brand Index* e del *Country Brand Index*. La prima, progettata da Simon Anholt e dalla società statunitense di ricerche di mercato GfK Roper, con la finalità di monitorare la forza e l'*appeal* dell'immagine nazionale sulla base di sei dimensioni principali (turismo, *governance*, esportazioni, cultura, immigrazione e investimenti, persone) – che configurano il modello dell'esagono dell'identità competitiva<sup>33</sup> (fig. 1) –, colloca il nostro Paese al settimo posto nel 2013, dopo Stati Uniti, Canada, Germania, Regno Unito, Svizzera e Francia.

<sup>29</sup> Santagata 2014, p. 149.

<sup>30</sup> Montanari 2014, p. 51.

<sup>31</sup> Golinelli 2008; Montella 2009.

<sup>32</sup> Federculture, Formez 2014.

<sup>33</sup> Anholt 2003 e 2007.

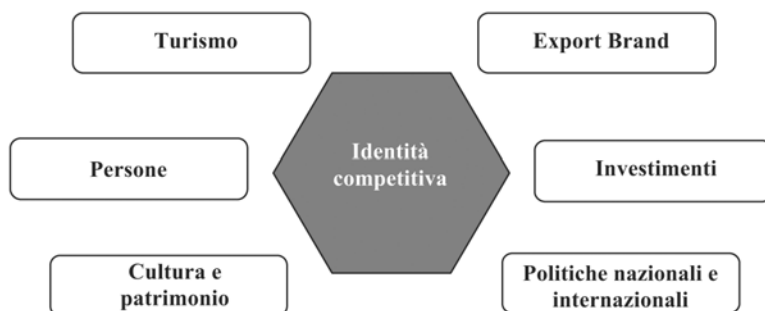


Fig. 1. L'esagono dell'identità competitiva (Fonte: Anholt 2003, p. 215)

Esaminando in modo isolato le dimensioni dell'esagono dell'identità competitiva emerge il primato dell'Italia nella classifica relativa al turismo<sup>34</sup>, grazie non solo ai “doni della natura” – ossia le bellezze naturali e paesaggistiche – ma anche alla forte attrattiva esercitata dal patrimonio culturale. Oltre ad un'immagine turistica potente e pervasiva, il nostro Paese denota una forte attrattività legata al capitale culturale. Il patrimonio di arte e cultura ereditato dal passato è un effettivo punto di forza dell'offerta turistica. «La cultura si conferma caratteristica distintiva e unica, che agisce quale potentissimo comunicatore, senza dubbio “il più eloquente”, dell'immagine nazionale»<sup>35</sup>.

Risultati simili sono rilevati anche dalla classifica del *Country Brand Index*, elaborata dalla Future Brand Consultancy del gruppo multinazionale McCann-Erickson per misurare la forza del *brand* Paese, in base alla popolarità e alla stima di cui gode la nazione, alla familiarità, alle preferenze, alla sua capacità di promuoversi e di stimolare la visita o l'avvio di relazioni commerciali<sup>36</sup>. Nonostante il nostro Paese abbia registrato *performances* deludenti negli ultimi

<sup>34</sup> Il turismo rappresenta senza dubbio la più rilevante e potente delle sei dimensioni dell'identità competitiva del Bel Paese presentandosi come l'aspetto visibile e riconoscibile del *country brand*. Per quanto riguarda le restanti dimensioni del modello, i *brand* sono dei vettori importanti dell'immagine nazionale, della reputazione e della cultura. Com'è oramai noto, i prodotti sono ambasciatori distintivi dell'immagine del Paese. Le politiche nazionali e internazionali creano percezioni precise sul Paese nella mente gli *stakeholders* stranieri, influenzano l'opinione pubblica sul livello di competenza e di correttezza della *governance* del Paese e la percezione del suo impegno su questioni politiche, economiche e sociali. Gli investimenti fanno riferimento al livello di attrattività del sistema Paese verso le risorse esterne. Anche la cultura rappresenta un potente strumento di comunicazione dell'identità di una nazione ed ha un ruolo essenziale nel processo di arricchimento della reputazione del Paese. L'ultima componente dell'esagono – le persone – traduce la qualità dei rapporti umani che una data nazione offre (ad esempio l'ospitalità offerta al turista o la competenza del cittadino in ambito professionale) (Marino, Mainolfi 2013).

<sup>35</sup> Anholt 2007, p. 133.

<sup>36</sup> L'indagine, giunta alla sua ottava edizione, è realizzata intervistando *opinion leaders* e turisti (3.600 per l'edizione 2012) provenienti da 18 nazioni diverse per stimare l'attrattività della reputazione delle nazioni. Ciascuna nazione è valutata in base a 23 attributi, raggruppati in cinque macro-indicatori: sistema di valori, qualità della vita, qualità dell'ambiente economico, tradizione e cultura, turismo.

anni – uscendo dal gruppo delle *top ten* e perdendo ben cinque posizioni dal 2011 al 2012 (tab. 1) –, si conferma nell’immaginario collettivo una destinazione turistica di elevato pregio per l’immenso patrimonio artistico culturale, i paesaggi suggestivi e le produzioni tipiche di alto valore: un luogo in cui l’arte, la natura e il cibo agiscono da magneti.

2012-2013	2011-2012	2010-2011	2009-2010
1 Svizzera	1 Canada	1 Canada	1 Stati Uniti
2 Canada	2 Svizzera	2 Australia	2 Canada
3 Giappone	3 Nuova Zelanda	3 Nuova Zelanda	3 Australia
4 Svezia	4 Giappone	4 Stati Uniti	4 Nuova Zelanda
5 Nuova Zelanda	5 Australia	5 Svizzera	5 Francia
6 Australia	6 Stati Uniti	6 Giappone	6 Italia
7 Germania	7 Svezia	7 Francia	7 Giappone
8 Stati Uniti	8 Finlandia	8 Finlandia	8 Regno Unito
9 Finlandia	9 Francia	9 Regno Unito	9 Germania
10 Norvegia	10 Italia	10 Svezia	10 Spagna
15 Italia		12 Italia	

Tab. 1. Il ranking del *Country Brand Index* (Fonte: Futurebrand 2012-2013)

Le classifiche internazionali premiano, dunque, il nostro Paese per le bellezze naturali, il cibo e il patrimonio storico e artistico. Il fascino delle destinazioni, oltre l’attrattiva dei prodotti *made in Italy*, sono le valenze positive che ruotano intorno al Bel Paese, la cui “bellezza” sembra però essere oggi offuscata dalla continua perdita di attrattività. “Bellezze” spesse volte troppo esposte e consumate e, soprattutto, caratterizzate da livelli di prezzo, qualità dei servizi, ordine e trasporti che le rendono poco concorrenziali rispetto non solo ad altre mete del mediterraneo (Spagna, Francia, Grecia, Turchia), ma anche alle più recenti destinazioni esotiche che, seppur meno interessanti dal punto di vista storico e culturale, esercitano una forte attrattiva nei confronti di segmenti sempre più variegati di turisti.

Le principali carenze del sistema di offerta del Bel Paese si riscontrano, come oramai noto da tempo, in particolare negli ambiti di competenza pubblica: accessibilità e mobilità, condizioni ambientali, servizi di pubblico interesse e servizi per i turisti<sup>37</sup>. Tali carenze sono tra le principali cause della graduale e persistente perdita di competitività registrata in uno dei settori più strategici dell’economia del nostro Paese<sup>38</sup>. Nonostante il ruolo determinante assunto dal turismo internazionale – la spesa per i viaggi all’estero è cresciuta

<sup>37</sup> Napolitano 2010.

<sup>38</sup> Il contributo del turismo al PIL ammonta a quasi 160 miliardi (circa il 10% della produzione nazionale) e il settore impiega nel nostro Paese circa 2.6 milioni di persone (pari all’11,6% dell’occupazione italiana del Paese) (WTTC 2014).

esponenzialmente e si prevede che nei prossimi dieci anni aumenti del 50% – e le grandi opportunità offerte per la valorizzazione del patrimonio storico e artistico, l'Italia, leader negli anni Cinquanta, con una quota di circa il 19% del flusso turistico mondiale (quasi cinque milioni di viaggiatori internazionali su circa 25 milioni visitavano il nostro Paese), ha con continuità perso quota nei mercati globali (fig. 2). Basti pensare che, se i turisti che scelgono il Bel Paese si sono quasi decuplicati dal dopoguerra ad oggi, quelli che girano il mondo si sono invece moltiplicati per quasi 43 volte<sup>39</sup>.

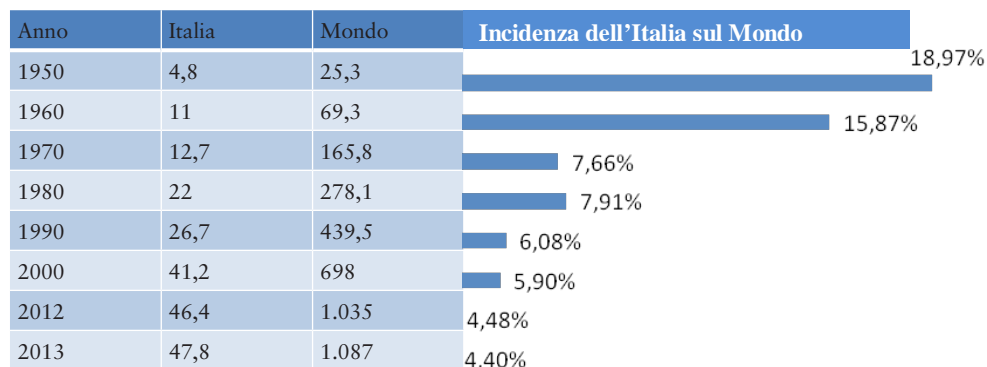


Fig. 2. I flussi turistici internazionali: la quota dell'Italia – dati in milioni (Fonte: UNWTO 2013)

Pur costituendo, dunque, il patrimonio culturale un vero e proprio attrattore per i flussi turistici internazionali, le mete di maggior interesse – le città d'arte, preferite da circa il 40% dei turisti stranieri<sup>40</sup> – sono state superate nella competizione internazionale da numerose capitali europee (Stoccolma, Berlino, Copenaghen, ecc.)<sup>41</sup>, penalizzate dall'assenza di politiche di riforma per la tutela delle ricchezze artistiche e dell'ambiente e per lo sviluppo e l'occupazione e, soprattutto, contraddistinte, come si è detto, da condizioni ambientali e servizi per i turisti non ottimali. Anche il ricchissimo patrimonio storico e artistico, e in particolare il sistema museale italiano, non appare sufficientemente valorizzato e non riesce a registrare *performances* significative nella competizione internazionale. Dall'ultimo rapporto Federculture-Formez (2014) si legge che i cinque principali musei statali di Londra attraggono 26,5 milioni di visitatori l'anno, vale a dire il 73% degli ingressi totali nei nostri 420 istituti dello Stato (musei, aree archeologiche, monumenti)<sup>42</sup> e che il museo più visitato al mondo in assoluto, il Louvre di Parigi, realizza da solo più introiti di tutti i musei italiani. A tal riguardo è doveroso però ricordare che l'elevatissimo numero

<sup>39</sup> Touring Club Italiano 2013.

<sup>40</sup> Istat 2014.

<sup>41</sup> Grossi 2013.

<sup>42</sup> Federculture, Formez 2014.

di musei – spesso di ridotte dimensioni, e capillarmente distribuiti sull’intero territorio nazionale –, insieme a chiese, giardini e palazzi, rende il nostro Paese un “museo a cielo aperto”, in cui l’arte è un tutt’uno con l’ambiente: «come la carne e la pelle di un corpo»<sup>43</sup>. I musei italiani sono saldamente legati all’identità culturale e storica dei nostri territori e sono contraddistinti da un enorme valore culturale, che risiede soprattutto «nella carica di informazioni storiche che incorporano circa le comuni condizioni di esistenza e, dunque, di civiltà inerenti a luoghi e tempi specifici»<sup>44</sup>. Come di recente posto in evidenza, i musei italiani risultano infatti pienamente comprensibili solo in relazione all’ambiente fisico e storico di appartenenza.

### 3. *La Cultura del Valore*

Quali, dunque, le ragioni per cui un paese come l’Italia, che – come dichiarano Christian Caliandro e Pier Luigi Sacco in *Italia Reloaded*<sup>45</sup> – “ha la cultura nel suo DNA”, non ha saputo produrre nel tempo sufficiente attenzione ai processi di creazione di valore economico e culturale?

Una – ma certamente non la sola – delle principali cause va attribuita alla scarsa sensibilità prestata dai *policy makers* al ruolo del capitale culturale per lo sviluppo economico e sociale del paese ed alla graduale e continua riduzione della spesa pubblica destinata alla cultura<sup>46</sup>. Com’è noto, l’intervento statale nella cultura è purtroppo diminuito negli ultimi anni progressivamente e vertiginosamente. L’Italia, infatti, è all’ultimo posto in Europa per percentuale di spesa pubblica destinata alla cultura (1,1% a fronte del 2,2% dell’Ue)<sup>47</sup> e ciò nonostante la condivisa consapevolezza dell’impatto degli investimenti in cultura sulla capacità di innovazione e sviluppo e la comprovata impossibilità delle istituzioni culturali di realizzare la propria missione con i principi di sostenibilità finanziaria<sup>48</sup>.

Il Bel Paese sconta però non solo la disattenzione dello Stato e degli organi di governo locali al capitale culturale, ma anche l’assenza di politiche coordinate ed efficaci, e ciò a causa soprattutto della scarsa comunicazione tra i diversi livelli decisionali, del disinteresse per la produzione culturale attuale, degli ostacoli burocratici allo sviluppo nonché della carenza di innovazione e imprenditorialità di sistema. A ciò si aggiungono l’incapacità di fronteggiare le sfide della globalità da parte del management delle organizzazioni culturali, gli

<sup>43</sup> Montanari 2014, p. 20.

<sup>44</sup> Montella 2013, p. 3.

<sup>45</sup> Caliandro, Sacco 2011.

<sup>46</sup> Emmanuele 2012.

<sup>47</sup> Eurostat 2011.

<sup>48</sup> Teti, Sacco 2011.

scarsi investimenti in ricerca e formazione, soprattutto manageriale, della classe dirigente. Il Bel Paese sconta, dunque, l'assenza di una cultura del valore.

Per troppo tempo ha dominato una concezione obsoleta di patrimonio culturale, la cosiddetta visione “petrolifera”, definita da Salvatore Settis “stracciona”, che ha relegato i beni culturali ad uno “scrigno-tomba” ed ha generato la decadenza di alcune delle città d'arte italiane famose nel mondo. La visione petrolifera ha rappresentato «la povertà mentale di questi anni»<sup>49</sup>, l'immobilismo nella gestione del patrimonio culturale e la disattenzione verso la capacità generatrice di valore economico e sociale dei beni e delle attività culturali. Come sostengono Christian Caliandro e Pier Luigi Sacco, questa visione «se ci pensiamo bene, ha in sé un che di decisamente lugubre: perché questo scrigno è, di fatto, *una tomba*»<sup>50</sup>. Per comprendere che la metafora della cultura come il petrolio riflette il disinteresse verso il capitale culturale, basti riflettere sul fatto che il petrolio, a differenza della cultura, è un bene strumentale, che non ha valore in sé ma solo in quanto necessario per produrre altri beni; mentre la cultura, come si è detto, è in grado di produrre valore economico, sociale, spirituale e simbolico.

### 3.1 La “falsa” dialettica tutela-valorizzazione del patrimonio culturale

Tale miope visione si è riflessa, a parere di chi scrive, nella “falsa” dialettica tutela-valorizzazione. La tutela e la valorizzazione sono processi che non possono essere separati, che non devono essere separati, così come in modo lungimirante è stato sancito dalla nostra Costituzione nell'art. 9. Si tratta di processi intimamente connessi tra loro; legati da un *fil rouge* rappresentato dalla profonda conoscenza dell'immenso valore economico e sociale del patrimonio culturale. Come di recente sostenuto, «il vero fine del patrimonio artistico [...] non è una tutela fine a se stessa, ma è la conoscenza. Quel fine che la nostra Costituzione chiama “sviluppo della cultura”: qualcosa che non può stare fermo, ma o progredisce o non è»<sup>51</sup>:

La comprensione razionale, culturale e storica del patrimonio è uno strumento che consente (usiamo ancora le parole della Costituzione) “il pieno sviluppo della persona umana”. L'arte del passato, e i suoi legami con gli uomini e la natura, ci introducono in un mondo di forme in cui sperimentiamo la disciplina e la libertà, l'invenzione e il realismo. E ci fa anche capire quanti modi diversi ci sono stati, e ci sono, per essere uomini: ci educa alla complessità, alla tolleranza, alla laicità<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Caliandro, Sacco 2011, p. 97.

<sup>50</sup> Ivi, p. 26.

<sup>51</sup> Montanari 2014, p. 27.

<sup>52</sup> Ivi, p. 49.

È, dunque, in sedi come questa che occorre chiederci come superare definitivamente tale “falsa” dicotomia e, contestualmente, come oscurare la cosiddetta “concezione sepolcrale”. Caliandro e Sacco suggeriscono di «spalancare le finestre, far entrare aria e luce, ritornare alla vita. Tornare a interpretare la cultura come qualcosa di vivo e pulsante, organicamente connesso a noi stessi e alla realtà che ci circonda»<sup>53</sup>. Promuovere tutte le espressioni e le energie che costituiscono la produzione culturale: dalla musica alle nuove tecnologie, dalla produzione cinematografica a quella teatrale. Bisogna, come affermano gli autori, fare della cultura una «porta di accesso alle opportunità dell’economia e della società post-industriale»<sup>54</sup>.

Emerge in tutta evidenza l’esigenza di riconoscere il valore fondante della cultura e la sua posizione centrale tra i principi fondamentali della società italiana e tener presente che «promuovere la cultura significa innanzitutto mettere in atto tutto l’aiuto necessario per produrla a un buon livello di qualità»<sup>55</sup>. La promozione esige una buona gestione che a sua volta è il fondamento della valorizzazione. Come di recente sostenuto, la valorizzazione dei beni culturali è finalizzata all’accrescimento delle risorse immateriali, del capitale umano della persona e delle comunità: essa «è conseguenza della gestione e decide anche della tutela»<sup>56</sup>. Si tratta di un concetto “costituzionalmente necessario” – come ci suggerisce Manfredi, richiamando l’art. 6 del Codice dei beni culturali: un’attività finalizzata a «promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e [...] assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio atteso [...] al fine di promuovere lo sviluppo della cultura»<sup>57</sup>. In tal senso la valorizzazione è uno strumento che può e deve garantire una piena attuazione dei principi costituzionali e può considerarsi un «assetto costituzionalmente necessario dei beni culturali»<sup>58</sup>.

Occorre ancora ricordare che il patrimonio storico e artistico in particolare serve a produrre cultura e cittadinanza<sup>59</sup>. A tal fine però, a parere di chi scrive, occorre evitare di demonizzare i principi della cultura del valore che provengono dalle scienze manageriali e in particolare dal marketing<sup>60</sup> – ingiustamente anche definito «cinico marketing del patrimonio artistico»<sup>61</sup> – ed impedire le conseguenti reazioni di chiusura, resistenza e avversione per tali principi da parte di coloro che hanno responsabilità gestionali sul patrimonio culturale<sup>62</sup>. I principi delle discipline manageriali, se ben compresi, sono in

<sup>53</sup> Caliandro, Sacco 2011, p. 121.

<sup>54</sup> Ivi, p. 107.

<sup>55</sup> Santagata 2014, p. 28.

<sup>56</sup> Montella, Dragoni 2010, p. 19.

<sup>57</sup> Manfredi 2011, pp. 27-28.

<sup>58</sup> Ivi, p. 28.

<sup>59</sup> Montanari 2013.

<sup>60</sup> Cerquetti 2010.

<sup>61</sup> Montanari 2013, p. 19.

<sup>62</sup> Donato, Gilli 2011.

grado di offrire un grande contributo per la diffusione di una cultura del valore, per restituire ai cittadini l'arte e la storia del nostro Paese, incentivando una gestione efficiente del patrimonio culturale, promuovendo la condivisione di indirizzi e strategie tra i diversi organi di governo, favorendo il coinvolgimento e la soddisfazione degli *stakeholders*<sup>63</sup> (soprattutto i privati che potrebbero e dovrebbero assumere il ruolo di motore della ripresa del nostro Paese) nella finalità di generare innovazione e imprenditorialità di sistema. Si pensi, ad esempio, ai numerosissimi musei diffusi sul territorio nazionale per la cui valorizzazione è invocata l'adozione di assetti gestionali reticolari-sistemici per convertire gli ingenti vincoli finanziari, organizzativi ed economici in opportunità competitive<sup>64</sup>. In tal senso, dunque, la cultura del valore favorisce il raggiungimento contestuale degli obiettivi di valorizzazione e, a seguire, di tutela del patrimonio storico e artistico per promuovere lo sviluppo di capitale umano e sociale.

Diffondere la cultura del valore significa ancora pensare alla cultura non tanto e non solo come uno dei possibili modi di uso del tempo libero, ma come un'attività decisiva per una politica sociale dell'innovazione e, in tale prospettiva, occorre promuovere la partecipazione sociale e recuperare il senso dell'esperienza culturale da parte dei residenti: i veri "custodi" del patrimonio culturale<sup>65</sup>. Come è stato di recente evidenziato, la riflessione sul valore dei beni culturali non può essere disgiunta dall'analisi e riflessione su quali siano i soggetti ai quali tale valore è rivolto<sup>66</sup> e quali le esigenze, i desideri e i bisogni dei diversi segmenti nell'economia dell'esperienza<sup>67</sup>. Come affermano Neil e Philip Kotler nella prefazione al noto volume sul *Marketing dei musei*<sup>68</sup>, sempre più varie le esperienze offerte in risposta ai bisogni e desideri espressi dai diversi segmenti di pubblico, sempre più coinvolgenti e multiformi le esperienze ricercate: dal godimento estetico alla socializzazione, dal senso di scoperta intellettuale al desiderio di apprendimento. Diffondere la cultura del valore significa, dunque, comprendere che i beni culturali devono essere gestiti al fine di soddisfare adeguatamente i diversi segmenti di domanda e creare valore per tutti gli *stakeholders*<sup>69</sup>. Occorre ricordare in particolare che noi cittadini siamo i veri destinatari e i "custodi" di un patrimonio unico al mondo di chiese, giardini, palazzi, tradizioni, musei e paesaggi. E, dunque, che per realizzare l'attualissimo disegno della nostra Costituzione, è indispensabile:

<sup>63</sup> Montella, Dragoni 2010.

<sup>64</sup> Quattrocioni *et al.* 2012.

<sup>65</sup> Settis 2007, p. 95.

<sup>66</sup> Donato, Gilli 2011.

<sup>67</sup> Pine, Gilmore 2000.

<sup>68</sup> Kotler N. e P. 2004.

<sup>69</sup> Montella, Dragoni 2010.

ricominciare ad educare gli italiani al patrimonio. Educare vuol dire, letteralmente, tirare fuori dalle persone ciò che in esse è già, almeno in potenza. E gli italiani hanno bisogno di ricominciare a parlare, fin da bambini, la lingua che hanno parlato per secoli meglio di tutti gli altri: la lingua delle immagini, delle forme, delle figure, dei colori. Educare al patrimonio vuol dire innanzitutto far viaggiare gli italiani alla scoperta del loro paese, indurli a dialogare con le opere nei loro contesti [...]. Renderli capaci di leggere il palinsesto straordinario di natura, arte e storia che i padri hanno lasciato loro come il più prezioso dei doni<sup>70</sup>.

Diffondere la cultura del valore significa anche considerare i beni culturali come luoghi di ricerca ed educazione<sup>71</sup>. I musei e i siti archeologici in particolare dovrebbero essere in grado di comunicare il capitale culturale perché capaci di produrre e innovare la conoscenza del patrimonio che ospitano. Come sostiene Tomaso Montanari in *Le pietre e il popolo*, i musei sono luoghi che dovrebbero «educare alla complessità, alla varietà, alla meravigliosa densità della storia»<sup>72</sup>, luoghi il cui «cuore vero» è la ricerca. In tale prospettiva, lo storico dell'arte auspica che «torni evidente il nesso intimo tra patrimonio culturale e ricerca, rinnovamento della conoscenza, capacità di diffondere il sapere»<sup>73</sup> e definisce il museo «un'istituzione [...] permanente [...] senza scopo di lucro [...] al servizio della società e del suo sviluppo [...] aperta al pubblico [...] che effettua ricerche [...] sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente [...] le acquisisce, le conserva, le comunica [...] e specificamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto»<sup>74</sup> e, conclude, ricordando che:

studio vuol dire amore, educazione vuol dire tirare fuori l'umanità che è chiusa nell'uomo, il diletto è la dolcezza che ci avvince alla vita. Se un museo riesce a ridare a queste tre parole il loro significato etimologico, profondo: ebbene, quello è davvero un museo<sup>75</sup>.

Diffondere la cultura del valore significa, infine, acquisire consapevolezza che il capitale culturale è in grado di generare valore se inserito in contesti sociali evoluti. La cultura ha bisogno vitale di infrastrutture intangibili<sup>76</sup>: abilità, competenze, investimenti, cultura imprenditoriale e manageriale. La cultura è in grado di produrre grande ricchezza economica e sociale se accompagnata da capacità manageriali, creatività e orientamento al mercato. Da qui il grande valore dei principi della gestione strategica, delle soluzioni organizzative reticolari e delle collaborazioni con gli istituti di ricerca e le Università per la produzione di conoscenza, competenze e innovazione sociale.

<sup>70</sup> Montanari 2014, p. 37.

<sup>71</sup> Settis 2007.

<sup>72</sup> Montanari 2013, p. 106.

<sup>73</sup> Montanari 2014, p. 89.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 63-66.

<sup>75</sup> Ivi, p. 66.

<sup>76</sup> Caliandro, Sacco 2011.

### 3.2 *La Cultura del Valore: una grande opportunità per il Bel Paese*

Diffondere la cultura del valore significa, dunque, diffondere le logiche e i principi di management nei processi di creazione di valore e nella ricerca del vantaggio competitivo duraturo. Come recentemente evidenziato dal Gruppo di Studio e Attenzione dell'AIDEA, la cultura aziendale non appare ancora adeguatamente diffusa all'interno delle istituzioni culturali del nostro Paese: ancora frammentati i modelli di *governance*, non evoluti ed efficaci gli approcci di marketing, eccessivamente burocratici i sistemi di misurazione, molto deboli i processi di rendicontazione<sup>77</sup>.

Le enormi potenzialità di creazione di valore economico e sociale del patrimonio culturale necessitano, così si è sostenuto agli albori del marketing territoriale<sup>78</sup>, di un cambio di prospettiva da parte di *policy makers* e amministratori con responsabilità sul sistema culturale. L'applicazione delle logiche e degli strumenti della gestione strategica e del marketing al patrimonio culturale si basa sull'assunto di fondo che l'istituzione culturale, al pari dell'impresa, deve essere gestita nella finalità di creare valore economico e sociale per tutti gli *stakeholders* (ossia i portatori d'interesse)<sup>79</sup> e, *in primis*, per i clienti attuali e potenziali. In tale prospettiva, una riflessione sulle dimensioni rilevanti della gestione strategica dell'impresa – posizione competitiva, processi organizzativi e manageriali, percorso strategico – può essere di notevole aiuto per la comprensione delle logiche di creazione di valore e dei processi di sviluppo della cultura. La principale sfida per il management delle istituzioni culturali è darsi una missione e un'identità attorno alle quali organizzare, comunicare e rafforzare i valori e il patrimonio di risorse a disposizione<sup>80</sup>. La missione costituisce la ragion d'essere, il tratto distintivo dell'organizzazione e riflette la valutazione delle risorse, interpretate in una logica sistemica, e la scelta dei percorsi di sviluppo e valorizzazione delle stesse (posizione delle risorse). La valorizzazione del patrimonio di risorse e competenze richiede la buona gestione ed il coinvolgimento degli *stakeholders* (individui ed organizzazioni, privati e pubblici, locali e nazionali, imprenditori e non) nella definizione di indirizzi strategici di fondo nonché di appropriate strategie condivise (processi organizzativi e manageriali). Per una corretta gestione delle relazioni con i numerosi portatori di interesse è necessario attivare processi organizzativi adeguati che consentano di promuovere la condivisione della missione e loro partecipazione al disegno complessivo. Il percorso strategico rappresenta, in tal senso, la terza dimensione di rilievo di una strategia di valorizzazione del patrimonio culturale. Come di recente sostenuto, in accordo con lo *stakeholder*

<sup>77</sup> Comitato di indirizzo del Gruppo di Studio e Attenzione AIDEA 2012.

<sup>78</sup> Napolitano 2000.

<sup>79</sup> Montella, Dragoni 2010.

<sup>80</sup> Kotler N. e P. 2004.

*value approach* e i principi etici della gestione, occorre ricordare che la missione assegnata alle imprese culturali «è costituzionalmente finalizzata all'accrescimento delle risorse immateriali, del capitale umano della persona e delle comunità»<sup>81</sup>. Tale missione naturalmente assume connotazioni differenti in relazione alle specificità dei prodotti o attività culturali su cui insiste. E, naturalmente, la missione di un'organizzazione museale sarà differente da quella di un'organizzazione teatrale e ancora diversa da quella di una galleria di arte contemporanea<sup>82</sup>.

Altrettanto indispensabile è l'adozione di un orientamento al mercato<sup>83</sup> e la scelta di strategie di marketing in grado di creare valore e soddisfazione per i diversi segmenti di clientela. L'orientamento al mercato, a parere di scrive, è il presupposto imprescindibile per attivare processi strategici orientati alla creazione del valore. Fondamento della strategia di marketing, tale orientamento impone, come è noto, l'attivazione di processi di interpretazione del mercato attuale e potenziale (*marketing intelligence*) e rende indispensabile il ricorso alla formulazione e implementazione di adeguate strategie di segmentazione del mercato per pervenire alla definizione di un sistema di offerta in grado di soddisfare i vantaggi e i benefici ricercati dai potenziali clienti nell'esperienza culturale (cittadini, turisti, lavoratori, visitatori, imprese, ecc.). Altrettanto indispensabile è attivare relazioni più coinvolgenti ed interattive con i clienti attuali e potenziali attraverso il ricorso a strumenti di comunicazione innovativi, coinvolgenti ed esperienziali. Enormi al riguardo le potenzialità dei nuovi canali di comunicazione e distribuzione, che hanno assunto un'importanza senza precedenti nell'esperienza turistica e culturale ed hanno promosso una maggiore interazione, generando collaborazione, partecipazione e co-creazione di valore culturale con il mercato sul web<sup>84</sup>. Le nuove tecnologie, come sostengono Hasan Bakhshi e David Throsby, hanno offerto un significativo contributo alla diffusione dell'innovazione nelle organizzazioni culturali: generando innovazioni relative alle relazioni con i clienti (*innovation in audience reach*);

<sup>81</sup> Montella, Dragoni 2010, pp. 17-18.

<sup>82</sup> Cerquetti 2010, p. 33.

<sup>83</sup> Oggetto negli ultimi decenni di notevole interesse in ambito accademico, l'orientamento al mercato è ormai ampiamente riconosciuto quale fattore chiave per garantire il successo aziendale in un ambiente competitivo in continuo mutamento. L'operationalizzazione di questo concetto centrale negli studi di management è riconducibile ai contributi di Kohli e Jaworski (1990) e Narver e Slater (1990). Adottando una prospettiva comportamentale, Kohli e Jaworski identificano l'orientamento al mercato con la raccolta, la disseminazione e l'utilizzo delle informazioni di mercato necessarie a identificare e servire adeguatamente le esigenze e i bisogni della clientela. Orientamento al cliente, orientamento alla concorrenza e coordinamento interfunzionale sono, secondo Narver e Slater, le tre dimensioni fondamentali dell'orientamento al mercato, descritto dagli autori come la cultura organizzativa che determina comportamenti in grado di creare un valore superiore per il cliente e, dunque, di garantire un vantaggio competitivo sostenibile.

<sup>84</sup> Bonacini 2012.

sostenendo innovazioni nella sperimentazione e nella promozione della cultura (*innovation in art form development*); favorendo innovazioni nei sistemi di creazione di valore economico e culturale (*innovation in value creation*); promuovendo innovazioni nei modelli di gestione e nella *governance* delle organizzazioni (*innovation in business management and governance*)<sup>85</sup>.

Di fondamentale importanza, infine, l'adozione di sistemi di *governance* adeguati e lo sviluppo di collaborazioni e accordi con enti governativi e istituzioni culturali, grandi imprese, fondazioni, università o altri *stakeholders* privilegiati per promuovere innovazione sociale e culturale. Si pensi al riguardo alle sponsorizzazioni e alle erogazioni liberali, alle *partnerships* pubblico-privato sperimentate con successo nelle forme di gestione dei cosiddetti servizi aggiuntivi (biglietteria, bar, ristoranti, *bookshops*, *merchandising*, ecc.), alle strategie di *brand* e alla tutela attraverso la proprietà intellettuale, agli accordi che regolano gli scambi di esposizioni e programmi tra istituzioni culturali, ai consorzi e alle altre forme di cooperazione tra enti e organizzazioni.

La cultura del valore esige, dunque, un cambiamento di prospettiva; un cambiamento possibile in quanto già ampiamente avviato in altri Paesi, e naturalmente auspicato, soprattutto in considerazione della crisi congiunturale che sta attraversando il nostro Paese. È un cambiamento di prospettiva che, come si è detto, reclama una gestione più efficace ed efficiente delle risorse, l'adozione di principi manageriali e la scelta di soluzioni organizzative reticolari, l'attivazione e il rafforzamento di forme di collaborazione con gli *stakeholders*, la spinta verso l'esternalizzazione di attività complementari e di supporto, l'ideazione di nuove forme di produzione culturale maggiormente partecipate ed iniziative di imprenditorialità diffusa per estendere l'accessibilità del patrimonio culturale ai diversi pubblici di riferimento e promuovere la conoscenza dell'immensa ricchezza storica e artistica: gli italiani *in primis*, che vi si devono riconoscere, e i turisti stranieri a seguire, incoraggiati a sentirsi "a casa" in Italia, stimolati a comprendere e partecipare alla nostra cultura<sup>86</sup>.

Riguardo alla valorizzazione dei *brand* culturali, occorre anche evidenziare l'esigenza di una maggiore circolazione delle opere che oggi non sono esposte nei musei – e che non sono spesso sufficientemente valorizzate nei siti archeologici – e, soprattutto, l'urgenza di adottare strategie di collaborazione e accordi con istituzioni culturali e *stakeholders* di varia natura e con diverse finalità. E ciò non solo al fine di promuovere ritorni economici, destinati poi ad essere investiti in tutela e conservazione, ma anche e soprattutto per incoraggiare la partecipazione sociale. È questo il modello adottato da tempo dai principali musei francesi e sperimentato con successo negli ultimi anni anche da alcuni musei nel nostro Paese. Come sostenuto da Tomaso Montanari per restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane basterebbe poco.

<sup>85</sup> Bakhshi, Thorsby 2012.

<sup>86</sup> Settis 2007.

Basterebbe un'idea. Il Louvre ha appena aperto una sede a Lens, nel nord della Francia, sul sito di una vecchia miniera di carbone: una “folle scommessa”, l'ha definita François Hollande nel dicembre del 2012. Ma una scommessa carica di futuro, con una visione che lega il patrimonio artistico non al marketing passivo della rendita turistica, ma al riscatto sociale e civile di un territorio depresso economicamente e culturalmente. Il policentrismo italiano renderebbe ovviamente assurdo portare gli Uffizi a Scampia. Ma non sarebbe assurdo portare gli Uffizi in una delle periferie di Firenze. [...] Si potrebbe commissionare ad un grande architetto contemporaneo un nuovo e grande museo in cui esporre permanentemente una parte delle opere degli Uffizi: quelle dei depositi, ma anche alcune di quelle esposte (per esempio quelle entrate nel corso dell'Ottocento). In un'epoca in cui il noleggiare a ore sembra l'unico destino delle opere d'arte dei musei fiorentini sarebbe rivoluzionario sdoppiare il museo nella stessa città, affidando a questi secondi Uffizi una missione letteralmente civica, cioè di costruzione della città e dei cittadini. Un museo del genere potrebbe essere tutto quello che gli Uffizi non potranno mai essere a causa della loro storia, e della superba architettura vasariana che li contiene. Potrebbe avere un grande auditorium e vari ristoranti, potrebbe avere una parte interamente dedicata ai bambini, e accogliere concerti. Potrebbe avere, più banalmente, un grande parcheggio, e prevedere l'ingresso gratuito dei fiorentini. Potrebbe essere un museo per i cittadini, per la loro vita quotidiana e per il loro futuro: non una “macchina da soldi” per turisti. Si tratta solo di una delle mille possibili idee per rimettere in connessione il patrimonio e la città, e soprattutto per collegare il patrimonio artistico non al passato, e al suo sciacallaggio, ma alla costruzione del futuro<sup>87</sup>.

#### 4. *In conclusione*

Le discipline manageriali, dunque, possono svolgere un ruolo di primo piano per attivare processi di valorizzazione del patrimonio culturale<sup>88</sup>, aprire nuovi orizzonti e dischiudere nuove opportunità per lo sviluppo delle eccellenze (artigianato, industria, turismo)<sup>89</sup>, della creatività e della qualità sociale nel nostro Paese.

Diffondere la cultura del valore significa promuovere l'adozione di un orientamento al mercato da parte delle amministrazioni territoriali e del management culturale per favorire la diffusione di approcci strategici fondati sulla *Resource Based View* (RBV) e sulla *Stakeholder Theory* (ST). L'orientamento al mercato<sup>90</sup> si fonda sulla valorizzazione del patrimonio di risorse e competenze (RBV), nonché sull'attivazione di processi di interpretazione dei bisogni e dei desideri degli *stakeholders* (ST) – *in primis* dei clienti attuali e potenziali – per il conseguimento del vantaggio competitivo duraturo. I processi di creazione di

<sup>87</sup> Montanari 2003, pp. 109-111.

<sup>88</sup> Montella, Dragoni 2010; Comitato di indirizzo del Gruppo di Studio e Attenzione AIDEA 2012.

<sup>89</sup> Cerquetti, Montella 2012.

<sup>90</sup> Kohli, Jaworski 1990.

valore sono fondati sulla comprensione di come è percepito in termini di valore il sistema di offerta culturale, ossia quella combinazione unica di vantaggi e benefici che comprende qualità, prezzo, servizio, accessibilità, esperienza del differenziato set di risorse che compone l'offerta culturale e che trae sempre più vantaggio da processi di partecipazione e co-produzione con il cliente.

Molti musei e siti archeologici hanno maturato la consapevolezza dell'importanza di adottare un orientamento al mercato e, dunque, hanno investito nel monitoraggio delle esigenze degli *stakeholders*, e dei clienti in particolare, ed hanno migliorato le strutture, l'accoglienza, i servizi e l'esperienza offerta. Molte istituzioni culturali hanno compreso l'esigenza di adottare soluzioni organizzative reticolari per realizzare strategie di collaborazione e accordi con *partners* e *stakeholders* di varia natura per generare vantaggi e benefici reciproci. Molte organizzazioni, al contempo, hanno compreso l'importanza di coinvolgere attivamente i cittadini intercettando nuovi bisogni e offrendo esperienze sensoriali multidimensionali – piacere estetico, divertimento, emozione, desiderio di apprendimento e socializzazione – accanto alla funzione civile e sociale da sempre svolta. Tuttavia, la strada da percorrere è ancora lunga.

L'auspicio è che la cultura del valore trovi più ampia e crescente diffusione nell'ambito delle istituzioni culturali e, soprattutto, che queste riflessioni possano offrire uno stimolo al dibattito sul valore della cultura e sulla cultura del valore, al fine di progredire nella diffusione di approcci alla gestione del patrimonio culturale in grado di favorire processi di sviluppo economico e sociale per un futuro migliore del Bel Paese.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Anholt S. (2003), *Branding places and nations*, in *Brands and Branding*, London: Profile Books, pp. 213-226.
- Anholt S. (2007), *Competitive identity: a new model for the brand management of nations, cities and regions*, New York: Palgrave MacMillan; trad. it. *L'identità competitiva. Il branding di nazioni, città e regioni*, Milano: Egea, 2007.
- Bakhshi H., Throsby D. (2012), *New technologies in cultural institutions: theory, evidence and policy implications*, «International Journal of Cultural Policy», 18, n. 2, pp. 205-222.
- Bonancini E. (2012), *Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 5, pp. 93-125.
- Caliandro C., Sacco P.L. (2011), *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, Bologna: il Mulino.

- Cerquetti M. (2010), *Dall'economia della cultura al management per il patrimonio culturale: presupposti di lavoro e ricerca*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 1, pp. 23-46.
- Cerquetti M., Montella M. (2012), *Paesaggio e patrimonio culturale come fattori di vantaggio competitivo per le imprese di prodotti tipici della regione Marche*, in *XXIV Convegno annuale di Sinergie. Il territorio come giacimento di vitalità per l'impresa*, Referred Electronic Conference Proceedings, Verona: Cueim Comunicazione.
- Comitato di indirizzo del Gruppo di Studio e Attenzione AIDEA (2012), *Politiche e management del Patrimonio Culturale nelle diverse prospettive del valore. Prodotto/processo*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 4, pp. 9-13.
- Domenichini G. (2013), *Il difficile rapporto tra cultura e mercato in Italia. Note a margine della ricerca* Le attività culturali e lo sviluppo economico: un esame a livello territoriale, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 6, pp. 175-189.
- Donato F., Gilli E. (2011), *Un approccio "multi-scala" per la gestione del patrimonio culturale italiano*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage* », n. 2, pp. 197-225.
- Emmanuele E. F.M. (2012), *Arte e finanza*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- EUROSTAT (2011), *Cultural statistics*, <<http://ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-pocketbooks/-/KS-32-10-374>>, 02.04.2015.
- Federculture, Formez (2014), *Cultura & Turismo. Locomotiva del Paese*, <<http://www.formez.it/sites/default/files/ricerca-federculture-02.pdf>>, 28.03.2014.
- Florida R. (2005), *The flight of the creative class: the new global competition for talent*, New York: HarperCollinsPublishers; tr. it. *La classe creativa spicca il volo. La fuga di cervelli: chi vince e chi perde*, Milano: Mondadori, 2006.
- Golinelli C.M. (2008), *La valorizzazione del patrimonio culturale: verso la definizione di un modello di governance*, Milano: Giuffrè.
- Grossi R., a cura di (2013), *Una strategia per la cultura. Una strategia per il Paese*, IX Rapporto Annuale Federculture, Milano: 24 Ore Cultura.
- ISTAT (2014), *Movimenti dei clienti negli esercizi ricettivi italiani*, <[http://www.istat.it/it/files/2014/10/Statistica-flash\\_turismo\\_II\\_2014\\_mp.pdf?title=Movimento+dei+clienti+negli+esercizi+ricettivi++03%2Fott%2F2014++Testo+integrale.pdf](http://www.istat.it/it/files/2014/10/Statistica-flash_turismo_II_2014_mp.pdf?title=Movimento+dei+clienti+negli+esercizi+ricettivi++03%2Fott%2F2014++Testo+integrale.pdf)>, 02.04.2015.
- Kohli A.K., Jaworski B.J. (1990), *Market Orientation: The Construct, Research Propositions and Managerial Implications*, «*Journal of Marketing*», 54, April, pp. 1-18.
- Kotler N., Kotler P. (2004), *Marketing dei musei. Obiettivi, traguardi, risorse*, Torino: Einaudi; ed. orig. *Museum Strategy and Marketing, Designing Mission Building Audiences Generating Revenue and Resources*, San Francisco: Jossey-Bass Inc., 1998.

- Loulanski T. (2006), *Revising the Concept for Cultural Heritage. The Argument for a Functional Approach*, «International Journal of Cultural Property», 13, n. 2, pp. 207-233.
- Manfredi G. (2011), *La valorizzazione dei beni culturali come compito costituzionalmente necessario*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 3, pp. 25-31.
- Marino V., Mainolfi G. (2013), *Country Brand Management. Esperienze internazionali a confronto attraverso la ricerca qualitativa*, Milano: Egea.
- Montanari T. (2013), *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma: Minimum fax.
- Montanari T. (2014), *Istruzioni per l'uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*, Roma: Minimum fax .
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Mondadori Electa.
- Montella M.M. (2013), *La gestione del patrimonio museale in ottica sistemica. Teoria e pratiche*, Atti del Convegno AIDEA "The firm's role in the economy: Does a growth-oriented business model exist?", <[http://www.aidea2013.it/docs/289\\_aidea2013\\_economia-aziendale.pdf](http://www.aidea2013.it/docs/289_aidea2013_economia-aziendale.pdf)>, 02.04.2015.
- Montella M., Dragoni D., a cura di (2010), *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna: Clueb / Macerata: eum.
- Napolitano M.R. (2000), *Dal marketing territoriale alla gestione competitiva del territorio*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Napolitano M.R., Riviezzo A., a cura di (2008), *Marketing e gestione strategica dei centri urbani. Teoria, metodologia ed esperienze*, Milano: Franco Angeli.
- Napolitano M.R., a cura di (2010), *Comportamento e soddisfazione del turista. I risultati di una ricerca in Campania*, Milano: Franco Angeli.
- Narver J.C., Slater S.F. (1990), *The Effect of a Market Orientation on Business Profitability*, «Journal of Marketing», n. 54, October, pp. 20-35.
- Niessen B., Sacco P.L. (2013), *Il «brand Italia» perde quota e scende di cinque posizioni. Dare un futuro alle start-up*, «Il Sole 24 Ore», 14 novembre.
- Paolucci A. (2010), *I beni culturali tra identità, educazione e profitto. La cultura serve al presente*, a cura di R. Grossi, Rapporto Annuale Federculture, Milano: 24 Ore Cultura.
- Pine J.B., Gilmore J.H. (2000), *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio*, Milano: Etas.
- Quattrococchi B., Faggioni F., Montella M. (2012), *Protection, preservation and enhancement, three main aspect of the Italian cultural heritage*, in *Advances in Tourism Studies. In memory of Clara S. Petrillo*, Milano: McGraw-Hill, pp. 381-407.
- Rizzo I., Throsby D. (2006), *Cultural Heritage: Economic Analysis and Public Policy*, in V.A Ginsburgh, D. Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, pp. 984-1016.

- Rapporto Symbola-Unioncamere (2013), *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, <<http://www.unioncamere.gov.it/P42A1664C189S123/-Io-sono-cultura---l-Italia-della-qualita-e-della-bellezza-sfida-la-crisi---Rapporto-2013.htm>>, 28.03.2015.
- Santagata W., a cura di (2007), *Libro bianco sulla creatività*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, <[http://www.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi/sito\\_UfficioStudi/Contenuti/Pubblicazioni/Volumi/Volumipubblicati/visualizza\\_asset.html\\_1410871104.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi/sito_UfficioStudi/Contenuti/Pubblicazioni/Volumi/Volumipubblicati/visualizza_asset.html_1410871104.html)>, 28.03.2015.
- Santagata W., a cura di (2009), *Libro bianco sulla creatività. Per un modello italiano di sviluppo*, Milano: Edizioni Università Bocconi.
- Santagata W. (2014), *Il governo della cultura. Promuovere sviluppo e qualità sociale*, Bologna: Il Mulino.
- Settis S. (2007), *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino: Einaudi.
- Teti E., Sacco P.L. (2011), *La sostenibilità finanziaria della cultura. Il caso delle istituzioni teatrali italiane*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 2, pp. 179-195.
- Throsby D. (2005), *Economia e Cultura*, Bologna: il Mulino; ed. or. *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Throsby D. (2010), *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Touring Club Italiano (2011), *TurisMonitor*, <[http://static.touringclub.it/store/document/253\\_file.pdf](http://static.touringclub.it/store/document/253_file.pdf)>, 02.04.2015.
- UNWTO (2013), *World Tourism Barometer*, vol. 11, January, <<http://mkt.unwto.org/en/barometer/january-2013-volume-11>>, 29.01.2013.
- Williams R. (1976), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana.
- WTTC (2014), *Travel and Tourism Economic Impact, Italy*, <<http://www.ontit.it/opencms/opencms/ont/it/documenti/03010>>, 02.04.2015.
- Zagrebelsky G. (2014), *Fondata sulla cultura*, Torino: Einaudi.



# L'Europa dell'Est: il racconto di una periferia attraverso alcune testimonianze letterarie

Silvia Cardini\*

## *Abstract*

Nella testimonianza letteraria in lingua italiana di alcuni autori dell'Est Europa – Elvira Mujčić, Ornela Vorpsi, Anilda Ibrahim, Mihai Butcovan, Marina Sorino – approdati nel nostro paese in seguito alle guerre nazionaliste dell'ex Jugoslavia o alla caduta di regimi totalitari, si delinea un'immagine collettiva dell'Est Europa come periferia dimenticata, come non luogo della politica comunitaria incapace di intervenire se non quando il conflitto è degenerato in guerra. Il trasferimento dalla periferia al centro dà luogo a una forma di straniamento che risulta la cifra comune di tutte le narrazioni e che di fatto rivitalizza la critica nei confronti dell'identità centroeuropea sostanziata di consumismo, cultura dell'apparenza e portatrice di un messaggio democratico che è in realtà etnicamente selettivo. Il viaggio dalla Est all'Ovest europeo coincide invece con una richiesta di libertà e di inclusione da parte

\* Silvia Cardini, Dottore di ricerca in Letteratura e Filologia italiana. Università di Firenze, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Piazza Brunelleschi, 3-4, 50121 Firenze, e-mail: [clizia.89@libero.it](mailto:clizia.89@libero.it).

di soggetti intellettuali che spesso proseguono il loro percorso in direzione di nuovi luoghi elettivi non più corrispondenti alla originaria mappatura centro-periferia. Nonostante la marcata matrice autobiografica, qui non si vuole investigare la verità dei percorsi esistenziali di autori accomunati dall'esperienza della migrazione, ma la capacità simbolica di tracciare all'interno di uno spazio storico-geografico condiviso delle linee di unione e di rottura, di inclusione e di esclusione, per ridiscutere la validità simbolica di alcuni luoghi comuni della geografia europea.

The literary testimony of some Eastern European expatriate authors who write in Italian – Elvira Mujčić, Ornela Vorpsi, Anilda Ibrahim, Mihai Butcovan, Marina Sorino – offers a coherent image of Eastern Europe, which collectively emerges as the forgotten outskirts of the continent: the site where the Community policy is either absent or behind time, as it only intervenes when conflicts escalate into a war. While claiming to belong to the cultural center, intellectuals from Eastern Europe are also eager to mark out the specificity of their peripheral origins. Furthermore, their migration from the periphery to the center gives rise to a form of estrangement that prompts a revitalized criticism of some degenerative aspects of West-centered European culture: consumerism, culture of appearance, and a form of democracy that, in fact, is ethnically selective. The center is accordingly perceived not so much as the heart of political power, nor as a significant cultural space, but as a showcase for goods.

These intellectuals take a journey from East to West Europe with a demand for freedom and inclusion. When, as it often happens, this request is not met, they continue their path towards new elective destinations not exactly matched by the directional axis from periphery to center.

Con l'effetto domino che investe i paesi comunisti dell'Est Europa, all'indomani della caduta del muro di Berlino, cambia la rappresentazione bipolare del nostro continente diviso in due aree antitetiche che si propongono come spazi geopolitici antagonisti. I mutamenti storici non cancellano però la presenza nel discorso comune di due Europe, una dell'Est e una dell'Ovest, e di conseguenza non interrompono la continuità di una lettura ideologica dello spazio geografico. Una diversa interpretazione del nuovo assetto proviene da chi, per nascita e storia personale, è abituato a guardare all'Europa da una prospettiva eccentrica e marginale. Si tratta di intellettuali nati in luoghi di frontiera, come il triestino Paolo Rumiz e il croato Predrag Matvejević, o provenienti dall'oltre cortina, come il ceco Milan Kundera, che demistificano le etichette e le categorie accettate dal discorso comune, indicandole come prodotti della cattiva coscienza e della rimozione.

Per Paolo Rumiz, la denominazione stessa di Est Europa ottiene l'effetto di marginalizzare i paesi che sono raggruppati sotto questa etichetta, collocandoli nelle «periferie della politica e della mente», mentre questo «brandello esausto d'Europa» altro non è se non «lo specchio delle nostre divisioni e l'ultima isola della nostra complessità perduta»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Prefazione* di P. Rumiz, in Stanišić 1993, p. 7.

D'altra parte Predrag Matvejević, studioso che ha avuto il triste privilegio di sperimentare nel vivo della sua storia familiare gli ultimi conflitti europei, ci ha dimostrato come ogni etichetta apposta sull'una e l'altra Europa risulti insufficiente a coglierne il senso complessivo. Non è infatti attraverso lo studio della geopolitica che si può giungere a un'identificazione di territori su cui la storia ha sedimentato sia il ricordo di vaste aggregazioni – si pensi all'impero austro-ungarico – sia quello, più recente, di drammatiche lacerazioni. Ogni tentativo di nominazione dell'"altra Europa" rinuncia fatalmente a una parte costitutiva della sua storia o della sua geografia o, al contrario, accomuna indebitamente entità che hanno passati distinti<sup>2</sup>. È nella letteratura che si può invece cogliere un comune senso di appartenenza a un mondo, che è però scomparso, il Mondo "ex" a cui Matvejević intitola appunto il suo saggio, sottolineando come la perdita di identità sia un'esperienza condivisa da tutti coloro che hanno assistito al crollo dei regimi comunisti. Anche in questo caso dunque la condizione dell'ex-cittadino di un mondo scomparso è vista come declinazione storica della condizione dell'uomo moderno in quanto tale, che sopravvive al crollo delle ideologie.

Un attacco ancora più deciso ad ogni tentativo di creare una categoria culturale dell'Est viene dalle pagine di Milan Kundera, che afferma l'insussistenza delle letterature nazionali intese come specchio di specifiche situazioni storico-politiche e propone come unico denominatore per l'interpretazione della letteratura la situazione esistenziale dell'uomo moderno in sé e per sé considerata. A suo avviso, le differenze epocali fra Europa democratica e capitalista da una parte, ed Europa totalitaria e comunista dall'altra sono ininfluenti dato che «il comunismo» mostra «in una versione iperbolica o caricaturale i tratti comuni a tutto il mondo moderno» per quanto riguarda la burocratizzazione, la giovanofilia, l'uniformazione, la mancanza di rispetto per l'individuo e la sua vita privata<sup>3</sup>.

Queste interpretazioni che demistificano le differenze fra le due Europe rimangono tuttavia patrimonio di una dissidenza ideologica e non riescono a tradursi in coscienza collettiva. Infatti dopo il 1989, caduta la denominazione di Europa comunista, permane comunque una netta distinzione in due aree, con la differenza che, nell'immaginario collettivo, l'Europa dell'Est si trasforma da zona di contro-potere in una discarica storica in cui giacciono le macerie di un'utopia politica e vivono popoli contaminati dalla loro pluriennale compromissione con i regimi totalitari.

<sup>2</sup> Matvejević 1996 ritiene che la definizione di «Europa dell'Est», in quanto imposta dalla Seconda guerra mondiale e dalla guerra fredda, abbia un carattere politico più che geografico e culturale. Altrettanto imprecisa sarebbe d'altronde la definizione di Europa Centrale e orientale che accomuna l'Austria e la Svizzera ai paesi ex-comunisti, mentre decisamente sommaria e allusiva risulta quella di «Altra Europa».

<sup>3</sup> Kundera 1994, p. 23.

Dopo il 1989 l'Europa riconfigura la sua mappa, collocando nel centro le nazioni dell'Ovest capitalistico e democratico e sospingendo in una periferia ancora più marginale gli stati ex-comunisti che, travolti dalla crisi economica, hanno abbattuto i muri ideologici per diventare terreno di speculazione economica e serbatoio di manodopera a basso costo. Una chiave di lettura più ottimistica propone invece l'unità degli stati europei come il luogo comune da cui sono esclusi gli stati dell'Est che devono ancora superare l'esame sulla riconquistata identità democratica, ma che vengono via via accolti e integrati<sup>4</sup>. Anche in questo caso permane però una differenza di segno fra un'Europa politicamente civile e un'Europa barbara che deve emanciparsi dal suo passato e dar prova dei suoi reali intenti libertari e democratici. Mentre si propone dunque l'immagine di un nucleo aggregante e positivo che rappresenta l'innovazione politico-culturale rispetto alla disgregazione dei vecchi nazionalismi, vengono taciute le responsabilità che l'Europa unita ha avuto rispetto alla caduta nella barbarie della frammentata e conflittuale Europa dell'Est.

In ogni caso il rapporto tra periferia e centro, declinato all'interno della mappa geopolitica europea precedente al 1989, mostra i tratti della conoscenza indiziaria, perché i cittadini delle due Europee sono reciprocamente esclusi dalla frequentazione dell'altra parte e sono dunque costretti a formulare ipotesi basate su frammenti di realtà. In particolare l'Ovest, per quanto postulato dalla propaganda comunista come antitetico, non è mai stato realmente sperimentato come tale dai cittadini dell'Est, che non hanno potuto viaggiare e a cui sono giunte immagini e informazioni fortemente manipolate. In assenza di esperienze collettive che apportassero una diversa conoscenza, il postulato della radicale diversità è stato assunto in chiave deprecativa, nella convinzione che l'Est comunista fosse realmente una realtà politica invidiabile. In seguito, pur permanendo l'assenza di contatti reali, la diversità inizia ad essere interpretata con una completa inversione di segno, come garanzia di benessere e di felicità. Infine, l'altra Europa diventa la terra promessa di un esodo di massa dalle gabbie dittatoriali in cui è a rischio la stessa sopravvivenza materiale.

Il gioco della parti fra le due Europee viene messo in discussione dagli scrittori che per primi compiono il viaggio dalla periferia al centro e che dunque possono testimoniare nella nuova lingua appresa il compimento o la delusione delle promesse. Si tratta di scrittori albanesi, bosniaci, romeni che esprimono, per lo più con ambivalenza, la loro eccentricità: patiscono infatti un difficile processo

<sup>4</sup> In questo senso centro e periferia si rapporterebbero l'un l'altra secondo un modello, che la letteratura politica definisce "diffusionista" e che prevede un'attrazione culturale del centro, in quanto territorio più avanzato, verso una periferia ancorata a modelli sociali arretrati. Per altri aspetti, invece, il rapporto fra Est e Ovest in Europa rispecchierebbe il modello dell'interfaccia, che prevede una periferia situata fra due opposti poli di potere – in questo caso l'Europa capitalista e la Federazione sovietica comunista – e non integrata in nessuno dei due. Per quanto attiene alle diverse interpretazioni del rapporto centro-periferia in chiave politica si rimanda a Tarrow 1977.

di integrazione nel nucleo geografico che racchiude la speranza di benessere e di libertà, ma percepiscono anche il carattere illusorio di questa nuova geografia dell'Europa. Le loro scritture, che hanno registrato la speranza del passaggio dalla marginalità alla centralità, tornano a interrogarsi dunque sulla mappa immaginaria dell'Europa e a confrontarla con quella di amici e parenti rimasti nell'Est. Il centro a cui sono giunti è veramente il centro? E la periferia da cui sono partiti è solo uno spazio marginale o è tuttora un territorio antagonista? Superata la fase iniziale di verifica delle speranze, le domande acquistano una diversa incisività, investendo le fondamenta morali e politiche della nazione in cui si è giunti. La narrativa in lingua italiana degli autori dell'Est Europa impone, infatti, attraverso i suoi interrogativi sui diritti politici, una rilettura dell'Europa democratica e liberale poiché ne verifica i valori da una prospettiva nuova e non compromessa dalla retorica del discorso comune. Si attua dunque su scala sovranazionale il processo culturale che Homi K. Bhabha aveva già analizzato in *Nazione e narrazione*<sup>5</sup>: una messa in discussione dell'immagine condivisa di comunità politica e culturale che, destabilizzando le certezze acquisite, rivitalizza l'idea stessa di comunità. L'aspetto più interessante di questa riflessione svolta da figure marginali come i migranti riguarda la capacità di diffusione culturale del loro discorso. Assistiamo infatti al paradosso per cui il discorso fatto dal margine e predicato in italiano, ovvero in una lingua decisamente poco rappresentata sul mercato editoriale internazionale, viene amplificato attraverso la traduzione. Gli autori emigrati dall'Est Europa hanno infatti risvegliato l'interesse del mercato editoriale nei confronti della produzione italiana: autrici come le albanesi Elvira Dones e Ornela Vorpsi sono state tradotte dall'italiano ed editate in altri paesi. La triangolazione formulata in modo efficace da Armando Gnisci per Nicolai Lilin, autore di *Educazione siberiana*<sup>6</sup>, è declinabile per un piccolo ma significativo drappello di scrittori dell'Est che mondializzano se stessi parlando e scrivendo italiano – e contemporaneamente fanno diventare di «uso mondiale-personale, come anche ogni lettore migrante fa, la letteratura italiana», perché accettano di «educarsi letterariamente, in un'attuale educazione italiana rispetto a quella originaria attraverso la nostra lingua e la nostra letteratura» e, proprio attraverso di esse, si dedicano «alla dimensione europea delle letterature occidentali ma anche a quelle di tutti i mondi»<sup>7</sup>.

Il discorso periferico ha il potere di farsi mondo-letteratura raggiungendo un pubblico molto più vasto. La letteratura delle marche di frontiera, di quelle zone cioè che la tradizione critica immagina illuminate dalla luce riflessa delle

<sup>5</sup> Bhabha 1997.

<sup>6</sup> Lilin 2009.

<sup>7</sup> Gnisci *et al.* 2010, p. 27-28.

letterature centrali<sup>8</sup>, ha adesso il potere di mettere in discussione il concetto stesso di centralità grazie alla sua diffusione sovranazionale. L'Italia, secondo la definizione di Graziella Parati, diviene *mediterranean crossroads*<sup>9</sup> e assume la funzione di nodo di scambio di percorsi letterari plurilinguistici. Gli autori coinvolti nel fenomeno migratorio successivo alla caduta del muro di Berlino attraversano l'Italia e l'italiano per approdare in nuovi paesi e a nuove lingue: Ornella Vorpsi, dopo gli studi in Italia, si trasferisce a Parigi, ma continua a scrivere in italiano libri che vengono tradotti in francese fino all'inversione di segno linguistico avvenuta nel 2014, l'anno in cui è uscito il suo primo romanzo francese, non ancora tradotto in italiano<sup>10</sup>. Elvira Dones, che ha imparato l'italiano nel Canton Ticino, si è poi trasferita negli USA continuando a produrre romanzi in lingua italiana pluritradotti.

Non deve dunque stupire che nella lettura di questi autori si percepisca una continua sovrapposizione geografica e antropologica, di un qui e di un altrove; né che l'io narrante li metta spesso a confronto alla ricerca di un'appartenenza impossibile.

La lettura di autori accomunati dall'esperienza della migrazione solleva però problemi di metodologia critica che hanno prodotto nel corso dell'ultimo ventennio diverse stratificazioni di interpretazione del fenomeno. Gli autori che, attraverso la loro prospettiva mutevole, danno voce a questa mia ricognizione sui confini letterari dell'Europa sono stati di volta in volta raggruppati sotto varie formule: dalla originaria e ormai superata formula di letteratura della migrazione, attraversando l'ambigua zona della letteratura italoфона, sono approdati non senza ulteriori passaggi alla più complessa definizione di mondo-letteratura<sup>11</sup>. In ciascuna di queste etichette critiche si è rispecchiato un diverso

<sup>8</sup> Nel corso del '900 la critica ha tentato più volte di tracciare il quadro delle relazioni interne alla letteratura europea. Nel 1900 il comparatista francese F. Brunetière sulla «Revue des deux mondes» indicava le letterature di Italia, Spagna, Francia, Germania, Inghilterra come predominanti sulle altre, a partire da un comune sostrato greco-latino. R. Curtius in seguito ha asserito il dominio centrale franco-tedesco-italiano sulle letterature di frontiera – scandinave, slave, rumene, greche, spagnole, catalane, portoghesi e inglesi – adottando un modello centro-periferia che si apriva alla realtà del cosmopolitismo culturale europeo, senza peraltro venir meno al principio gerarchico della corona letteraria. In ogni caso secondo A. Gnisci «l'idea di letteratura europea sembra aver sempre riguardato i rapporti fra letterature nazionali della nazioni occidentali del continente, considerate e qualificate come “maggiori”», in Sinopoli 2003, p. 110.

<sup>9</sup> Parati 2005.

<sup>10</sup> Vorpsi 2014.

<sup>11</sup> Mengozzi 2013 ripercorre le varie fasi dell'approccio critico rivolto alle opere di autori stranieri che scelgono la lingua italiana: la prima fase si concretizza nella scoperta della “letteratura italiana della migrazione” ma, proprio con tale formula, questa produzione viene separata dalla letteratura italiana come se si trattasse di un corpo estraneo; un altro tentativo di individuare il fenomeno raggruppa questi autori nel coro delle voci italofone secondo l'etichetta creata da Parati 1995. Tale definizione creata sul calco di “letteratura francoфона” mostra però, secondo Mengozzi, più di una incongruenza: in primo luogo non può far riferimento, come invece accade in Francia, a una realtà linguistica e culturale sostenuta e promossa dall'azione di un governo centrale, in secondo luogo indica una categoria di autori che non sono nati in territori italoфoni e che hanno appreso

livello di consapevolezza del ruolo della tradizione letteraria italiana: dall'italocentrismo della prima formula, che supponeva una distinzione ancora netta fra un punto di partenza e un punto d'arrivo, sia geografico che letterario, la prospettiva si è progressivamente allargata abbattendo le barriere nazionali ed approdando all'idea di un'osmosi letteraria ormai riscontrabile su scala mondiale. Una rassegna critica della rappresentazione dei confini europei attraverso la testimonianza delle singole migrazioni potrebbe dunque apparire un passo indietro, ma ciò che qui si vuole investigare non è la verità dei percorsi biografici – anche se per universale ammissione il tratto autobiografico in questa letteratura appare molto marcato – ma la capacità simbolica di tracciare all'interno di uno spazio storico-geografico condiviso delle linee di unione e di rottura, di inclusione e di esclusione. Sulla scorta degli autori approdati in Italia non si vuole dunque ripercorrere le tappe di un destino individuale sospeso fra periferia e centro geografico quanto mettere alla prova la tenuta di un consolidato universo simbolico che assume questi dati come incontrovertibili. L'esperienza della migrazione sortisce infatti l'effetto di relativizzare ogni luogo giacché dopo l'abbandono della madrepatria non esistono più assoluti né geografici né esistenziali e ogni approdo perde fatalmente la funzione di centro per configurarsi come nuova periferia di un altrove non ancora esperito. Inoltre i narratori che provengono dall'Est Europa recano in sé memoria di una realtà geopolitica che ha costituito una mappa alternativa di potere, ma è proprio dalla recente cancellazione di quella mappa, e di conseguenza di quel potere, che essi hanno ricavato la coscienza della labilità di ogni segno e di

dunque l'italiano in età matura. In questo modo l'aggettivo italofono non sottolinea un'identità comune ma finisce per marcare una differenza linguistica con gli italiani e in più riproduce «lo stesso rapporto dicotomico fra centro (“letteratura italiana”) e periferia (“letteratura italoфона”)» implicita nella nozione di “letteratura francoфона”. Anche il prestito della formula di “letteratura minore” creata da Deleuze e Guattari 1975 per Kafka contiene un travisamento, dato che colloca lo stato di minorità di questa letteratura in una prospettiva di affrancamento che è invece del tutto assente nella riflessione dei filosofi francesi. Nella formula della creolizzazione di Gnisci, sempre secondo Mengozzi, è invece percepibile un *a priori* ideologico che presuppone come felice il processo di ibridazione culturale senza troppo curarsi delle dinamiche talvolta conflittuali attraverso le quali tale ibridazione avviene.

Morace ha declinato il concetto di *World literature* al nostro caso nazionale sottolineando come tale formula «oltre a mettere in rilievo il carattere multiculturale della produzione» alluda «all'intersezione, all'innesto, alla relazione [...] che viene a crearsi fra diverse lingue e immaginari, spazi e tempi, mondi e tradizioni letterarie» (Morace 2012, p. 9). Ma anche il concetto di *World literature*, che corrisponde al grado zero di gerarchizzazione interna fra letterature maggiori e minori, non può configurare secondo Mengozzi un «pacifico convivio delle differenze» e non è esente dalla «lotta per l'egemonia simbolica» (ivi, p. 90).

A questa dimensione di conflittualità sembra alludere anche Negro quando afferma: «Il dialogo tra centro/periferia e tra periferia/centro diventa da una parte esercizio di ascolto e di interpretazione dell'incontro con l'altro, dall'altra parte un gioco di sguardi e “riguardi” incrociati [...] nel tentativo di non riconoscere il privilegio della soggettività o l'impaccio dell'oggettività a una parte invece che all'altra» (Negro 2009, p. 16). Ma d'altra parte è solo attraverso un dinamica di incontri e di scontri culturali che, a mio avviso, si può giungere alla costruzione di un immaginario comune.

ogni tracciato. Riflettere sul loro percorso di uomini e donne sospese fra Est e Ovest non significa dunque soltanto accogliere la testimonianza biografica di una migrazione, ma ridiscutere la validità simbolica di alcuni luoghi comuni della geografia europea.

In *La mano che non morde* di Ornela Vorpsi<sup>12</sup> la protagonista albanese, che vive ormai da anni a Parigi, affronta un faticoso viaggio nell'Est per visitare Mirsad, un amico che soffre nella città più sofferente dell'Est, Sarajevo<sup>13</sup>. Mirsad, che vive chiuso nella sua camera da cinque mesi, è «triste perché l'Occidente non capisce le verità»<sup>14</sup> di chi vive nell'ex Est, ma le promette di festeggiare il suo arrivo con un pranzo di benvenuto in un ristorante insieme ad altri amici. Mancherà però all'appuntamento, attirando la protagonista in un colloquio claustrofobico nella sua abitazione dove vive nella penombra insieme ai suoi cani e dove la confessione sui suoi attacchi di panico si trasformerà ben presto in un confronto sul tema Est/Ovest. Mirsad rintraccia infatti le radici del suo male nello sfinimento a cui lo ha sottoposto il tentativo di trapiantarsi nell'Italia capitalistica:

Il male è cominciato quando sono andato a vivere a Milano. Senza capire che la città grigia mi stava scuoiando. Piano, mentre mangiavo la pizza da Spizzico, mentre guardavo le belle donne [...] mentre cercavo lavoro e un monolocale a Cesano Boscone. Non mi sono reso conto di niente. Il colpo l'ho avuto dopo, dopo essere rientrato, riposato, riscaldato di nuovo dal sole di Sarajevo. Non mi ero reso conto che stavo morendo<sup>15</sup>.

Nel suo discorso sul «lussuoso capitalismo», Mirsad non muove nessuna critica politica al sistema occidentale, ma fornisce un breve e allucinato catalogo

<sup>12</sup> Vorpsi 2007. Ornela Vorpsi è nata a Tirana nel 1968 da una famiglia che, prima dell'avvento del comunismo, godeva di una discreta agiatezza, ma che ha perso tutte le sue proprietà sotto il regime di Hoxha. Inoltre il padre ha subito un periodo di prigionia perché è stato dichiarato nemico politico dello stato. Ornela ha studiato Belle Arti in Albania, poi, dal 1991, all'Accademia di Brera. Nel 1997 è emigrata a Parigi concludendo gli studi all'Université Paris VIII. È fotografa, pittrice, *performer* di arti visive. Ha pubblicato la monografia fotografica *Nothing Obvious*, Scalo, Zürich 2001. In Italia ha pubblicato *Il paese dove non si muore mai* (2005), *Vetri rosa* (2006), *La mano che non morde* (2007), *Bevete cacao Van Houten!* (2010), e *Fuorimondo* (2012). Il suo nome è tra i 35 migliori scrittori europei segnalati nell'antologia *Best European Fiction* (cfr. Hemon 2010).

<sup>13</sup> A proposito di Sarajevo come destinazione del viaggio della protagonista è importante ricordare che si tratta di un luogo simbolo della guerra balcanica dove si è consumata la fine di un modello di convivenza interetnica. Nel racconto però, come ha notato D. Comberati, Sarajevo assume una diversa funzione: «Il viaggio a Sarajevo ha la funzione di lente di ingrandimento e consente all'osservatore una maggiore lucidità di analisi del proprio paese di provenienza; non vi è la nostalgia dolorosa che scaturisce da una migrazione vera e propria, né la rabbia verso un passato di dittatura e soprusi. Sarajevo rappresenta un osservatorio privilegiato: non crea conflitti emotivi con il passato perché di fatto non rappresenta la terra d'origine della protagonista, ma allo stesso tempo è un luogo nel quale vi è un'empatia, un sentire comune con l'Albania» (Comberati 2010, p. 248).

<sup>14</sup> Vorpsi 2007, p. 5.

<sup>15</sup> Ivi, p. 52.

di particolari rivelatori, dilatati dalla sua percezione: le macchine lanciate nella strada «a velocità disumana» che non sembrano guidate da mortali ma «fatte interamente di metallo, di forza cieca», le donne abbronzate che si affrettano nella notte a rientrare a casa ondeggiando «il prezioso corpo su tacchi altissimi», gli «angeli anneriti dal tempo» che «sorriscono e piangono» sulle facciate dei palazzoni, «i draghi di legno che vegliano sugli anelli»<sup>16</sup> delle porte condannando all'estraneità. L'esclusione che Mirsad ha subito e che cerca di comunicare alla sua amica non reca segni di carattere "storico", ovvero attinenti alla sfera economica e politica. Il personaggio ricorda infatti Milano attraverso una serie di inquadrature irrelate, soffermandosi su dettagli conturbanti di creature magiche come gli angeli e i draghi o di presenze fantascientifiche come le macchine mosse da un'energia superiore. La scena assume così una consistenza surreale e mitica, proponendo un senso di estraneità assoluto e non riconducibile a elementi che l'uomo può modificare.

Mentre il tentativo di soccorso a Mirsad si consuma nell'impotenza, perché la protagonista non riesce a riparare il trauma che l'occidente ha inferto all'amico, lei medesima inizia ad accusare un malessere che ha una motivazione speculare: è difatti la sua permanenza nell'Est a crearle un'ansia crescente. Innanzitutto la sua identità si fa incerta: la nazionalità albanese la colloca infatti nell'Est e la rende dunque assimilabile ai suoi ospiti bosniaci, ma la sua permanenza nell'Ovest la fa invece percepire come un'estranea. La somma delle due condizioni si rivela problematica: da una parte la vicinanza e la similarità la rendono costante oggetto di richieste di assistenza, comprensione e aiuto che i locali rivolgono solo a «chi li può capire», dall'altra il suo essere ormai occidentale suscita invidie e rappresaglie<sup>17</sup>. E per di più il contesto balcanico induce nella protagonista uno stato di preallarme perché vi legge segnali di una possibile eruzione di violenza. Il calore che avverte intorno a sé e che all'inizio le è sembrato accogliente diviene sospetto e culmina nel terrore durante la cena di benvenuto che la zia di Mirsad ha organizzato per lei: «Questa cena è come i matrimoni dalle parti dei Balcani. Abbracciandosi di tanto amore, di tanto calore, si comincia a sparare verso il cielo. Qualcuno per puro sbaglio, muore. Tutto precipita»<sup>18</sup>.

Alla versione espressionistica della metropoli occidentale di Mirsad corrisponde una visione allucinata della cena fra gli amici balcanici: il silenzio dei commensali è finto come la loro distrazione («È la pantera che attende

<sup>16</sup> Ivi, pp. 52-53.

<sup>17</sup> Il tassista, che accompagna la protagonista a casa di Mirsad, vuole narrarle a tutti i costi la sua storia di emigrante fallito e un venditore di *byrek* (v. nota 20) le chiede di fargli da garante per ottenere un visto all'estero. Sin dal primo momento invece Milica, la zia di Mirsad, ingaggia con la protagonista un duello fatto di sottintesi e oscure allusioni: «Ti sei trovata bene in Occidente? – mi ha chiesto a un certo punto. La sua domanda aveva un non so che di sfida. Poi ha aggiunto: – Quando la pietra è al proprio posto, pesa!» (Ivi, p. 20).

<sup>18</sup> Ivi, p. 28.

l'uscita del coniglio dalla tana»<sup>19</sup>) e sotto il loro torpore si nasconde una formidabile capacità di attacco. E difatti, in breve tempo, la protagonista si sente preda di una battuta di caccia tutta verbale, ma non per questo meno pericolosa, perché basata su doppi sensi sessuali. Alla Milano disumanizzata e fantascientifica di Mirsad si contrappone una Sarajevo che enfatizza gli aspetti emotivi e sensuali dell'umanità fino a farli tracimare nella pura animalità. Ed ecco allora che, pur di fuggire dalla capitale balcanica, la protagonista, dopo essersi sentita il «coniglio nella tana», diventa «agnello più del dovuto» e si umilia fino a supplicare al telefono la zia di Mirsad per ottenere un cambio del biglietto aereo che le verrà sadicamente negato.

Nel frattempo la giovane donna ritrova nella cornice di Sarajevo i contenuti della sua memoria albanese in una giostra emotiva dei sensi che la stordisce: l'odore di sudore e di grappa, il sapore del *byrek*<sup>20</sup>, che l'ha nutrita quando era bambina, cancellano la distanza che ha creato nel tempo con il suo passato albanese e le procurano una crescente sofferenza.

Alla fine sia Mirsad che la protagonista lasceranno Sarajevo: del primo, che abbandona la casa alla furia dei suoi cani senza lasciare traccia di sé, si dirà che è ritornato a Milano, mentre la seconda approda infine a Parigi portando in valigia un pezzo di *byrek* balcanico con cui vuole "contagiare" i suoi cari. L'oscillazione fra Est e Ovest in entrambe i personaggi è strettamente legata al tema della salute e della malattia senza però che vi sia alcuna certezza sull'identità della terra che guarisce o che fa ammalare.

A proposito dei due mondi c'è infatti una forte discrepanza fra quanto si afferma e quanto si desidera: l'Occidente fa diventare verdi di patimento, fa dimagrire, rattrista; mentre l'Est guarisce, riscalda, consola. Ma la maggior parte dei personaggi lascia l'Est per l'Ovest o cerca di farlo. Alla povertà economica dell'Est fa riscontro il lusso dell'Ovest, ma sul piano affettivo i segni tornano a invertirsi, dato che la generosità dell'Est vince la penuria dell'Ovest. D'altra parte, Mirsad sostiene di essersi ammalato a Milano, mentre la protagonista inizia ad accusare sintomi preoccupanti a Sarajevo quando, poco prima, aveva affermato che Parigi la faceva diventare verde. Non è, dunque, la collocazione in uno o nell'altro mondo a garantire la salute, ma è la dimidiazione che fa ammalare, ovvero l'impossibilità di essere in un luogo che unisca le caratteristiche e le funzioni dei due mondi procura sofferenza.

Per capire la profondità di questa scissione è opportuno risalire a ritroso nel tempo fino a raggiungere l'infanzia, l'epoca della vita in cui alcuni autori hanno per la prima volta intuito la presenza di un mondo diverso da quello in cui vivevano. Nella letteratura degli scrittori albanesi, come in quella della

<sup>19</sup> Ivi, p. 26.

<sup>20</sup> Piatto tipico della tradizione culinaria albanese. Si tratta di una torta salata formata da strati finissimi di pasta *phyllo* alternati a vari ripieni: fra i più diffusi quello di spinaci e formaggio.

scrittrice ucraina in lingua italiana Marina Sorina<sup>21</sup>, il viaggio verso l'Europa inizia infatti ben prima dell'effettiva partenza e si alimenta per un lungo periodo di immaginazioni e sogni.

Nella "prigione" albanese, così come nella tetra *routine* ucraina, il progetto di una vita diversa prende avvio da alcuni frammenti – foto, canzoni, libri – che sono sfuggiti alla censura e che vengono raccolti da individui particolarmente sensibili; a partire da questi segni, attestanti l'esistenza di un altro mondo, inizia il viaggio che è innanzitutto una costruzione mentale nutrita dall'immaginazione e dall'empatia. Ornela Vorpsi racconta le sue difficoltà nell'accidentato percorso verso l'Occidente a partire da un'esperienza infantile:

Un giorno portai in classe delle cartoline. Vecchie cartoline postali italiane, che avevo trovato nello sgabuzzino sotterraneo della nostra casa [...] Avevo capito che erano straniere perché non c'era mai un partigiano sconosciuto sul piedistallo, e perché erano molto vecchie; i bordi erano mangiucchiati dal tempo, si erano ingialliti e odoravano di fungo a causa dell'umidità. Però il cielo, il cielo in queste cartoline era blu beato, blu mistero, blu perfetto, le nuvole bianchissime come cotone in fiore, la casa sotto brillava di una luce senza ansia. Tutto era spalmato come uno strato di formaggio dolce su una torta dorata. Ma la cosa che mi gonfiava il cuore, che mi faceva sognare, che mostravo alle mie amiche esclamando «Esistono, ma sì che esistono, se ve lo dico!» erano dei piccoli esseri – bambini con guance rosa e paffute, i capelli fatti di riccioli d'oro, nudi, con delle ali bianche dietro le spalle, che sparsi nello spazio volavano in cielo fino agli angoli dentellati della carta<sup>22</sup>.

In questo caso, l'immagine di Ovest giunta nelle mani della bambina dell'Est più che un altro mondo sembra fotografare un oltre mondo: quando non sono i paesaggi edenici di sole e di cieli azzurri sono infatti gli angeli ad assicurare un altrove meraviglioso.

La ragazza non conosce ancora l'identità di quelle strane creature che tanto l'affascinano e che sono invece ben note al partito, ma scopre presto a sue spese che si tratta di presenze non gradite. Punita in classe a colpi di righello, la protagonista non riuscirà a capire quale maleficio contenesse quella bella e vecchia cartolina dell'Ovest. Ma non si tratta dell'unico messaggio a presentare problemi di ricezione nel passaggio dall'Ovest all'Est. Ornela Vorpsi racconta il suo incontro con *La libertà che guida il popolo* di Delacroix, riprodotta sul suo libro scolastico per illustrare le Tre giornate gloriose. Per la ragazza il quadro è la prova del ruolo che una donna può avere in un processo rivoluzionario a dispetto dell'opinione corrente secondo la quale sarebbe capace soltanto di far da mangiare. Ma quando il nonno, ex avvocato anticomunista, la invita a cercare nella *Piccola enciclopedia italiana* la versione a colori, Ornela ha una sorpresa:

<sup>21</sup> V. oltre, nota 27.

<sup>22</sup> Vorpsi 2005, p. 21.

Corro a vederlo a colori, perché i colori cambiano tutto, cerco il nome del pittore, ma non... non è la stessa pittura, eppure sì, è proprio lei. Non capisco. Ma qui la donna – la coraggiosa donna – ha i seni di fuori! Nel mio libro di storia no!<sup>23</sup>

Infatti nel libro di storia comunista la libertà ha i seni coperti con una stoffa bianca, nell'enciclopedia dell'Italia capitalista i seni «svolazzano all'aria». Il primo sospetto è che gli italiani vogliano compromettere la figura della donna e, insieme a lei, la rivoluzione stessa. Ma nella pagina successiva questa ipotesi, a suo modo ingenua, dà luogo a un'armonica di domande sempre più insidiose che riconfigurano il senso dell'episodio: l'aneddoto autobiografico, che a una prima lettura sprigionava ironia sulla censura comunista, sembra invece gettare una luce ambigua sul concetto di libertà occidentale. A generare questo cambiamento interpretativo è lo sfolgorio del nudo femminile, ovvero quei «due magnifici seni in fiore» della Marianne che rappresentano il centro del quadro e che impongono una ridefinizione del titolo:

La sensualità che guida il popolo, così doveva intitolarsi – forse la rivoluzione ha a che fare con la sensualità, o forse può riuscire grazie alla sensualità? Perché no? La cosa mi diventa d'un tratto complicata – ma riflettiamoci un po', com'è possibile che il vestito cada proprio in questo modo? Per di più, in mezzo alle barricate... La libertà possedeva dei seni così abbaglianti (non tutte le donne li hanno, a volte basta allattare un figlio per far perdere la poesia ai seni, mi diceva la mamma), la libertà aveva il potere di sedurre e d'incantare e non sembrava aver allattato. Perché non era capitato a un uomo di perdere la maglia così? Perché proprio lei al centro del dipinto?<sup>24</sup>

Una libertà che ha bisogno dell'aspetto sirenico del corpo femminile è una libertà che seleziona un genere all'interno del popolo? I «seni in fiore» della Marianne osservata da Ornella Vorpsi sono ornamenti innocui di un'idea universale? O rappresentano piuttosto un primo, ma pericoloso, livello di manipolazione ideologica?

La nostra autrice, dopo aver accompagnato il lettore sul crinale politico fra Est e Ovest, lo lascia senza risposte a contemplare con uno sguardo inquieto il valore e il senso della sua libertà.

Con il racconto *Lumturi disparue* ritorna sul confronto fra Est e Ovest narrando la storia di una vita programmata fin dalla sua fase embrionale per il trapianto nella cultura francese:

Quando Lumturi rimase incinta per la seconda volta, nutrì di Francia la sua gravidanza. Scrittori francesi, eroi francesi: Lumturi passeggiava a occhi chiusi sugli Champs-Élysées mai visti, sognava flaconi di profumo mai sentiti, era annoiata come Madame Bovary, rivoluzionaria come Giovanna d'Arco, scomparsa come Albertine<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Ivi, p. 67.

<sup>24</sup> Ivi, p. 68.

<sup>25</sup> Vorpsi 2010, p. 65.

Lucien, chiamato così in onore di Lucien Leuwen di Stendhal, risponde ai desideri materni modellandosi con la delicatezza della corporatura e la raffinatezza dei gusti su un idealtipo francese e poi, durante l'adolescenza, aderisce al progetto di successo artistico sognato per lui fino a decretare che diventerà uno scrittore. In questo caso i segnali dell'altrove si identificano con i ricordi letterari della madre, preziosi frammenti di un mondo che è stato cancellato dall'accanimento del comunismo albanese nei confronti della cultura europea. Le eroine amate da Lumturi sono donne sottratte alle preoccupazioni materiali, che incarnano un eros borghese, o protagoniste di gloriose pagine storiche rilette in chiave romanzesca. Ma ciò che più interessa è l'amore feticcistico di cui sono fatte oggetto, una passione che si concentra sul personaggio senza curarsi dei suoi legami con la cultura e la società che lo hanno espresso, uno sguardo desiderante che evita scrupolosamente di allargare il campo per non essere turbato dalla comparsa di elementi estranei alla contemplazione estetica. Quando il figlio, educato al culto della Francia, emigra infine a Parigi, Lumturi trasferisce il suo amore feticcistico dagli oggetti di culto letterario ai prodotti di consumo: i barattoli di miele limpido che consuma voracemente, i filetti di merluzzo ghiacciato di Franprix che rotola fra le mani commentando estasiata: «Dio, qui il pesce è senza lisce! Ma vi rendete conto!». E nonostante che il figlio la richiami alla durezza del contesto in cui questi prodotti sono collocati – «la Francia non è quel sogno che sognammo, la vita è dura»<sup>26</sup> – Lumturi evita anche in questo caso di allargare il suo campo d'interesse.

Gli elementi di attrazione e di richiamo variano a seconda degli autori, ma conservano quasi sempre il loro statuto di frammenti o di feticci. Marina Sorina in *Voglio un marito italiano*<sup>27</sup> fa dire alla protagonista che sopravvive in una città dell'Ucraina orientale: «Avevo un sogno segreto. E questo sogno mi proteggeva, mi aiutava a saltare le pozzanghere di fango e di neve sciolta senza scivolare. Il mio sogno era l'Italia». Un sogno nato da «quelle casualità che segnano le vite»<sup>28</sup>. Nel caso specifico da una cartolina di Sorrento stampata assieme ad altre immagini esotiche su uno scamicciato che la zia le ha regalato da piccola. Il paese – cartolina con le case bianche, piene di fiori e il cielo limpido col passare degli anni si arricchisce nell'immaginario di Svetlana di altri stereotipi, l'eleganza delle donne, l'allegria degli abitanti, lo splendore delle testimonianze artistiche, fino a configurarsi come la costellazione geografica

<sup>26</sup> Ivi, p. 72.

<sup>27</sup> Marina Sorina è nata nel 1973 a Kharkov in Ucraina da una famiglia di origini ebraiche. Ha studiato lingue straniere presso l'Università di Kharkov e successivamente lingua e cultura ebraica al Mahon Gold di Gerusalemme. Nel 1995 si è trasferita in Italia, dove si è laureata presso l'Università di Verona con una tesi sulle traduzioni di Gogol' in italiano. Dal 1997 fa parte dell'Associazione culturale "EuroEst Cultura", che si occupa della promozione dei contatti culturali con l'Est Europa. Svolge attualmente la professione di guida turistica. Dopo aver pubblicato vari articoli su riviste russe e ucraine, nel 2006 ha dato alle stampe il suo primo romanzo, *Voglio un marito italiano*, scritto direttamente in italiano.

<sup>28</sup> Sorina 2006, p. 17.

della gioia di vivere contrapposta alla pesantezza e al grigiore della sua città. Quando Svetlana, ormai adulta, ha l'opportunità di realizzare il sogno di un viaggio in Italia, inizia invece una descensio ad Inferos nel mondo dello sfruttamento e della prostituzione, da cui comunque si salva grazie all'incontro con il "marito italiano".

Nonostante la banalità del suo paradigma narrativo, che per ammissione della stessa Sorina nasce da un compromesso con le indicazioni redazionali<sup>29</sup>, il romanzo offre delle considerazioni inusuali sulla differenza fra Est e Ovest. L'autrice osserva infatti i due mondi da una prospettiva sociale che mantiene una forte impronta comunitaria e che si rivela dunque incompatibile con l'esaltazione dell'individualismo occidentale. Il suo alter ego Svetlana, di ritorno nella città natale dopo le peripezie italiane, guarda l'umanità che sosta e transita nel cortile del suo condominio sovietico e commenta:

Questa è la mia gente, facce note, abitanti di case eguali che vestono abiti uguali, mangiano sempre le stesse cose e guardano la stessa trasmissione in TV. [...] Un mare d'umanità comprensibile, avvolgente, a volte soffocante ma sempre sincera e schietta, anche troppo. [...] Potevo rimproverarli di essere attaccati uno all'altro, dipendenti dalla comunità, troppo invasivi e conformisti. Potevo invece ricordare come questa tendenza a fare comunella mi aveva salvata quando ero capitata in una brutta situazione. Ma pensai che lo stesso spirito comunitario aveva spinto le mie connazionali a darmi una mano<sup>30</sup>.

All'antropologia comunitaria dell'Ucraina negli anni '90, in cui tutti si sentono alla deriva ma sulla stessa barca, fa riscontro il modello sociale italiano della «tapparella abbassata» che tanto stupisce Svetlana, desiderosa di colori e di luci dopo il grigiore dei lunghi inverni trascorsi nella sua terra natale. La chiusura verso il mondo esterno, che pure sarebbe stata giustificata dal degrado della realtà circostante, risulta estranea alla protagonista. Solo attraverso

<sup>29</sup> M. Sorina, in un'intervista rilasciata all'autrice del presente articolo, chiarisce: «Il libro mi è stato commissionato dall'editrice, la quale, prima ancora di avermi conosciuta, aveva in mente questo titolo. A mio avviso è stato proprio il titolo, insieme alla copertina, a danneggiare la diffusione del libro, impedendo ai lettori di riconoscerlo per quello che è, ovvero un libro di formazione. Il titolo *Voglio un marito italiano* è fuorviante, in quanto ti lascia presagire una sorta di manuale di self-help su come abbindolare un italiano e costringerlo a sposarti. Questo titolo è anche offensivo a più livelli: mette al primo piano il desiderio imperativo: "voglio" a tutti i costi, non "vorrei" o "mi piacerebbe" ecc., denotando nel presunto parlante una forte volontà priva di qualunque sfumatura, scrupolo o dubbio; dopo di che pone l'attenzione su intenzioni matrimoniali come scopo unico e finale della relazione, per concludere con "italiano", elemento che focalizza l'interesse su un qualunque rappresentante del gruppo (come per dire: voglio un marito italiano, non importa chi è e com'è, basta che sia italiano), depersonalizzando la scelta. L'intero apparato paratestuale di questo romanzo, cioè la parte elaborata solo ed esclusivamente dall'editore, senza alcuna possibilità di intervenire da parte mia, è un coacervo di pregiudizi più o meno espliciti. Ne è un'ulteriore riprova l'immagine di copertina, scelta senza consultarmi. Essa riporta immagini sbagliate sia dal punto di vista dei contenuti (la protagonista del libro non si vestiva mai in modo provocatorio se non per qualche giorno e non di sua volontà), sia dal punto di vista geografico (raffigura San Basilio di Mosca, mentre il libro è ambientato in Ucraina)».

<sup>30</sup> Sorina 2006, p. 264.

una sorta di sdoppiamento riesce a immaginare la prospettiva di un occhio occidentale sulla varia umanità del suo cortile ucraino:

Un estraneo, guardando lo stesso cortile, s'affretterebbe a serrare le finestre onde evitare di essere disturbato dalla visione di quel formicaio di gente consumata dagli anni, trascurata, volgare, sboccata, impicciona, dei morti di fame che fanno tesoro di una macchina vecchia di quindici anni, che si pavoneggiano con delle magliette cinesi da quattro soldi e si sentono i re del mondo a sgusciare i semi di girasole in compagnia di altri sfigati<sup>31</sup>.

Svetlana, che prima di giungere in Italia dall'Ucraina ha nutrito il suo amore per il nostro paese di letture onnivore cercando di captare ogni possibile informazione, riflette sull'ignoranza che il fidanzato italiano dimostra nei confronti del suo paese, stupendosi degli stereotipi e delle lacune presenti nella formazione di un giovane vissuto in un paese democratico in cui vige la libertà di stampa e d'informazione. La superficialità dell'insegnamento scolastico della storia novecentesca e la propaganda anticomunista della Chiesa sono individuate come le principali responsabili di una conoscenza debole e omissiva, ma la giovane si convince ben presto che anche la sovrabbondanza delle informazioni crea un effetto paradosso di sedazione della curiosità intellettuale.

In Urss avevamo pochissima libertà d'informazione, l'editoria era controllata, la TV ridotta al minimo, eppure c'era tanta voglia di saperne di più, d'imparare qualcosa; qui in Italia la libertà era totale, le librerie piene di libri, c'erano decine di canali TV, eppure, per quanto limitata potesse essere la mia esperienza allora, gli italiani non mi davano l'impressione di un popolo particolarmente istruito o bramoso di conoscenza. Noi non potevamo ed eravamo curiosi di scoprire cosa succedeva nel mondo oggi. Loro, invece, potevano sapere tutto, ma non se ne interessavano minimamente<sup>32</sup>.

Lo stesso paradosso è rintracciabile nella gestione quotidiana di una delle altre libertà democratiche, la libertà di parola, di cui gli italiani, sempre secondo Sorina, fanno un uso molto parsimonioso. Nei discorsi delle colleghe durante la pausa pranzo Svetlana rintraccia infatti «la formula di una buona conversazione italiana» basata su un meccanismo di autocensura preventiva di molti dei temi che in un regime comunista vengono invece censurati dall'alto:

erano bandite la politica, lo sport, la religione, i sentimenti negativi. Gli scherzi andavano bene finché non diventavano troppo taglienti, l'ironia era mal vista. Si poteva parlare liberamente dei capi, ma il lavoro come tale era tabù<sup>33</sup>.

Ad ispirare questa serie di omissioni sarebbe la cortesia italiana, definita una sorta di «delicatezza non invasiva», che, con il fine di tutelare la sfera privata dell'individuo da intrusioni esterne, sia pure solo verbali, ottiene il risultato

<sup>31</sup> Ivi, p. 265.

<sup>32</sup> Ivi, p. 187.

<sup>33</sup> Ivi, p. 282.

paradossale di un'omologazione del dialogo. Per essere inclusiva e non invasiva, infatti, la conversazione tende ad appiattirsi accettando solo argomenti anodini come le ricette e i programmi di intrattenimento televisivo.

Ma anche quando l'ambito della comunicazione non ammette deroghe dal confronto politico, le testimonianze dei nostri autori rivelano una sorta di guasto nel meccanismo del libero confronto democratico. L'albanese Ron Kubati<sup>34</sup> nell'autobiografico *Va' e non torna* racconta in termini ironici l'intervento del protagonista dal palco di una manifestazione antirazzista. Innanzitutto l'oratore è fortemente disturbato dal contesto spettacolare del palco illuminato da «un faro arrogante» e dal medium del microfono che gli viene porto da una studentessa vestita con «una strettissima maglietta azzurra che le tiene i senucci in su»<sup>35</sup>. In queste condizioni il giovane, stordito e distratto, perde il filo del discorso, improvvisa e tappa i buchi di memoria con frasi di circostanza, ma ad ogni pausa è comunque premiato da applausi scroscianti che finiscono per disorientarlo ancora di più. Alla fine del suo intervento stupito commenta:

Scendo le scale, ho l'impressione di aver dimenticato qualcosa... mi prende un colpo. Per arrivare a quella conclusione avrei dovuto parlare della mancanza di informazione, dell'ondata di profughi che giunti dall'altra sponda sembrano giunti da Marte... Ho cominciato il discorso, ma stordito, ho saltato passaggi interi senza i quali il discorso non sta in piedi. Allora perché mi applaudono?<sup>36</sup>

L'episodio si conclude con la riflessione consolatoria di un amico: «Non puoi sapere cosa succede nelle loro coscienze. Anche se la forma non è delle migliori, qualcosa rimane sempre»<sup>37</sup>.

Questa sorta di relativismo democratico, che attribuisce alle coscienze individuali un'imponderabile selettività nella ricezione del messaggio politico, esenta la retorica dalla razionalità: in questa ottica infatti la qualità della comunicazione («la forma») è meno importante della quantità di contenuti che in modo comunque imprevedibile saranno tratti dai destinatari («qualcosa rimane»). L'oratore è così sollevato dalla necessità di individuare una gerarchia

<sup>34</sup> Ron Kubati è nato a Tirana nel 1971 da una nota famiglia di dissidenti. È arrivato in Italia nel 1991 e si è stabilito in provincia di Bari dove ha continuato a studiare conseguendo il dottorato di ricerca in filosofia e ha lavorato come traduttore. In Italia ha pubblicato nel 1991 con il coautore Ervin, *Venti di libertà e gemiti di dolore*; nel 1992 in Albania la raccolta di poesie *Midis shpreses dhe endrres (Tra speranza e sogno)*. Nel 2000 è uscito il suo primo romanzo *Va' e non torna* e nel 2002 *M. La sua opera più recente è Il buio del mare*, del 2007. Ha collaborato con diversi quotidiani («La Gazzetta del Mezzogiorno» e «la Repubblica di Bari», inserto pugliese de «la Repubblica»). Si è poi trasferito negli USA dove ha portato a termine un Ph.D. in *Italian Studies* all'University of Chicago. Nella sua ricerca multidisciplinare si è occupato di letteratura, cinema e filosofia nella prospettiva della globalizzazione, affrontando il tema della città del futuro e dei nuovi profili antropologici in relazione ai nuovi media. È membro della giuria letteraria del Premio Balcanica che si svolge a rotazione in diverse capitali dei Balcani.

<sup>35</sup> Kubati 2000, p. 282.

<sup>36</sup> Ivi, p. 109.

<sup>37</sup> Ivi, p. 108.

di valori e assolto da eventuali dimenticanze. Il pubblico democratico non è il destinatario del messaggio politico, ma il coprotagonista di un rito in cui le formule hanno un potere persuasivo più forte delle argomentazioni. Il discorso successivo del politico di professione, in questo caso il sindaco locale, è difatti costellato di appelli ai «compagni di strada» a cui fa eco un applauso automatico da parte della folla. Inoltre la patina estetica che riveste l'occasione politica risulta fuorviante: lo studente sul palco con i capelli «imbrillantinati»; la giacca aperta, nonostante la bassa temperatura, sul decolté della ragazza sono segni avvertibili di un secondo livello della comunicazione che, almeno per il protagonista, si sovrappone al primo con effetti di disturbo.

Il relativismo antropologico di questi autori investe dunque anche la categoria della politica: gli scrittori che provengono da regimi comunisti ed emigrano in un paese democratico sembrano raggiungere uno stato di doppia estraneità. Sebbene la loro storia familiare rechi spesso tracce pesanti della persecuzione comunista, il loro giudizio sulla realtà politica dell'Italia e dell'Europa democratiche si dispone su una scala critica con diversi gradini di intensità. Gli autori testimoniano un percorso politico paradossale: hanno infatti vissuto l'infanzia e l'adolescenza in un contesto di forzata adesione all'ideologia del partito unico e hanno dunque dovuto recitare la loro parte nei rituali di identificazione collettiva con i destini del comunismo ma, proprio quando sono approdati in un paese democratico, sono stati privati del diritto alla partecipazione<sup>38</sup>. La tavola della democrazia italiana imbandita delle libertà di espressione e di pensiero si rivela per i sopravvenuti dall'Est un luogo esclusivo dato che la soddisfazione dei bisogni primari impone a chi è arrivato «senza bagaglio» economico una dieta ferrea nei confronti di tutti i piaceri, inclusi quelli intellettuali.

Il confronto di Mihai Butcovan<sup>39</sup> fra il rituale del risveglio nella Romania comunista degli anni Ottanta, con l'acqua fredda e la colonna sonora della

<sup>38</sup> L'adeguamento alle normative del regime convive con una visione politica fortemente critica che si sviluppa all'interno dell'ambito familiare. In alcuni casi gli autori sono stati formati dalle esperienze della generazione precedente che ha pagato un costo altissimo per il suo mancato allineamento. Ron Kubati e Ornela Vorpsi, entrambi figli di prigionieri politici che hanno scontato una lunga detenzione nel carcere speciale di Spaç, danno alla loro dissidenza ideologica un corso diverso. Mentre il primo, nell'autobiografico *Va' e non torna*, narra la partecipazione del suo alter ego romanzesco alle frenetiche giornate di protesta del 1991; la seconda non ha lasciato traccia autobiografica di un suo attivismo politico. Anilda Ibrahim si descrive come una giovane entusiasta della libertà conquistata a Tirana con la caduta del comunismo, ma nel suo romanzo autobiografico *Rosso come una sposa* non si accredita come militante politica dell'opposizione, eccezione fatta per una coraggiosa quanto estemporanea partecipazione a un corteo di protesta. Un discorso a parte merita Elvira Dones che, conduttrice di programmi per la televisione di stato e dunque inserita in un ruolo chiave all'interno del sistema di propaganda comunista, abbandona l'Albania nel 1988, all'età di 28 anni, sfruttando l'opportunità di un viaggio di lavoro all'estero concessale dal regime stesso.

<sup>39</sup> Mihai Mircea Butcovan è nato nel 1969 a Oradea, in Transilvania, Romania. È arrivato in Italia nel 1991 e, dopo un periodo di difficile precarietà, lavora adesso come educatore professionale

radio di partito che magnifica le sorti del comunismo, e il risveglio di dodici anni dopo nell'Italia democratica, costituisce a questo proposito un esempio illuminante:

E dopo una dozzina d'anni mi faccio la barba con Radio Italia e Augusto Abbondanza alle sette del mattino, col pensiero immigrato di chi si è rifugiato per necessità e non per turismo. Studi! Sì, studi che mi pago da solo lavorando sodo in un magazzino ove carico e scarico i camion. Nessuno mi chieda poi quanto mi pagano e quanto scarico poi nelle tasse. Ho il diritto di restare in silenzio. E ascoltare l'abbondanza di notizie sui regimi dittatoriali. Ce l'avevano insegnato: il primo passo verso la democrazia è capire chi comanda<sup>40</sup>.

Non stupisce dunque la chiosa politica in cui l'autore afferma, con un'ironia che vira al sarcasmo: «Di tutti i regimi che ho conosciuto, quello indicatomi dal medico per la convalescenza è stato il migliore»<sup>41</sup>. In realtà alcuni autori, fra cui lo stesso Butcovan, nella libertà di espressione offerta dal nuovo contesto politico hanno potuto cogliere nuove occasioni di scrittura, impegnandosi in un secondo tempo anche sul versante della comunicazione e del giornalismo, ma la credibilità della loro testimonianza originaria sull'ipocrisia delle libertà occidentali rimane comunque valida.

Di diversa natura appare invece la riflessione dell'albanese Anilda Ibrahim<sup>42</sup> che si limita ad affermare la presenza della categoria dei giusti non solo sotto ogni regime, ma anche nelle file dei funzionari di regime, presentando un cameo su Zio Timo, agente della Sicurimi in servizio sotto Hoxa e che tuttavia «non era mai stato costretto ad usare modi poco ortodossi»<sup>43</sup>. L'ex agente dei servizi segreti, condannato dopo la fine del regime alla disoccupazione, commenta l'esodo dei suoi connazionali nel 1991 con un cinismo premonitore:

a Milano. Nel 2006 ha pubblicato il romanzo *Allunaggio di un immigrato innamorato*; la raccolta di poesie *Borgo Farfalla*, è del 2006. Del 2009 è *Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno-italiano*, una raccolta di poesie corredate dalle fotografie di Marco Belli con prefazione di Moni Ovadia, e postfazione di Andrea Bajani. Ha gestito in passato il blog "L'Osservatore romeno", partecipa attualmente al blog multiautore e interculturale "La città nuova" in <<http://lacittanuova.milano.corriere.it>> e tiene la rubrica "La narrazione migrante" in <<http://ecolenarrazionemigrante.wordpress.com>>. Collabora con varie riviste e giornali, tra cui «Internazionale» e «Il manifesto». Ha progettato vari eventi culturali: con Pierfrancesco Adduce ha pensato e scritto "Parole e suoni contro la paura", *reading* musicale contro la xenofobia dei nostri tempi, in collaborazione con Marco Belli ha prodotto *Dor, sospiri di tempo*, progetto poetico – fotografico sulla Romania. È membro del comitato editoriale della rivista «El – Ghibli».

<sup>40</sup> Butcovan 2006, p. 18.

<sup>41</sup> Ivi, p. 17.

<sup>42</sup> Anilda Ibrahim, nata in Albania, a Valona, nel 1972, compie gli studi universitari di Letteratura contemporanea a Tirana. Nel 1994 emigra in Svizzera dove risiede per tre anni, prima a Zurigo e poi a Berna. Rientrata in Albania nel 1996 assiste al caos sociale e politico successivo al fallimento delle cosiddette piramidi, società di speculazione finanziaria, e nel 1997 decide di emigrare nuovamente verso l'Italia. Vive attualmente con la famiglia a Roma. I suoi romanzi in lingua italiana sono: *Rosso come una sposa* (2008); *L'amore e gli stracci del tempo* (2009) e *Non c'è dolcezza* (2012).

<sup>43</sup> Ibrahim 2008, p. 199.

Hanno attraversato il mare in massa. Addio regime, addio tranquillità. Sono andati tutti a sputtarci in giro per l'Europa, dimenticandosi quante volte quella vecchia baldracca ci ha fregato. Sono andati a pulire i cessi degli italiani<sup>44</sup>.

Ancora una volta al corpo femminile, anche se in versione degradata e dunque respingente, è affidato il compito di rappresentare un concetto di natura politica grazie a un'immagine che sintetizza vari significati attinenti all'Europa: l'antico potere seduttivo, l'attuale decadenza, il costante utilitarismo. Il tema dell'inaffidabilità dell'Europa e più in generale dell'Occidente ritorna nel ricordo delle promesse fatte a Tirana nel 1991 da James Baker, segretario di stato americano, di fronte a una folla delirante. Ibrahim ironizza:

L'America ci avrebbe fatto mangiare con cucchiari d'oro. Pure James Baker ce l'aveva promesso, nel centro della capitale, in mezzo a una folla impazzita per un po' d'Occidente, quando urlava: «l'America è con voi e voi siete con l'America». Sembrava lui quello uscito da mezzo secolo di buio. Il solito entusiasmo all'americana, che dopo avremmo avuto modo e tempo di conoscere meglio<sup>45</sup>.

James Baker, una sorta di sineddoche politica che rimanda all'intero mondo occidentale, dimostra come la retorica rappresenti un potere costante, mistificatorio e indistruttibile anche nel passaggio epocale dal totalitarismo alla democrazia. Alla retorica del potere, che illude e tradisce, si può reagire soltanto con l'antiretorica; ed è forse per questo che l'ironia risulta la tonalità dominante nella descrizione del crollo del regime comunista che, come si può vedere anche in altri autori, vira spesso alla farsa.

La brutalità di certi slogan che incitano a far *tabula rasa* col passato si converte rapidamente nella rabbia di migliaia di individui che, interpreti letterari della lugubre metafora di “morte al comunismo”, attaccano, fracassano, distruggono ogni aspetto del reale. La furia con cui gli albanesi si accaniscono contro la loro terra assume dunque l'aspetto ironico e grottesco dell'ordine eseguito alla lettera, secondo un meccanismo affabulatorio che ha vasto utilizzo nella novellistica mondiale.

I comunisti dovevano morire come avevano fatto morire tante persone in carcere. Noi non scherziamo con queste cose: nel 1991 bruciammo perfino gli uliveti coltivati durante il comunismo. Distruggemmo fabbriche, macchinari, raffinerie, miniere, scuole, e tutto ciò che avevamo costruito durante il comunismo. Avevamo detto “morte al comunismo” e volevamo andare fino in fondo. Per ricostruire non bisogna prima distruggere? Tutto era contaminato dall'ideologia comunista. Prendiamo ad esempio gli uliveti: ci saremmo sentiti tranquilli a mangiare una bruschetta condita con olio “comunista”?<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Ivi, p. 249.

<sup>45</sup> Ivi, p. 248.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

Esiste un capitolo del rapporto Est-Ovest che risulta impermeabile al registro ironico perché troppo doloroso e ancora irrisolto. Si tratta del capitolo delle guerre della ex Jugoslavia, che costituiscono tuttora una ferita aperta nel ricordo di chi le ha vissute. Elvira Mujčić<sup>47</sup> segue a distanza, impietrita davanti alla televisione insieme alla madre e ai fratelli, l'ultimo atto della guerra serbo-bosniaca, l'eccidio di Srebrenica dell'11 luglio 1995. Le notizie del telegiornale suonano come un annuncio di morte: di lì a poco la famiglia profuga riceve infatti la conferma che il padre e lo zio sono stati vittime inermi. Non si è trattato infatti di una morte in battaglia, ma di una vera e propria strage di civili avvenuta sotto gli occhi dei caschi blu, che avrebbero dovuto tutelare la sicurezza di una zona dichiarata protetta. La ricostruzione storica del genocidio dei musulmani da parte dell'esercito serbo-bosniaco, che, nonostante la presenza delle forze dell'Onu, riuscì a penetrare nell'*enclave* di Srebrenica, è tuttora controversa, ma evidenti responsabilità gravano sui vertici del contingente internazionale<sup>48</sup>. I ritardi nell'invio della flotta aerea a sostegno dei caschi blu e la remissiva consegna all'esercito nemico dei maschi musulmani da parte del contingente olandese risultano tuttora inspiegabili, a meno di non ammettere un impegno e una vigilanza proporzionali allo scarso peso politico delle vittime<sup>49</sup>. Non c'è dunque da stupirsi se, ricordando il giorno dell'eccidio, Elvira Mujčić, dopo aver riassunto con una terna lapidaria le reazioni emotive

<sup>47</sup> Elvira Mujčić nasce nel 1980 a Loznica (Bosnia-Erzegovina), a pochi chilometri di distanza da Srebrenica, dove trascorre la sua infanzia e parte della sua adolescenza. Nell'aprile 1995 abbandona la città, ormai martoriata dalla guerra, per cercare accoglienza con la madre e i fratelli da una parente in Croazia; il padre, che lavora come interprete per le forze della NATO, decide di rimanere perché è convinto in una soluzione positiva del conflitto e dunque nella possibilità di ricongiungersi alla famiglia in tempi brevi. Cadrà invece vittima delle milizie serbe nel genocidio di Srebrenica (11-15 luglio 1995). Elvira e i suoi familiari, dopo l'esperienza di un campo profughi in Croazia, vengono aiutati da un'associazione italiana e trovano accoglienza nel nostro paese. Elvira vive attualmente a Roma dove lavora per una casa di produzione cinematografica. Ha scritto: *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, nel 2007; *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, nel 2009; l'e-book *Sarajevo: la storia di un piccolo tradimento*, nel 2011; *La lingua di Ana*, nel 2012.

<sup>48</sup> Con la sentenza del 26 febbraio 2007 la Corte internazionale di giustizia dell'Aja ha riconosciuto che a Srebrenica nel luglio del 1995 è stato compiuto un genocidio con l'uccisione di 7.412 civili bosniaci musulmani di sesso maschile (10.701 secondo la ricostruzione delle donne sopravvissute) ad opera di gruppi paramilitari e delle truppe serbo-bosniache comandate da Ratko Mladić. I caschi blu olandesi preposti al controllo della zona protetta di Srebrenica, creata su mandato delle Nazioni unite per evitare le ritorsioni serbe contro i civili durante le ultime fasi della guerra bosniaca (1991-1995), non hanno evitato l'ingresso delle truppe di Mladić nell'*enclave* musulmana e gli hanno poi consegnato i civili che avevano chiesto protezione nel loro campo. Quasi inesistente si è dimostrata anche la copertura aerea dell'aviazione dell'ONU, che è entrata in azione tardivamente.

<sup>49</sup> La fiducia delle popolazioni civili nei confronti dell'Onu è testimoniato anche dal racconto che *teta Zaha* fa alla protagonista «Io penso solo a quel giorno: tuo padre e il mio Kiko hanno preso i loro zaini e hanno detto: “Andiamo giù dove c'è l'Onu”. Da un giorno e una notte ci bombardavano, i serbi; avevano già conquistato tutta la parte sud della città e rimaneva solo questa nostra strada per spingersi in giù di tre o quattro chilometri, fino ai caschi blu. Tanti sono scappati per i boschi e io gliel'ho detto: “Scappate per i boschi, giù vi uccideranno”. Ma loro cocciuti, si fidavano degli europei» (Mujčić 2007, pp. 97-98).

(«disperazione, lacrime e svenimenti»<sup>50</sup>), si getta in una requisitoria politica contro il tradimento dell'Europa. Nelle sue parole colpisce la constatazione di un'appartenenza («eravamo pur sempre in Europa»<sup>51</sup>) che non trova alcun riscontro nelle scelte degli organismi internazionali del nostro continente. Con Srebrenica si consuma infatti una separazione cruenta e unilaterale fra l'Europa e la Bosnia e si produce una ferita politica che tuttora stenta a rimarginarsi. Ancora oggi la denominazione del conflitto, che viene definito balcanico e dunque inerente a una zona e a un tratto antropologico particolari, conferma la marginalizzazione subita dai popoli dell'ex Jugoslavia. Continua infatti Mujčić:

Poi l'Europa è diventata un'entità a sé stante; un bel mondo di sole, pance piene, gente cresciuta col culo al sicuro.

L'Europa è diventata uno spettro.

E noi per l'Europa, siamo stati solo una discarica, dove smaltire i farmaci scaduti e le coscienze zelanti<sup>52</sup>.

L'Europa è dunque un'entità bifronte che mostra all'Ovest un volto florido e gaudente, mentre guarda l'Est con orbite vuote. D'altra parte, secondo l'autrice, la Bosnia, dopo la guerra, ha ricevuto aiuti sovrabbondanti quanto inutili perché le organizzazioni umanitarie sono state una buona valvola di sfogo per il capitalismo occidentale, che in questo modo si è liberato dei suoi elementi meno competitivi, così come dei farmaci scaduti: «Una marea di falliti si sono improvvisati costruttori di pace o cose simili. Gente modesta, a ogni modo»<sup>53</sup>. Nel momento in cui Elvira Mujčić sferra il suo attacco più intransigente alla tardiva riparazione che l'Europa ha prestato al suo paese, riafferma però il suo desiderio di appartenenza a un mondo normale che l'Ovest europeo ben rappresenta: «E io odiavo questo bel mondo a colori; lo odiavo perché lo invidiavo. Avrei pagato perché fosse mio questo mondo e non quell'altro»<sup>54</sup>.

L'amore-odio verso l'Europa "normale" non è dettato da un desiderio frustrato di inclusione che potrà essere in futuro soddisfatto grazie a un allargamento dei criteri di cittadinanza. L'esclusione più dolorosa, infatti, non è dovuta a un divieto esterno, ma all'esperienza esistenziale del soggetto che è stato marchiato ed estraniato da ogni collettività in seguito al dolore sofferto.

Avrei voluto avere una vita normale, ma non è stato possibile. Soprattutto, dopo quell'11 luglio non è stato possibile essere le stesse persone. Non so se la sofferenza renda migliori o peggiori, se matura o frammenti. Non so, posso solo dire che dopo non si è più se stessi<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Ivi, p. 26.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*. Nell'analisi di questa dichiarazione bisognerà tenere conto di una parziale autocorrezione dell'autrice che alla fine del libro esprime un ringraziamento particolare per l'associazione *Pl@netnoprofit* che è intervenuta in Bosnia a sostegno delle donne di Srebrenica.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

Non è dunque un caso che l'autrice nel raccontare il percorso di graduale superamento del caos in cui la gettano gli attacchi di panico, dia largo spazio al tema del viaggio verso l'Europa sconosciuta, l'Europa dell'Ovest. Si tratta della narrazione di due brevi ma intensi viaggi a Barcellona e a Vienna, che Elvira organizza insieme ad altri amici squattrinati e al fratello in una sorta di moderna *bohème* turistica. Ma al di là dell'intenzione solare e manifesta di divertirsi, esistono motivazioni più profonde e oscure. È infatti proprio nell'occasione dei viaggi che riemergono in lei i ricordi più intensi del passato e che la visione dei morti si manifesta con particolare nitore. In queste epifanie funebri il padre ha un ruolo centrale:

Quando mi trovavo in mezzo a tante persone per salire sull'autobus o sul treno, vedevo l'immagine di lui che veniva costretto a salire dai soldati su un camion per essere deportato chissà dove. A volte, semplicemente come un flash, il mio campo visivo si colorava di rosso dove lui giaceva<sup>56</sup>.

Il viaggio è comunque un'esperienza ambivalente. Così come gli svenimenti che concludono i suoi attacchi di panico, anche il viaggio le concede la possibilità di annullare il suo essere in un luogo e in un momento dato e dunque di cancellare le attese degli altri su di sé<sup>57</sup>.

Infine è uno strumento di riconquista dell'Europa perduta con il tradimento di Srebrenica attraverso una progressiva assimilazione del lontano al vicino e dell'estraneo al conosciuto, un'assimilazione che passa ancora una volta per il territorio del dolore:

Guardai il cielo spagnolo e mi venne il mio solito senso misto di gioia e tristezza. È strano, ma nella maggior parte dei miei giorni provo nello stesso momento due sensazioni, una l'opposto dell'altra. I paesaggi più belli mi toccano sempre l'animo in modo dolce, ma pungente. Credo sia tutto dovuto alla mia costante nostalgia di qualcosa, al mio desiderio di totalità, di equilibrio, al mio ricordare troppo; al mio dimenticare<sup>58</sup>.

E ancora:

<sup>56</sup> Ivi, p. 86.

<sup>57</sup> L'autrice stessa avalla questa interpretazione «Ho sempre amato stare sugli autobus e sui treni perché hanno il potere di fare la più bella magia che esista: annullare il mio essere qui, ora. [...] Non sono nessuno e non ho alcuna funzione per gli altri. Non vi sono esseri che si aspettano qualcosa da me.» Ivi, p. 38. I viaggi svolgono in positivo, ovvero senza niente detrarre alla vitalità del soggetto, una funzione assai simile alla funzione svolta dagli svenimenti che Elvira propone all'analisi di un terapeuta: «In seguito lo psicologo mi disse che i miei svenimenti sono una fuga, un volerli annullare, sottrarmi alle situazioni insopportabili.» Ivi, p. 80. La magia dell'annullamento in un soggetto che si sente gravato da enormi responsabilità può essere dunque praticata in forma conscia attraverso la strategia dello spostamento nello spazio geografico per diventare «inafferrabile» o in forma inconscia attraverso lo svenimento che cancella temporaneamente il proprio essere al mondo.

<sup>58</sup> Ivi, p. 42.

Vienna... Mi rilassa, poi mi emoziona. C'è in lei un po' del mio Est, nel Danubio c'è un profumo di infanzia, di cose andate, di cose mai avute. Mi ricorda la Drina; quei pomeriggi di pic-nic, giornate di tuffi e sole e cibo fatto dalla mamma. Quelle lunghe storie sulle donne-pesce e le mille leggende sui vortici della Drina. Dalla nostra riva salutavamo la gente di là dal fiume. Era già Serbia, lì. [...] Mi chiedo: com'è stato possibile? Com'è che alla fine quelle rive sono divenute ripostiglio per corpi privi di vita?<sup>59</sup>

Ogni immagine di bellezza colta sulle strade d'Europa sembra dunque rimandare a un paradiso perduto che coincide con il paese delle origini: un luogo idealizzato dal ricordo e brutalizzato dalla storia. Questo modo simpatetico di percepire i luoghi d'Europa coesiste però con un senso di totale distacco nei confronti degli Europei, un termine che suona quasi dispregiativo quando l'autrice torna a riflettere sull'incapacità di capire Srebrenica e di onorarne la memoria. È in particolare l'ipocrisia di chi vorrebbe porre sullo stesso livello aggressore e aggredito<sup>60</sup>, di chi misura la storia dei popoli con il metro di una giustizia equidistante, distribuendo ad ognuno un uguale porzione di colpa per giungere a un processo di pacificazione tanto rapido quanto, nei fatti, inconsistente.

Per evitare che la storia si ripeta secondo Elvira Mujčić, è invece necessario restituire dignità ai morti, coltivando una memoria che non sia ossequio indifferenziato. Se la pietà dei sopravvissuti può essere praticata a pieno diritto sulla tomba di ogni caduto, la memoria civile intesa come scelta consapevole di valori da perpetuare deve essere invece selettiva e individuare di volta in volta il confine fra chi è caduto esercitando violenza e chi invece quella violenza ha subito come vittima. La memoria difettosa dell'Occidente è individuata dall'autrice come una delle concause del periodico rampollare della guerra nei territori dell'ex Jugoslavia.

Nella grande varietà di registro delle testimonianze fin qui riportate, che spazia dall'ironia alla denuncia, ciò che risulta costante è il relativismo delle coordinate geografiche e ideologiche e la conseguente impossibilità di connotare in maniera stabile le due Europee. Il viaggio verso il centro del continente, che dovrebbe assicurare agli abitanti delle periferie totalitarie libertà, conoscenza e accesso al pluralismo delle idee, approda in un territorio che offre all'individuo, assieme a una grande varietà di merci, anche alcune opportunità di espressione e di affermazione culturale, ma all'atto pratico queste stesse opportunità si rivelano compromesse e manipolate. Negli stessi valori fondanti dell'Occidente, la libertà e la democrazia, si scoprono infatti delle insospettabili affinità con la pratica politica dei regimi totalitari, che ricorre in modo mistificante ad alcune stereotipi di tipo iconico e verbale. I contenuti degli stereotipi cambiano ma, come ci insegna Ornella Vorpsi, la mistificazione permane.

<sup>59</sup> Ivi, p. 70.

<sup>60</sup> A questo proposito l'autrice scrive: «Eh sì, il mondo ci vorrebbe tutti uguali. Le tre parti coinvolte nella guerra. Ma qualcuno ha mai parlato di una Bosnia riconosciuta indipendente nel 1992? Qualcuno ha mai sentito dire che se un Paese attacca un altro Paese, riconosciuto indipendente, tale azione si chiama *Aggressione?*» (Ivi, pp. 96-97).

Il sapere appreso per clandestina opposizione alle ideologie di regime si rivela dunque ancora un valido strumento per interpretare la realtà, mentre le novità culturali offerte dalla nuova collocazione geografica perdono rapidamente il loro fascino. In tutti gli scrittori che provengono da regimi totalitari dell'Est è percepibile la lezione del sospetto nei confronti della retorica e della propaganda politiche ed è vivo un interesse morale sulla liceità dei mezzi dispiegati per ottenere un fine che scaturisce dalla lezione dolorosamente inferta dal fallimento del comunismo.

Gli ex sudditi delle periferie, superato lo stordimento per la varietà e la quantità dei beni offerti, riscoprono nel nuovo mondo una linea di continuità con il vecchio mondo. L'Europa non conosce più ai loro occhi un centro e una periferia, ma diviene la terra comune in cui ognuno può sperimentare il meccanismo dell'inclusione e dell'esclusione, dove ogni individuo può conoscere attimi fuggenti di centralità e fare dolorosa esperienza della propria marginalità.

#### *Riferimenti bibliografici/references*

- Bhabha Homi K. (1997), *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi.
- Butcovan M. (2006a), *Allunaggio di un immigrato innamorato*, Nardò (Lecce): Besa.
- Butcovan M. (2006b), *Borgo Farfalla*, San Giovanni in Persiceto (Bologna): Eks&Tra.
- Butcovan M. (2009), *Dal comunismo al consumismo. Fotosafari poetico esistenziale romeno – italiano*, Ferrara: Linea BN-La Carmelina edizioni.
- Camillotti S., a cura di (2008), *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama italiano contemporaneo*, Bologna: Bononia University Press.
- Comberiat D. (2010), *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt M.-New York-Oxford-Wien: Peter Lang.
- Deleuze G., Guattari F. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit.
- Gnisci A. (2006), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della nuova migrazione italiana in Europa*, Troina (Enna): Città aperta.
- Gnisci A., Sinopoli F., Moll N. (2010), *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Milano: Bruno Mondadori.
- Hemon A., edited by (2010), *Best European Fiction*, Dublin: Dalkey Achive Press.
- Ibrahimi A. (2008), *Rosso come una sposa*, Torino: Einaudi.
- Ibrahimi A. (2009), *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino: Einaudi.
- Ibrahimi A. (2012), *Non c'è dolcezza*, Torino: Einaudi.
- Lilin N. (2009), *Educazione siberiana*, Torino: Einaudi.

- Kubati R. (1992), *Midis shpreses dhe endrres (Tra speranza e sogno)*, Tirana: Tirana Editrice.
- Kubati R. (2000), *Va' e non torna*, Nardò (Lecce): Besa.
- Kubati R. (2002), *M*, Nardò (Lecce): Besa.
- Kubati R. (2007), *Il buio del mare*, Firenze: Giunti.
- Kubati R., Ervin (sic) (1991), *Venti di libertà e gemiti di dolore*, Terlizzi (Bari): Ed insieme.
- Kundera M. (1994), *Europa dei tradimenti*, traduzione di Ena Marchi, «Corriere della sera», 1 novembre.
- Matvejević P. (1996), *Mondo "ex": Confessioni. Identità, ideologie, nazioni nell'una e nell'altra Europa*, Milano: Garzanti.
- Mauceri M.C., Negro M.G. (2009), *Nuovo immaginario italiano: italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma: Sinnos.
- Mengozi C. (2013), *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma: Carocci.
- Morace R. (2012), *Letteratura-mondo italiana*, Pisa: ETS.
- Mujčič E. (2007), *Al di là del caos. Cosa rimane dopo Srebrenica*, Castel Gandolfo: Infinito.
- Mujčič E. (2009), *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Castel Gandolfo: Infinito.
- Mujčič E. (2011), *Sarajevo: la storia di un piccolo tradimento*, (solo in e-book), Castel Gandolfo: Infinito.
- Mujčič E. (2012), *La lingua di Ana*, Castel Gandolfo: Infinito.
- Parati G. (1995), *Margins at the Center: African Italian Voices*, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», VIII, n. 2, pp. 1-15.
- Parati G. (2005), *Migration Italy. The art of talking back in a Destination culture*, Toronto: University of Toronto Press.
- Quaquarelli L., a cura di (2010), *Certi confini. Letteratura italiana della migrazione*, Milano: Morellini.
- Sinopoli F., a cura di (2003), *La letteratura europea vista dagli altri*, Roma: Meltemi.
- Sinopoli F. (2009), *La Storia nella scrittura diasporica*, Roma: Bulzoni.
- Sorina M. (2006), *Voglio un marito italiano*, Vicenza: Il punto d'incontro.
- Stanišić B. (1993), *I buchi neri di Sarajevo*, Trieste: Mgs Press.
- Tarrow S. (1977), *Between center and periphery: grassroots politicians in Italy and France*, New Haven: Yale University Press.
- Vorpsi O. (2005), *Il paese dove non si muore mai*, Torino: Einaudi.
- Vorpsi O. (2006), *Vetri rosa*, Roma: Nottetempo.
- Vorpsi O. (2007), *La mano che non morde*, Torino: Einaudi.
- Vorpsi O. (2010), *Bevete cacao Van Houten!*, Torino: Einaudi.
- Vorpsi O. (2012), *Fuorimondo*, Torino: Einaudi.
- Vorpsi O. (2014), *Tu convoiteras*, Paris: Gallimard.



---

# Documenti



# L'apparato decorativo delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche

Francesca Casamassima\*

## *Abstract*

Le illustrazioni presenti nelle edizioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio, tradotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara, non sono mai state oggetto di uno studio approfondito e dettagliato. L'articolo propone l'analisi iconografica di tutte le serie che accompagnano la traduzione ed opera un accurato confronto tra di esse. Particolare attenzione è posta all'edizione Giunti del 1584, la quale, oltre ad essere l'unica di cui si

\* Francesca Casamassima, Dottore triennale in Conservazione e Gestione dei beni culturali, studentessa magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: [simba1992@hotmail.it](mailto:simba1992@hotmail.it).

Il presente articolo è frutto della tesi di laurea triennale: *Le Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara: catalogo delle stampe nelle edizioni del 1561, 1563, 1572, 1584*, relatore prof. Giuseppe Capriotti, Università di Macerata, a.a. 2013/2014. Ringrazio il prof. Giuseppe Capriotti per il suo insegnamento e il suo continuo sostegno e la Biblioteca Sperelliana di Gubbio per la cordiale disponibilità.

conosce l'autore delle incisioni, è la prima a presentare illustrazioni a tutta pagina. Si cerca quindi di individuare il motivo per cui sia avvenuto questo passaggio, operando un confronto con testi a stampa che presentano un'evoluzione iconografica analoga e, in secondo luogo, con le immagini devozionali nelle quali trovano applicazione le tecniche di memorizzazione, il cui impiego si riscontra probabilmente anche in tali incisioni.

The illustrations in the sixteenth Editions of Ovidio's *Metamorphoses*, translated by Giovanni Andrea dell'Anguillara, have been never studied in depth. The paper focuses on the analysis of all iconographic series with the aim to make an accurate comparison among them. Particularly, the attention is addressed to the Giunti's edition in 1584, which is the only one where the engravings' author is known and the first one where the illustrations are full-page. The purpose is to find the reason of this shift, by comparing those illustrations with printed texts that have a similar iconographic evolution and with devotional images characterized by memorization techniques, which have been probably used also for the engravings in the Giunti's edition.

### 1. *Uno sguardo alle precedenti edizioni illustrate*

Le *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, edite per la prima volta nella loro versione completa nel 1561, rappresentano la più diffusa e apprezzata volgarizzazione del testo ovidiano dei secoli XVI, XVII e XVIII<sup>1</sup>. La traduzione è una delle conseguenze dirette della nuova cultura umanista che ha portato alla riscoperta dei classici, e in particolare di Ovidio, e all'avvio del fenomeno delle volgarizzazioni delle *Metamorfosi*, alcune delle quali, come quella di Anguillara, corredate da illustrazioni.

La traduzione di Anguillara si inserisce in una collaudata tradizione di volgarizzamenti illustrati delle *Metamorfosi*.

L'*Ovidio metamorphoseos vulgare* di Giovanni del Bonsignori rappresenta il primo esempio di questo tipo, in cui il testo è affiancato da vignette. Nell'opera redatta tra 1375 e 1377, ma data alle stampe nel 1497 a Venezia, sono presenti numerose illustrazioni per ogni libro<sup>2</sup>. Niccolò degli Agostini trasferisce la prosa di Bonsignori in ottava rima e il 7 maggio 1522 fa pubblicare la sua traduzione *Ovidio metamorphoseos in verso vulgar*, anch'essa accompagnata da diverse vignette per ogni libro<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Su Giovanni Andrea dell'Anguillara e sulla sua traduzione delle *Metamorfosi* cfr. Mutini 1961, pp. 305-310; Premoli 2005; Cotugno 2006-2007, pp. 462-542; Bucchi 2011.

<sup>2</sup> Sulla volgarizzazione di Bonsignori cfr. Guthmüller 2008, pp. 62-203. A causa della presenza di nudi femminili, le illustrazioni provocano una reazione negativa da parte del patriarca Tommaso Donà, che minaccia di scomunicare l'editore e lo stampatore nel caso vengano pubblicate. L'editore, non volendo distruggere l'edizione ormai pronta, fa coprire con una tinta di marrone le nudità; per le edizioni successive apporta invece modifiche direttamente ai legni. Le illustrazioni furono d'ispirazione a molti incisori ed artisti per più di un secolo. Cfr. Ivi, p. 197.

<sup>3</sup> Guthmüller 1997, p. 194.

Un discorso a parte meritano le edizioni in cui i miti si susseguono solo attraverso immagini, a volte corredate da brevi interpretazioni. Tra tutte si ricordano: le *Métamorphose d'Ovide Figurée* del 1557 di Bernard Salomon, nella quale sono illustrate le favole più importanti senza nessun tipo di interpretazione<sup>4</sup>; il *La vita et metamorfoseo d'Ovidio, figurato et abbreviato in forma d'epigrammi* del 1559 di Gabriele Symeoni che, tranne qualche eccezione, riprende le xilografie del 1557 e le affianca a verità morali<sup>5</sup>; i *Tetrasticha in Ovidi Metamor. Lib. XV quibus accesserunt Virgilis Solis figurae elegantiss.* pubblicato nel 1563 dal medico Johannes Posthius<sup>6</sup>, nel quale vengono riprese le immagini del *Metamorfoseo* di Symeoni; infine si ricordano i *Picta poesis ovidiana* del 1580, composti dal giurista Nicolaus Reusner<sup>7</sup>. Molti cicli di illustrazioni e dipinti, anche posteriori al XVI secolo, si ispirano alle *métamorphose figurée*; in altri casi le immagini vengono estrapolate da altre traduzioni illustrate, in particolare dalle edizioni di Lodovico Dolce e Giovanni Andrea dell'Anguillara<sup>8</sup>.

Le *Transformationi* di Dolce vengono pubblicate dall'editore Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1553; già dal titolo è evidente la volontà del traduttore di dare vita ad un'opera autonoma, in cui Ovidio viene declassato a mera fonte<sup>9</sup>. Grazie agli studi di Bodo Guthmüller si conosce l'autore delle xilografie che accompagnano vari episodi del testo: Giovanni Antonio Rusconi<sup>10</sup>. Ad un confronto fra traduzione e immagini si notano sensibili discrepanze, imputabili alla fretta dell'editore di pubblicare prima del rivale Giovanni Griffio<sup>11</sup>. Questo lo ha costretto ad assegnare l'incarico a Rusconi prima che la traduzione di Dolce fosse completata, quindi l'incisore ha dovuto usare come testi di riferimento le precedenti volgarizzazioni di Bonsignori ed Agostini. In questo modo ha avuto la possibilità di vedere le serie xilografiche in esse presenti e da un confronto con queste ultime emerge, in particolare, l'utilizzo degli schemi del 1497<sup>12</sup>.

Le illustrazioni contenute nell'opera di Dolce sono di fondamentale importanza per l'analisi iconografica delle immagini considerate nel presente

<sup>4</sup> Sul *Métamorphose d'Ovide Figurée* cfr. Rondot 1897; Brun 1930.

<sup>5</sup> Sei xilografie sono lasciate fuori, sedici sono nuove, due sono sostituite da altre che illustrano la stessa scena. Cfr. Renucci 1943.

<sup>6</sup> Le immagini di Virgil Solis sono precise copie, rovesciate, di quelle di Salomon cfr. Guthmüller 1997, pp. 219-225.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 228-229.

<sup>8</sup> Ivi, p. 232.

<sup>9</sup> È la prima volta che un traduttore si presenta a tutti gli effetti come autore di un'opera autonoma; Dolce compie un processo di modernizzazione dell'opera attraverso dediche a personaggi illustri del suo tempo (Ivi, pp. 133-134).

<sup>10</sup> Giovanni Antonio Rusconi (1500/5-1578) lavora a Venezia tra 1500 e 1522, principalmente come illustratore di opere in volgare. Risulta legato da parentela a diverse famiglie di stampatori della città ed era quindi molto inserito nel settore dell'editoria veneziana. Cfr. Capriotti 2013, pp. 31-32.

<sup>11</sup> Infatti le *Metamorfosi* di Anguillara sarebbero dovute uscire mesi prima di quelle di Dolce; Giolito de Ferrari era quindi intenzionato a battere sul tempo Giovanni Griffio. Cfr. Ivi, p. 30.

<sup>12</sup> Sulla volgarizzazione di Dolce cfr. Guthmüller 1997, pp. 251-274; Capriotti 2013.

studio. Infatti gli incisori delle varie edizioni prese in esame, in diverse occasioni, guardano agli schemi compositivi di tale serie. Più raramente si rifanno anche a serie ancora precedenti, come quella del 1497 e del 1522.

## 2. La “fortuna” critica delle illustrazioni delle edizioni cinquecentesche di Anguillara

Le illustrazioni presenti nelle varie edizioni delle *Metamorfosi* di Anguillara non sono mai state interessate da uno studio dettagliato, che ne distingua le relative serie iconografiche, stabilisca i confronti tra di esse e con i modelli precedenti, e identifichi i personaggi che le compongono, come ci si propone di fare nel presente articolo. È possibile ritrovare, però, accenni riguardo alla presenza di queste immagini all'interno di testi che prendono in esame la traduzione di Anguillara.

*In primis* va ricordato il saggio di Alessio Cotugno che riporta un catalogo di tutte le edizioni delle *Metamorfosi* di Anguillara del XVI secolo, inserendo in molti casi anche l'indicazione del numero di illustrazioni presenti. Nella serie del 1561, lo studioso rileva una vicinanza iconografica con le vignette presenti nelle *Trasformazioni* di Dolce. Quando si sofferma sulle illustrazioni delle edizioni del 1575 e del 1578, egli le descrive come una ripresa di quelle del 1561: l'autore non aveva quindi individuato la distinzione tra serie del 1561 e serie del 1563, dato che, come si vedrà, quelle del 1575 e del 1578 utilizzano esattamente le stesse incisioni del 1563<sup>13</sup>. Nel descrivere poi l'edizione del 1584 sottolinea il passaggio a immagini a tutta pagina, nelle quali sono rappresentati tutti gli episodi del libro di riferimento<sup>14</sup>. Infine si sofferma anche sulle xilografie del 1592, per dire che riprendono i rami del 1584, inserendo delle ricche cornici con figure, grottesche e due clipei<sup>15</sup>.

Oltre il ricco testo di Cotugno e a parte gli studi di Beatrice Premoli, che fa un breve riferimento all'influsso iconografico che le immagini su rame dell'edizione del 1584 esercitarono su alcuni pittori del XVII e del XVIII<sup>16</sup>, il contributo più significativo è apportato da Gabriele Bucchi. L'autore inserisce, alla fine del suo volume sulla traduzione di Anguillara, un catalogo delle edizioni del XVI secolo,

<sup>13</sup> Si veda paragrafo 3 del presente lavoro.

<sup>14</sup> In realtà in nessuna delle 15 illustrazioni sono presenti esattamente tutti gli episodi del libro di riferimento, benché si possa sicuramente affermare che di solito ve ne sono una maggioranza.

<sup>15</sup> Cotugno 2006-2007, pp. 482-526.

<sup>16</sup> Il cavalier d'Arpino rappresentò più volte il mito di Perseo e Andromeda ispirandosi alla versione di Anguillara, in cui Perseo cavalca Pegaso invece di volare con i calzari alati come descritto da Ovidio; Giovan Battista Tiepolo raffigurò Giacinto morente con accanto una racchetta e, secondo la versione modernizzata di Anguillara, il fanciullo giocava alla racchetta con Apollo. Cfr. Premoli 2005, pp. 66-67.

ponendo in evidenza, per quella del 1563, il fatto che le vignette presenti siano le stesse dell'edizione del 1561 per i libri dall'ottavo al quindicesimo, e variano invece per i primi sette. A conclusione di questo elenco, Bucchi inserisce tutte le vignette dell'edizione del 1563, identificandone l'episodio rappresentato<sup>17</sup>.

### 3. *Le serie del 1561 e del 1563*

Le edizioni del Cinquecento consultate sono in totale 19<sup>18</sup>. Alessio Cotugno ne elenca 26, ma egli inserisce anche ristampe dello stesso anno delle stesse edizioni, superflue al fine dell'analisi iconografica<sup>19</sup>. Gli editori sono in totale nove: Giovanni Griffio, Francesco De Franceschi senese, Camillo Franceschini, Fabio e Agostino Zoppini, Oratio de Gobbi, Pietro Deuchino eredi e Paulo Zanfretti, Bernardo Giunti, Giovanni Alberti, Marc'Antonio Zaltieri.

Tutte le edizioni riportano un'illustrazione all'inizio di ogni libro, per un totale di 15 immagini per ogni volume. Si possono ridurre tutte le stampe ad otto serie diverse, riconducibili, a loro volta, a tre serie principali a cui le altre si rifanno: le serie del 1563, del 1572 e del 1584 (l'edizione edita da Giunti). È possibile ridurle a queste tre, perché esse rappresentano i tre formati diversi che poi si ritrovano in tutte le altre edizioni. Si identificherà la serie del 1563 col formato medio<sup>20</sup>, quella del 1572 col piccolo<sup>21</sup> e quella del 1584 col grande<sup>22</sup>. Gli incisori delle stampe sono tutti, per il momento, sconosciuti tranne quello dell'edizione del 1584.

Oltre a queste tre serie di riferimento se ne prende in considerazione un'altra fondamentale, quella del 1561, ossia la prima edizione delle *Metamorfosi* tradotta da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Questa presenta xilografie di formato medio, ma non si inserisce tra le principali perché tutti i successivi incisori guardano quella del 1563. Tra quest'ultima e la prima c'è uno strettissimo rapporto, poiché l'edizione del 1563, dall'ottavo libro in poi, utilizza i legni dell'edizione del 1561: crea cioè delle xilografie nuove solo per i primi sette libri. Si possono solo avanzare delle ipotesi sulle ragioni che potrebbero avere determinato questa scelta: la più probabile è che i primi sette legni del 1561 si siano troppo logorati o siano andati perduti o, come facilmente poteva capitare, essendo di legno, bruciati; oppure

<sup>17</sup> Le identificazioni sono tutte corrette, tranne una leggera imprecisione per quanto riguarda la vignetta rappresentante Cadmo e i suoi compagni che seguono la giovenca che indicherà loro dove fondare la città, che invece l'autore identifica come Europa e Cadmo.

<sup>18</sup> Le edizioni sono editate negli anni: 1561, 1563, 1569, 1571, 1572, 1575, 1578, 1579, 1580, 1581, 1582, 1584, 1587, 1588, 1589, 1592, 1598.

<sup>19</sup> Non mi è stato possibile consultare due edizioni da lui segnalate, ossia una edita da Niccolò Misserini nel 1574 e una da Griffio nel 1581, poiché non sono censite né in OPAC né in EDIT16.

<sup>20</sup> Dimensione: 12x6 cm.

<sup>21</sup> Dimensione: 7x3,5 cm.

<sup>22</sup> Dimensione: 19x13,5 cm.

l'editore De Franceschi potrebbe aver desiderato innovare l'edizione rispetto a quella di Griffio inserendo nuove xilografie, ma l'incisore, giunto al settimo libro, per un motivo a noi ignoto, potrebbe essersi fermato. Tuttavia se il motivo risiedesse veramente nel rimodernamento delle stampe, parrebbe più immediato creare delle xilografie dal tono più innovativo. Le nuove immagini, invece, si limitano a riprendere gli stessi episodi e i medesimi schemi iconografici di quelle del 1561, modificando o aggiungendo qualche personaggio o particolare. Tale fenomeno è presente nelle stampe del 1°, 2°, 3° e 4° libro, nelle quali l'incisore riproduce esattamente lo stesso schema compositivo (figg. 1-2).

Un altro problema è se l'illustratore del 1563 coincida con quello del 1561. Infatti, se si confronta lo stile delle figure, in alcuni casi le somiglianze sembrano innegabili, mentre in altri lo stile del 1561 appare di fattura più rozza. Nel caso dell'incisore del 1561 non è possibile dedurre se abbia usato il testo di Anguillara, di Ovidio o di precedenti traduzioni; infatti le scene illustrate non presentano particolari che permettano di associarle più ad un testo che ad un altro; l'incisore del 1563 ha invece sicuramente letto la traduzione di Anguillara. La prova schiacciante si ritrova nella xilografia del secondo libro, nella quale è presente un personaggio, il Tempo, inserito nella narrazione solo da Anguillara; né Ovidio né gli altri traduttori ne parlano<sup>23</sup>. È chiaramente riconoscibile poiché egli è rappresentato come un uomo anziano con la barba e le ali<sup>24</sup> (fig. 3). Nella scelta dell'episodio da riportare i due incisori tendono sempre ad inserire una scena del primo mito.

Come per le vignette, anche per la realizzazione delle iniziali parlanti, l'incisore guarda alle *Trasformazioni*<sup>25</sup>. In questo caso i capole lettere dell'edizione del 1561 coincidono perfettamente con quelli del 1563. Sono presenti all'inizio di ogni libro, tranne nel primo, per un totale di 8 diverse lettere. Esse sono: Giunone (*Iuno*) che guida il suo carro trainato da pavoni in una I; Nettuno col suo tridente, che guida il suo carro a forma di conchiglia, trainato da cavalli marini, in una N; Marsia che osserva Apollo suonare, in una M; Triptolemo che dorme e Linco che sta per ucciderlo, ma è fermato da Cerere, in una T; Dafne in trasformazione, mentre è inseguita da Apollo in una D; il centauro Nesso che combatte con Ercole in una C; Piramo che giace a terra con la spada che lo trapassa da parte a parte e Tisbe che si getta su di lui, in una P. L'unica iniziale di non immediata comprensione, che presenta un interessante spunto di riflessione, è la G, illustrata dall'episodio di Polifemo che con il suo zufolo esprime l'amore nei confronti della ninfa Galatea, amante di Aci. Nella raffigurazione però, in primo piano, si trova il ciclope e solo più indietro, si

<sup>23</sup> Anguillara 1584, II, pp. 23-28.

<sup>24</sup> Cesare Ripa riporta diverse descrizioni del Tempo, nessuna delle quali rispecchia precisamente la figura della xilografia. In più di un caso è però descritto come «Uomo vecchio, alato», esattamente com'è nell'illustrazione in esame. Cfr. Ripa 2012, pp. 568-569.

<sup>25</sup> Le iniziali parlanti sono capole lettere che illustrano un personaggio mitico, il cui nome inizia con tale lettera. Cfr. Petrucci Nardelli 1991, p. 8.

intravede una figura che forse potrebbe essere Galatea. Quindi la ninfa, più che essere rappresentata, è allusa attraverso le lacrime sul volto di Polifemo (fig. 4). Si può supportare questa proposta di identificazione confrontando la xilografia con l'affresco di Polifemo, presente a Villa Farnesina, realizzato da Sebastiano del Piombo nel 1512 (fig. 5). Come precedentemente accennato, l'incisore, per alcune lettere, riprende lo schema compositivo delle iniziali presenti anche nelle *Trasformazioni*; in particolare è il caso della I, della N e della D.

Entrambe le edizioni presentano delle cornici limitate ai due montanti laterali; quelle del 1563 riprendono le strutture e le raffigurazioni del 1561, ma sono disposte in ordine diverso rispetto alle prime. Si alternano cornici figurate e architettoniche: le prime rappresentano una figura femminile stante per lato, oppure due fanciulli che si aggrappano a delle ghirlande, sovrastati da un felino che siede sul capitello della colonna; le seconde sono costituite da montanti architettonici che si sviluppano in due ampie volute, decorate da mascheroni che ne occupano la parte interna.

#### 4. *Le serie iconografiche medie*

Tra le serie derivanti da quelle principali, ovvero quelle del 1561, 1563 e 1584, una sola è debitrice, per dimensioni e iconografia, di quella del 1563, ed è l'edizione di De Franceschi del 1569. La scelta di fare una serie xilografica differente, con tanto di iniziali parlanti diverse<sup>26</sup>, obbliga a ulteriori riflessioni. Infatti l'editore, come precedentemente spiegato, aveva già fatto realizzare delle nuove stampe per l'edizione del 1563, le quali sono riprese in tutte le pubblicazioni successive di De Franceschi che presentano questo formato. Quindi l'editore, per un motivo che rimane ignoto, cambia i legni solo per l'edizione del 1569. Un fattore che può spiegare tale scelta è che queste vignette presentano una dimensione appena minore rispetto a quelle del 1563, poiché hanno una cornice molto più ampia ed elaborata. È quindi ovvio che per inserire delle immagini di formato minore fosse necessario elaborare nuove xilografie, ma tutto ciò solamente per introdurre le nuove cornici, dal momento che la dimensione del volume avrebbe ugualmente permesso l'utilizzo delle illustrazioni del 1563. La serie non presenta inoltre una fattura migliore che avrebbe potuto giustificare un cambiamento, né scelte iconografiche differenti. Infatti, la serie riprende gli stessi episodi illustrati dall'incisore del 1563, inserendo, solo in alcuni libri, delle minime variazioni, come accade nella vignetta del libro settimo in cui l'incisore del 1563 rappresenta la prima prova di Giasone, quella contro i tori, e questo del 1569, invece, quella contro il drago.

<sup>26</sup> Lo schema iconografico di queste iniziali non riprende nemmeno quello delle iniziali parlanti presenti nelle *Trasformazioni*.

### 5. *La serie del 1572 e le serie di piccole dimensioni*

Per quanto riguarda le serie di piccolo formato, la prima attestata è quella del 1572, edita da De Franceschi. Anche l'incisore che è chiamato ad ornare tale edizione è purtroppo ignoto. È però certo che egli guardi alle xilografie del 1563. Infatti, eccezion fatta per la rappresentazione della *Creazione del mondo*, le altre immagini non fanno altro che riprendere lo schema compositivo della serie del 1563, rovesciando le xilografie e riducendole a pochi tratti. Il fatto che le immagini siano semplicemente rovesciate significa che l'incisore, per realizzare i propri legni, ha utilizzato come modello iconografico le stampe del 1563. I particolari inoltre risultano semplificati e le incisioni di fattura più rozza rispetto a quelle medie, ma ciò è giustificabile anche dalle dimensioni estremamente ridotte. Le illustrazioni sono tutte contenute all'interno di cornici architettoniche elaborate, le quali alternano due motivi: uno con una figura femminile alata che tiene per mano un fanciullo e uno con delle armi (fig. 6). Oltre a questa principale, si attestano altre due serie di piccole dimensioni, presenti in due edizioni, una del 1582 edita da Deuchino e Zanfretti e l'altra del 1598 di Zaltieri. Quest'ultima riprende la serie del 1572, rovesciandola e, in alcuni casi, apportando leggerissime modifiche. Per quanto riguarda la serie del 1582 invece, benché anche qui l'incisore guardi indiscutibilmente alle serie precedenti, rappresentando gli stessi episodi delle altre edizioni, il debito non è più così diretto. Infatti, anche se in diversi casi l'incisore riprende direttamente lo schema compositivo del 1572, in molti altri o si rifà alle xilografie del 1563 e del 1569, oppure innova completamente la struttura iconografica degli episodi. La serie è di qualità migliore rispetto alle altre di questa dimensione ed è più dettagliata e ricca di particolari.

### 6. *L'edizione del 1584: l'illustrazione a tutta pagina come indice figurato*

La serie in assoluto più interessante è quella del 1584, edita da Giunti, che oltre ad essere la più originale dal punto di vista iconografico e compositivo, ha anche straordinario valore poiché se ne conosce l'autore, l'incisore Giacomo Franco<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Giacomo Franco nasce probabilmente ad Urbino nel 1550 ed è figlio del pittore e incisore Battista Franco. Lavora prevalentemente su rame e, tra le sue opere più importanti, si ricordano le illustrazioni per *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso Sermoneta (cfr. Ascarelli 1977), le *Imprese Illustri* di Girolamo Ruscelli (cfr. Ruscelli 1584), la *Gerusalemme Liberata* (cfr. Tasso 1590), le *Metamorfosi* e l'albero genealogico benedettino conservato nella chiesa di S. Maria Annunziata Nuova di Scolca (per la descrizione dettagliata dell'albero genealogico benedettino cfr. Donati 2005, p. 46). Su Giacomo Franco in generale cfr. Pasero 1935, pp. 332-356; Stefani 1988, pp. 180-184; Davoli 2000, pp. 3-7.

Come l'incisore del 1563, anche Giacomo Franco legge sicuramente il testo di Anguillara, poiché inserisce episodi e particolari narrati solamente dal traduttore, non presenti in Ovidio o in volgarizzatori precedenti. Ne sono degli esempi l'immagine di Atti che, uscito di senno a causa di Cebele, si getta da una rupe<sup>28</sup>, e i due personaggi, con le braccia alzate, che guardano Giove mentre rapisce Ganimede<sup>29</sup>, presenti solo in Anguillara (fig. 7).

L'incisore non utilizza mai modelli iconografici precedenti in maniera diretta, come accade in certi casi nel testo del 1563. Però per alcuni episodi guarda sicuramente a schemi già noti, come la scena della caduta di Fetonte nella stampa del secondo libro, che ricorda la xilografia di Rusconi nelle *Trasformazioni*.

Tutte le illustrazioni presentano cornici architettoniche bidimensionali, diverse per ogni libro. La struttura è decorata da volute alternate a figure umane, mascheroni, ghirlande e festoni.

Le stampe presenti nell'edizione del 1584, come per le precedenti edizioni, sono in totale 15, una per ogni libro. Tale edizione rappresenta però un caso del tutto eccezionale poiché il testo non è più accompagnato da vignette, bensì da illustrazioni a tutta pagina, le quali permettono a Giacomo Franco di inserire la maggior parte degli episodi del libro di riferimento e non solo quelli di uno stesso mito. Benché assolutamente innovativa all'interno delle traduzioni delle *Metamorfosi*, l'illustrazione a tutta pagina è già presente come corredo di testi a stampa. L'apparato iconografico che accompagna *L'Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto segue un'evoluzione molto simile a quella delle *Metamorfosi*. Anch'esso parte con piccole vignette xilografiche nell'edizione di Niccolò Zoppino, stampata nel 1530; le vignette vengono poi mantenute anche per l'edizione di Giolito de' Ferrari, uscita nel 1542, che presenta però due o tre episodi in ogni illustrazione; il passaggio a tutta pagina avviene con le xilografie dell'edizione di Giovanni Andrea Valgrisi, del 1556, in cui gli episodi sono distribuiti dal primo piano verso lo sfondo con una prospettiva a volo d'uccello<sup>30</sup>. L'edizione ariostesca più nota, anche per il ben più ricco corredo iconografico, è tuttavia quella del 1584, stampata da Francesco de Franceschi, che presenta incisioni a bulino a tutta pagina, realizzate da Girolamo Porro<sup>31</sup>. Anche in queste illustrazioni gli episodi si distribuiscono sullo spazio partendo dal primo piano e disponendosi poi ordinatamente sui piani successivi, fino allo sfondo. L'incisore applica una prospettiva a volo d'uccello e accompagna tutti i personaggi a iscrizioni che ne identificano il nome<sup>32</sup> (fig. 8).

<sup>28</sup> «Si getta giù d'un monte, e non s'atterra, che la Dea, che l'cader vede, e gl'incresce, per sostenerlo in aere il crin gli afferr [...] Come vede la Dea, che la radice sostiene ben dritto il monto alzato fusto, verde, et hirsuta fa l'alta cervice, e lascia in terra un Pin l'amato busto». Cfr. Anguillara 1984, X, 44-45.

<sup>29</sup> «Come il vecchio custode e ogni altro intese, gli occhi nel forte augel che in aria il tene, col grido in vano al ciel alzò le mani, et abbaiaro a l'ar indarno i cani» (Ivi, 66).

<sup>30</sup> Tomasi Velli 2007, pp. 101-103.

<sup>31</sup> Su Porro illustratore cfr. Chiarlo 1992, pp. 276-277; Rossi 1996, pp. 271-272.

<sup>32</sup> Le incisioni presentano una dimensione molto simile a quella delle *Metamorfosi*: 20x14 cm, contro 19x13,5 cm.

Osservando queste immagini è impossibile non trovare un legame diretto con quelle delle *Metamorfosi*. È molto probabile che Giacomo Franco conoscesse bene le varie serie dell'*Orlando Furioso*, in particolare proprio l'ultima, della quale aveva illustrato lui stesso il frontespizio dei *Cinque Canti*. Non solo Franco, come Porro, utilizza la tecnica dell'incisione a bulino, ma addirittura usa uno schema compositivo che ricorda da vicino quello delle tavole di Porro: gli episodi si distribuiscono in maniera simile sulla pagina e anche Giacomo Franco identifica ogni personaggio con il proprio nome. Nella maggior parte delle illustrazioni l'incisore fa seguire un senso cronologico alla narrazione, cioè parte in primo piano con una delle prime scene del libro e arriva allo sfondo con una delle ultime. Non sempre però opera questa scelta cronologica, dal momento che, in rari casi, probabilmente preferendo evidenziare più un episodio che un altro, non segue questo ordine. Dal punto di vista stilistico è possibile individuare una tipologia compositiva uniforme. Si ritrova sempre un episodio che in maniera più o meno evidente risalta sugli altri, a volte posto in alto, come nelle stampe dei primi due libri, o più spesso in basso, in primo piano: un solo episodio è dunque messo in rilievo dalla dimensione maggiore, rispetto a tutti gli altri che si snodano dietro ad esso. Il più delle volte l'incisore preferisce utilizzare una prospettiva a volo d'uccello, in cui le varie scene si dispongono come in uno schema a zig zag dietro a quella principale (fig. 9). I vari episodi sono legati tra loro in maniera meno convincente rispetto a quelli che compongono le illustrazioni dell'*Orlando Furioso*; infatti molto raramente l'incisore illustra più momenti di uno stesso episodio; preferisce di solito scegliere una scena per ogni mito presente nel libro e questo comporta la formazione di un collage di figure, senza un'apparente unità narrativa. Anche l'ambientazione ha molto in comune con le incisioni di Porro; infatti, in entrambi i cicli, gli episodi si snodano su un paesaggio naturalistico spoglio, contraddistinto solo da qualche albero, inserito spesso per separare una scena dall'altra; il paesaggio non rappresenta quindi un elemento di caratterizzazione delle scene, ma solo una superficie unitaria che mette in collegamento tutte le parti tra loro. Anche la disposizione delle varie vicende è simile in entrambe le serie: Girolamo Porro utilizza in certi casi uno schema a zig zag per distribuire gli spazi, anche se, rispetto a Giacomo Franco, mette meno in evidenza le figure in primo piano; nelle *Metamorfosi*, infatti, quest'ultime sono proporzionalmente maggiori rispetto a quelle retrostanti, mentre nelle incisioni dell'*Orlando Furioso* tale differenza è meno evidente.

Come suggerisce Silvia Tomasi Velli, entrambi questi cicli rappresentano un compendio visivo, uno strumento per la memorizzazione della trama del testo che accompagnano. Tuttavia, mentre le immagini presenti nel poema di Ariosto compongono un vero e proprio *continuum* narrativo, dove i vari episodi hanno un collegamento diretto tra di loro e quindi le illustrazioni potrebbero essere concepite anche come autonomo oggetto di fruizione, slegato dal testo, le stampe delle *Metamorfosi* sembrerebbero invece intrinsecamente legate al contenuto del poema. Pare più plausibile dunque considerarle come un

indice figurato, un catalogo, le cui immagini, più che narrative, sembrerebbero essere allusive, presupponendo la lettura del testo<sup>33</sup>. La possibilità che l'intento di Giacomo Franco fosse però quello di creare immagini che potessero essere comprese anche autonomamente è resa possibile da un suo precedente ciclo di cui siamo a conoscenza: le illustrazioni su rame per *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso Sermoneta. Queste raffigurazioni furono infatti riusate per altre opere, a dimostrazione che potevano essere utilizzate anche slegate dal testo<sup>34</sup>. Anche il fatto di accompagnare ogni personaggio con l'iscrizione del relativo nome fa pensare che le immagini potessero essere concepite autonomamente, come strumenti per la memorizzazione.

Come precedentemente accennato, una rappresentazione di questo tipo è del tutto innovativa per le *Metamorfosi*, anche se, come per l'*Orlando Furioso*, il passaggio a tutta pagina è stato parimenti anticipato da vignette nelle quali erano rappresentati più episodi: così come nell'edizione giolitina dell'*Orlando Furioso* del 1542, anche nell'edizione giolitina delle *Trasformazioni* del 1553, sono talvolta presenti due o tre episodi in un'unica vignetta.

La tipologia della narrazione continua utilizzata nelle illustrazioni del 1584 può essere ricondotta a quella delle immagini devozionali, tanto care alla tradizione iconografica medievale e non solo. Queste immagini ereditano uno schema mnemonico di tipo narrativo sviluppatosi in età romana e utilizzato nella cosiddetta mnemotecnica. Questa tecnica è giunta fino al Medioevo attraverso l'*Ad Herennium*, un manuale per studenti scritto da un ignoto maestro di retorica degli anni 86-82 a.C. circa<sup>35</sup>. In esso la memoria viene distinta in memoria naturale, presente in maniera innata nella mente umana, e memoria artificiale, la quale sfrutta invece le tecniche di memorizzazione per ricordare interi scritti o concetti. Queste tecniche consistono nella costruzione mentale di *loci* della memoria, ben distinguibili gli uni dagli altri, e *imagines agentes*, che in essi vanno collocate e che devono essere, per funzionare, inusuali e incredibili. Una fonte imprescindibile per la trasmissione della memoria artificiale al Medioevo è anche il *De Inventione* di Cicerone, nel quale l'autore, descrivendo le quattro virtù stoiche, Fortezza, Giustizia, Temperanza e Prudenza, divide quest'ultima in tre parti, di cui una è la memoria. È proprio attraverso la riformulazione delle virtù stoiche nelle quattro virtù cardinali, che la memoria artificiale si trasmette al Medioevo<sup>36</sup>. Infatti tale suddivisione della Prudenza viene ripresa sia da Tommaso d'Aquino che da Marziano Capella. Mentre il primo, nel descrivere la memoria, riprende le tecniche mnemoniche così come sono descritte nell'*Ad Herennium*<sup>37</sup>, Marziano Capella auspica un metodo

<sup>33</sup> Tomasi Velli 2007, p. 109.

<sup>34</sup> Caroso Fabrizio, scrittore, compositore di musica, coreografo e maestro di ballo, deve la sua maggior fama proprio a *Il Ballarino*, trattato sull'arte della danza. Cfr. Ascarelli 1977, p. 317.

<sup>35</sup> Yates 2007, p. 6.

<sup>36</sup> Yates 2007, p. 21.

<sup>37</sup> Ivi, p. 69.

più vicino a quello raccomandato da Quintiliano, ossia la memorizzazione attraverso la visualizzazione di una pagina manoscritta su cui il materiale è diviso in parti, chiaramente definite con sigle e note<sup>38</sup>. Gli schemi finora enunciati appaiono in molte immagini devozionali che per tutto il Medioevo e oltre si diffondono in chiese, monasteri e luoghi di culto. La formazione di immagini mentali devozionali, costruite con uno schema più o meno dettagliato, veniva insegnato al fedele per ricordare l'esegesi delle Bibbia, vizi e virtù o comunque ogni concetto ritenuto rilevante per il percorso spirituale del devoto<sup>39</sup>. Sembra quindi

difficile supporre che tali immagini interne non abbiano trovato talvolta una loro via per l'espressione esterna. O reciprocamente: se le cose che si dovevano ricordare grazie alle immagini interne erano dello stesso genere delle cose che l'arte didattica cristiana insegnava attraverso le immagini, è possibile che i luoghi e le immagini di quell'arte si siano riflessi nella memoria e siano diventati, così, memoria artificiale<sup>40</sup>.

L'apice di questo meccanismo può essere rilevato nelle *Scene della Passione di Cristo* di Hans Memling, nel quale, attraverso una prospettiva a volo d'uccello, tutti i momenti della Passione si snodano lungo la città, ognuno inserito in un *locus* definito, contrassegnato da architetture esòtiche e da altri dettagli; tutte le scene sono legate spazialmente grazie alla presenza di personaggi che mettono in comunicazione un episodio con l'altro (fig. 10)<sup>41</sup>.

Tale composizione, con la relativa distribuzione spaziale delle scene, ricorda le illustrazioni delle *Metamorfosi*. In esse l'incisore, oltre a definire un *locus* per ogni episodio, per aiutare nell'identificazione e memorizzazione della trama, ha accompagnato, come già anticipato, le figure con l'iscrizione del loro nome. Anche l'inserimento di iscrizioni e cartigli era già in uso nelle immagini devozionali, come si vede, ad esempio, nel *Trionfo della Morte* di Buonamico Buffalmacco (1330-1340), in cui i cartigli non identificano luoghi o personaggi, dato che non è questo che si vuol far memorizzare al fedele, ma fanno riferimento a vicende bibliche collegabili alle immagini o, più frequentemente, hanno significati moralizzatori, destinati a diventare immagini interiori<sup>42</sup>. Come nel *Trionfo della morte* l'intento delle scritte è far ricordare regole morali, così le immagini delle *Metamorfosi* servono a far memorizzare il messaggio principale, cioè la trama (fig. 11).

<sup>38</sup> Ivi, p. 49.

<sup>39</sup> Sullo sviluppo delle tecniche mnemoniche all'interno della cultura monastica, attraverso la costruzione di immagini mentali, cfr. in generale Carruthers 2006.

<sup>40</sup> Ivi, p. 75.

<sup>41</sup> Kirkland-Ives 2013, pp. 4-29.

<sup>42</sup> Alcuni cartigli sono andati distrutti, ma se ne conosce il contenuto grazie alla tradizione manoscritta. Le iscrizioni sono in parte in latino e in parte in volgare; le poche rimaste in latino fanno riferimento a vicende bibliche, mentre quelle volgari, che rappresentano la maggioranza delle superstiti, sono moralizzatrici. Cfr. Bolzoni 2002, pp. 28-32; sul *Trionfo della Morte* cfr. in generale Frugoni 1988.

Sembra quindi ipotizzabile, da questi due confronti, che il passaggio a illustrazioni a tutta pagina sia stato dettato dal desiderio di creare un apparato iconografico che permettesse al lettore di orientarsi tra i numerosissimi episodi e personaggi presenti nel poema ovidiano, creando un sistema mnemonico di *loci* e *images* che potessero aiutare il lettore a seguire e a memorizzare il complesso intreccio narrativo. Questo scopo è stato raggiunto anche grazie alle iscrizioni che facilitano la memorizzazione dei vari nomi creando un vero e proprio indice figurato.

### 7. *L'edizione del 1592 e la sua cornice*

Una sola serie riprende questa del 1584 ed è quella del 1592, edita ugualmente da Giunti. L'incisore, in questo caso ignoto, guarda esplicitamente alle tavole a bulino di Giacomo Franco, riproducendo, però, delle xilografie di dimensioni minori. Infatti, benché la stampa occupi tutta la pagina, il riquadro con gli episodi è contenuto in un'ampia cornice che riduce notevolmente lo spazio per le scene. L'incisore si rifà quindi a Giacomo Franco semplificando le immagini e riducendone i particolari, in alcuni casi eliminando la rappresentazione di certi episodi per motivi di spazio. Anche le scritte che Franco affianca a tutti gli episodi, in queste stampe non sono sempre presenti. In certe incisioni inverte la composizione rispetto a quella del 1584, ed è quindi chiaro che in questi casi il disegno sia stato interamente rifatto. L'elemento più rilevante di questa serie non è tuttavia la rappresentazione degli episodi, quanto la fattura delle cornici, straordinariamente elaborate. Sono istoriate con due medaglioni e otto figure mitologiche e decorate da festoni e mascheroni. Il medaglione che si trova al di sopra del riquadro è il più significativo, perché ritrae il traduttore Giovanni Andrea dell'Anguillara, di profilo, con la corona di alloro. Tutto intorno si snoda la scritta con il suo nome. Al di sotto del riquadro c'è un altro medaglione, leggermente più grande, in cui, in base al libro, si alternano: Ovidio di profilo incoronato dall'alloro, Mercurio e Marte.

La ricchezza della cornice sta nelle divinità che la decorano. Ai lati del medaglione di Anguillara sono presenti Giove e Giunone distesi sull'architettura della cornice. A sinistra, la dea ha la corona, una lunga veste ed è accompagnata dai suoi pavoni; a destra il marito, anch'egli incoronato, porta un panno a coprirla la vita, stringe lo scettro ed è seguito dall'aquila, suo attributo. Lungo i lati della cornice sono disposte due divinità per parte. Nella parte superiore ci sono a sinistra Bacco e a destra Cerere. Il dio del vino è in piedi mentre si aggrappa alla cornice, è nudo e coperto solo da foglie di vite, le quali compongono anche la corona che porta in testa. Di fronte a lui, sulla destra, siede Cerere con la corona di spighe sul capo e un mazzo, ugualmente di spighe, stretto nella mano sinistra. Sotto di lei Marte, appoggiato alla sua lancia, veste un'armatura e guarda Apollo dall'altro

lato della cornice. Il dio del sole siede tenendo tra le mani la cetra ed è illuminato dal nimbo luminoso che gli circonda il capo. Sotto al riquadro, Nettuno ed Eolo accompagnano l'altro medaglione. Sulla sinistra è presente il dio del mare, in piedi su un grosso pesce, mentre stringe con la mano destra il tridente e con la sinistra tiene una corda a cui sono legati degli animali marini. Sulla destra è visibile un vento che può essere identificato con Eolo per la vela che sta gonfiando col suo soffio. È stante su un pesce, nudo, coperto solo da delle foglie<sup>43</sup>.

Tutti i libri presentano questa stessa cornice. Si può quindi affermare che, dopo l'edizione Giunti del 1584, questa sia la più prestigiosa.

### 8. *I frontespizi delle serie principali*

L'ultimo elemento che caratterizza l'apparto decorativo delle traduzioni delle *Metamorfosi* di Anguillara, pubblicate nel XVI secolo, è il frontespizio, che assume talvolta delle forme magniloquenti.

Il frontespizio del 1561 è costruito come una struttura architettonica decorata da figure mitologiche. Al centro, all'interno dello scudo, si trova un ippogrifo in posizione rampante che rappresenta lo stemma dell'editore, Giovanni Griffio. Al di sopra, sull'architrave, sono inseriti due riquadri: il primo, racchiuso tra festoni e due mascheroni, riporta il titolo *Le Metamorfosi* di Ovidio; il secondo la dedica ad Enrico II e il nome del traduttore. Ai lati di quest'ultimo ci sono due figure femminili alate. Al di sotto dell'animale mitologico, in mezzo allo stilobate, è ricordato l'editore e l'anno di pubblicazione, inquadrati tra due mascheroni. Alla sinistra dell'ippogrifo c'è Marte, con l'armatura, lo scudo, la spada e la lancia, il quale guarda verso l'animale. Tra lo scudo e il dio si snoda un cartiglio con la scritta COMITE FORTUNA, «compagna Fortuna». Dall'altra parte dell'animale ci sono Venere e Cupido. La dea è completamente nuda e guarda il fanciullo che sta scoccando una freccia in direzione dell'ippogrifo. Anche accanto ad essi si vede un cartiglio e in questo si legge VIRTUTE DUCE, «guidato dalla Virtù». Le due scritte rimandano ad una frase di Cicerone presente in una Epistola rivolta a Planco<sup>44</sup>. *Omnia summa consectus es, virtute duce, comite fortuna*, «Guidato dalla Virtù e accompagnato dalla Fortuna ottenne le cose più grandi». Considerato che Cupido indirizza la propria freccia verso l'ippogrifo e che anche Marte guarda nella stessa direzione, presumibilmente la scritta si riferisce all'editore.

<sup>43</sup> Cesare Ripa lo descrive come «Uomo in abito di Re, con una fiamma di fuoco in capo, terrà con una mano una vela di nave, e con l'altra uno scettro». Il personaggio non rispecchia ogni particolare di tale descrizione, ma Ripa caratterizza solo Eolo con l'attributo della vela, quindi la sua identificazione è indubbia. Cfr. Ripa 2012, p. 584.

<sup>44</sup> Cicerone, *Epistulae ad Familiares*, X, 3.

Il frontespizio del 1563 presenta, nella parte superiore, il titolo dell'opera, il nome del traduttore e la dedica ad Enrico II. Al di sotto, in caratteri minori, viene indicata anche la presenza delle annotazioni di Giuseppe Horolloggi<sup>45</sup>. In posizione centrale, leggermente spostata verso il basso, c'è l'impresa dell'editore: la personificazione della Pace e il motto: PER ME QVI SI RIPOSA, E IN CIEL SI GODE<sup>46</sup>. La figura è rappresentata all'interno di un ovale ed è riconoscibile innanzitutto perché accompagnata dalla scritta PACE e poi perché reca i suoi più tradizionali attributi: il ramo d'ulivo che stringe nella mano destra e la cornucopia su cui si appoggia col braccio sinistro<sup>47</sup>. Il motto è disposto per metà sul lato destro dell'immagine, l'altra metà sul sinistro. In realtà la P iniziale non è leggibile a causa di una bruciatura. Si deduce però sia dal senso, sia confrontandola con altre opere dell'editore<sup>48</sup>. Al di sotto dell'impresa c'è quindi indicato l'editore e l'anno di pubblicazione.

L'edizione del 1572 presenta un frontespizio simile a quello del 1563; come in quest'ultimo infatti, si ritrovano: titolo, nome del traduttore, dedica ad Enrico II e annotazioni di Horolloggi, al di sopra dell'impresa dell'editore. L'unica aggiunta è la presenza degli "argomenti" di Francesco Turchi<sup>49</sup>. Per quanto riguarda l'impresa, motto e figura sono disposti nello stesso modo: con la scritta metà a destra e metà a sinistra dell'immagine. In questo caso la personificazione della Pace è seduta e tiene con la mano destra un ramo di ulivo e con la sinistra una torcia con cui brucia le armi; accanto a lei è poggiata la cornucopia. Diversamente dalla figura rappresentata nel frontespizio del 1563, a cui manca la fiaccola, a questa del 1572 non manca alcun attributo. Al di sotto dell'impresa sono indicati editore ed anno di pubblicazione.

Il frontespizio del 1584 è ideato come una struttura architettonica. Al centro, un riquadro con titolo, traduttore, autori delle annotazioni e degli argomenti, data di pubblicazione, è affiancato da due divinità. A destra Atena con l'armatura, la lancia e lo scudo; a sinistra Mercurio col petaso, il caduceo e i calzari alati. Il dio ha il piede destro appoggiato sulla testa di Argo, riconoscibile dagli occhi presenti anche sulla fronte. I due dei si trovano al di sopra dello

<sup>45</sup> Giuseppe Horolloggi (1520-1576) fu traduttore e scrittore in proprio. A Venezia fu in contatto con Ruscelli e in questi anni soggiornò in Francia, dove conobbe Anguillara. Cfr. Cotugno 2005-2006, p. 483, nota 25; Bucchi 2011, p. 296.

<sup>46</sup> Sulla fortuna delle imprese nell'editoria cfr. Zappella 2009, pp. 60-62.

<sup>47</sup> Cesare Ripa la descrive come «Donna che nella sinistra mano tiene una Cornucopia pieno di frutti, fiori, frondi, con un ramo d'ulivo, e nella destra una facella, con la quale abbrucci un montone d'Arme». In questo caso non ha la fiaccola, quindi il ramo d'ulivo lo tiene con la mano destra, ma è inequivocabilmente la personificazione della pace. Cfr. Ripa 2012, p. 446.

<sup>48</sup> Il motto si ritrova non solo nelle traduzioni successive delle *Metamorfosi*, edite da De Franceschi, ma anche in altre opere di tale editore, ad esempio: *La thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima*, 1570; *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inuentioni & significati, & la taoula di piu cose notabili*, 1567.

<sup>49</sup> Gli argomenti vengono inseriti per la prima volta, nel testo, nell'edizione De Franceschi del 1571. Su Turchi cfr. Richardson 1994, p. 228, nota 35.

stilobate, in mezzo al quale c'è uno scudo diviso da una partizione diagonale e una orizzontale. Nell'angolo alto a destra è posizionato il giglio fiorentino che rimanda all'editore<sup>50</sup>, il cui nome compare subito sotto<sup>51</sup>. Lo stemma è sormontato da un mascherone. La parte alta dell'impalcatura architettonica presenta due figure femminili alate che sorreggono un medaglione con il ritratto di Anguillara. Questo è un elemento di estrema importanza soprattutto perché è rappresentato il traduttore ma non Ovidio. Ciò sottolinea l'importanza che ha assunto, alla fine del Cinquecento, la figura del traduttore. Il medaglione è contornato da una scritta col nome di Anguillara; l'uomo è poco più che di profilo e ha la corona di alloro in testa. Il volgarizzatore viene nobilitato anche dalla tipologia stessa della raffigurazione, infatti la ritrattistica a medaglione era prevalentemente riservata agli autori classici<sup>52</sup>.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Anguillara G.A. dell' (1984), *Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Giunti.
- Ascarelli A. (1977), *Caroso, Fabrizio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 20, pp. 316-317.
- Bolzoni L. (2002), *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino: Einaudi.
- Brun R. (1930), *Le livre illustré en France au XVIe siècle*, Paris: Lib. Felix Alcan.
- Bucchi G. (2011), 'Meraviglioso diletto'. *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa: ETS.
- Capriotti G. (2013), *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona: Affinità elettive.
- Carruthers M. (2006), *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Chiarlo C.R. (1992), *Gli antiquari e la memoria. Alcuni aspetti dei trattati archeologici nel '600 e '700*, in *La Cultura della memoria*, a cura di L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna: Il Mulino, pp. 271-289.
- Cotugno A. (2006-2007), *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti», CLXV, pp. 462-542.
- Davoli Z. (2005), *Dibattito su un incisore: Giacomo Franco*, «Grafica d'arte», n. 11, pp. 3-7.

<sup>50</sup> La tipografia Giunti nasce a Firenze e successivamente si sviluppa anche a Venezia.

<sup>51</sup> Sull'utilizzo dello stemma nell'editoria cfr. Zappella 2009, pp. 54-60.

<sup>52</sup> Cotugno 2006-2007, p. 525.

- Donati A. (2005), *L'albero genealogico benedettino di Arnolfo Wion nella stampa degli Olivetani di Scolca*, «l'Arco», III, pp. 46-49.
- Frugoni C. (1988), *Altri luoghi, cercando il paradiso. Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n. 3, pp. 1577-1643.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, Poesia, Arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni Editore.
- Guthmüller B. (2008), *Ovidio metamorphoseos vulgare*, Fiesole: Cadmo.
- Kirkland-Ives M. (2013), *In the Footsteps of Christ: Hans Memling's Passion Narrative and the Devotional Imagination in the Early Modern Netherlands*, Turnhout: Brepols.
- Mutini C. (1961), *Giovanni Andrea dell'Anguillara*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 3, pp. 305-310.
- Pasero, C. (1935), *Giacomo Franco editore, incisore e calcografo nei secoli XVI e XVII*, «La Bibliofilia», n. 37, pp. 332-356.
- Petrucci Nardelli F. (1991), *La lettera e l'immagine. Le iniziali parlanti nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze: Olschki.
- Premoli B. (2005), *Giovanni Andrea dell'Anguillara. Accademico sdegnato ed etereo*, Roma: Fondazione Marco Besso.
- Renucci T. (1943), *Un Aventurier des lettres au XVIe siècle. Gabriel Symeoni, Florentin 1509-1570?*, Paris: Didier.
- Richardson B. (1994), *Print Culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge: Cambridge University.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, Torino: Einaudi.
- Rondot N. (1897), *Bernard Salomon peintre et tailleur d'histoires à Lyon, au XVIe siècle*, Lyon: Impr. de Mougin-Rusand.
- Rossi M. (1996), *Antiquaria, storiografia artistica, mnemotecnica da Ligorio a Lanzi: una linea*, «Annali della scuola Normale Superiore di Pisa», IV, n. 1-2, pp. 27-285.
- Ruscelli G. (1584), *Le Imprese Illustri*, Venezia: Francesco de Franceschi.
- Stefani C. (1998), *Franco, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 50, pp. 180-184.
- Tasso T. (1590), *Gerusalemme Liberata*, Genova: G. Bartoli.
- Tomasi Velli S. (2007), *Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinque e Seicento*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Yates F.A. (2007), *L'arte della memoria*, Torino: Einaudi.
- Zappella G. (2009), *Gli stemmi, le imprese, gli emblemi*, Manziana: Vecchiarelli.

*Appendice*



Fig. 1. Incisore del 1561, *Le Miniadi si raccontano delle favole*, stampa da G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Griffio, 1561



Fig. 2. Incisore del 1563, *Le Miniadi si raccontano delle favole*, stampa da G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Francesco De Franceschi, 1563

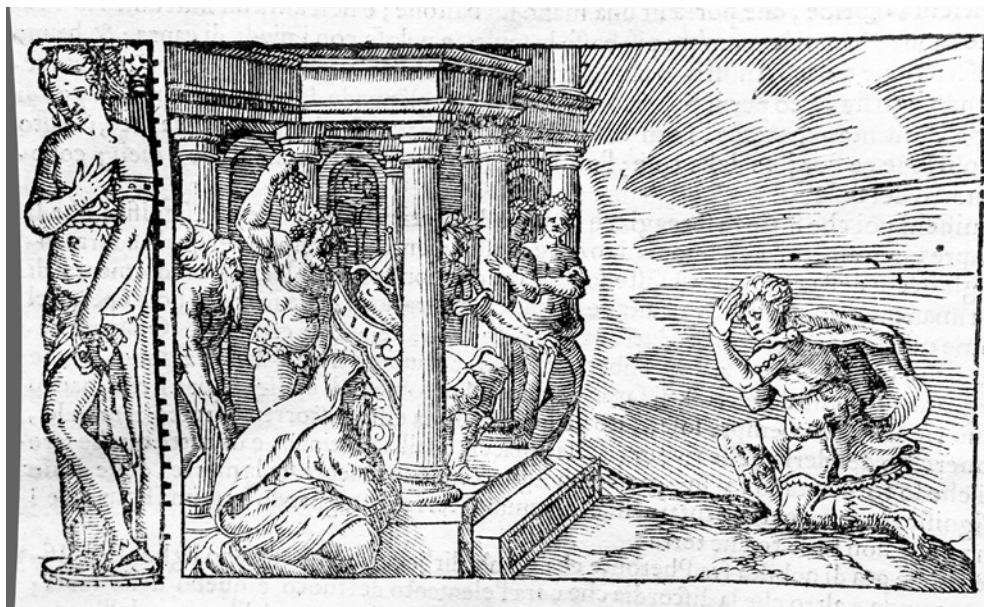


Fig. 3. Incisore del 1563, *Fetonte incontra il padre Apollo*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Francesco De Franceschi, 1563



Fig. 4. Incisore del 1561, *G: Galatea e Polifemo*, stampa da Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Griffio, 1561



Fig. 5. Sebastiano del Piombo, *Polifemo*, Roma, Villa Farnesina



Fig. 6. Incisore del 1572, *Fetonte incontra il padre Apollo*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Francesco de Franceschi, 1572



Fig. 7. Giacomo Franco, *Stampa del X libro*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Giunti, 1584



Fig. 8. Girolamo Porro, *Stampa del canto XI*, da L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia: Francesco de Franceschi, 1584



Fig. 9. Giacomo Franco, *Stampa del libro XIV*, stampa da G.A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Giunti, 1584



Fig. 10. Hans Memling, *Scene della Passione di Cristo*, Torino, Galleria Sabauda



Fig. 11. Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, Pisa, Campo Santo

# Le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Saffo* di Alessandro Verri nelle stanze di Palazzo Azzolino a Fermo

Alessia Donati\*

## *Abstract*

Palazzo Azzolino, appartenuto ad una importante famiglia gentilizia di Fermo, viene restaurato nel 1779. In seguito, nella prima metà dell'Ottocento, è interessato da una campagna decorativa di cui restano solo due stanze: la prima con soggetti mitologici tratti

\* Alessia Donati, Dottore triennale in Conservazione e Gestione dei Beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: [alessia.donati90@gmail.com](mailto:alessia.donati90@gmail.com).

Il presente articolo nasce dalle ricerche da me condotte sulle decorazioni di Palazzo Azzolino di Fermo in occasione della mia tesi di laurea, intitolata *Da Ovidio a Verri: le stanze decorate di Palazzo Azzolino*, condotta sotto la supervisione del prof. Giuseppe Capriotti e discussa nell'a.a. 2013-2014.

in gran parte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, la seconda con temi che derivano dalla *Saffo* di Alessandro Verri. La prevalenza in entrambe le stanze del tema amoroso permette di ipotizzare una committenza legata ad un'occasione matrimoniale. Grazie ad una ricerca d'archivio, condotta nell'Archivio di Stato di Fermo, nell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo e nell'Archivio Azzolino di Jesi, è stato possibile proporre per questi dipinti murali almeno due ipotesi di committenza, che vedono nelle figure di Giovan Battista Azzolino e di suo figlio Pompeo i probabili ideatori del ciclo.

Palazzo Azzolino, which belonged to an important family of Fermo, was restored in 1779. During the first half of the XIX<sup>th</sup> century, it was then subject to a decorative campaign. The available proof is represented by two rooms only. One room represents Ovidio's *Methamorphosis*, the second one Alessandro Verri's *Saffo*. Since in both rooms the main theme is love, it's possible to suppose that they were created because of a marriage. Thanks to an archival research, conducted in the State Archives of Fermo, in the Historical Archiepiscopal Archives of Fermo and in the Azzolino Archives of Jesi, it was possible to figure out two ipotesis about the commissioners. The first refers to Giovan Battista Azzolino, while the second refers to his son Pompeo. They were probably the creators of the iconographical project of the cycle.

### 1. *Qualche cenno sulla fortuna critica del palazzo*

Palazzo Azzolino è uno dei più importanti edifici rinascimentali della città di Fermo. Per i suoi valori architettonici e per il prestigio della famiglia che lo ha abitato per circa quattro secoli, esso ha attirato l'attenzione di viaggiatori e scrittori di vario tipo. Nella letteratura di viaggio, in molteplici guide della città e in alcuni saggi scientifici, infatti, il palazzo viene elogiato per la sua aristocratica semplicità e per il suo armonico rapportarsi col contesto urbano e con il territorio collinare circostante, dominando un paesaggio che, come ha fatto notare Bruno Toscano, viene incluso consapevolmente nell'architettura<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Giovanni Girolamo Carli, nel suo diario redatto durante un viaggio compiuto nel 1765 fra l'Umbria, l'Abruzzo e le Marche, elenca le opere che ha potuto ammirare a palazzo Azzolino (cfr. Forni 1889, pp. 48-49): «un busto in bronzo di detta Regina, opera del Bernino; [...] un quadro grandissimo di S. Cristina di Andrea Sacco; uno del Tintoretto; 6. paesi del Poussin [...] un sup(er) bissimo scrigno tutto di pietre dure; un gran Baulle vaghissimo, fatto di madreperla a squamme». Più recentemente Bruno Toscano ha messo in relazione l'architettura di palazzo Azzolino con il paesaggio circostante: «Dalla penombra del Corso il visitatore penetra in un androne semibuio [...] attraversa la non vasta corte e il suo cammino si arresta nel secondo lato porticato, al centro del quale una finestra armoniosamente incorniciata si apre sull'orizzonte collinare a nord dell'antico abitato» (cfr. Toscano 2009, pp. 383-389). Tra gli altri autori che si sono occupati dell'edificio fermano si ricordano: Raffaelli 1889, p. 11; Maranesi 1944, pp. 168-169; Maranesi 1957, pp. 237-240; Vitali 1989, pp. 163-214; Croci 1992, pp. 214- 219; Pettoni Possenti 1994; Montironi 1998, pp. 132-136.

L'edificio si inserisce in un tessuto urbano costituito da numerosi palazzi di importante valore storico-artistico, in gran parte inediti, contraddistinti dal lavoro di stuccatori, decoratori, doratori, dei quali non si conosce il nome, ma che hanno contribuito a quella fervente attività artistica che ha reso la città di Fermo, tra il XVII e il XIX secolo, un importante centro culturale<sup>2</sup>.

A far edificare il palazzo fu Giovanni Francesco Rosati, cugino di quel Girolamo Rosati che fu membro del Consiglio di Cernita negli anni '30 del Cinquecento. Il nome di Girolamo compare tra quelli degli assistenti che accompagnarono l'architetto Antonio da Sangallo il giovane nei diversi sopralluoghi intorno alla città di Fermo, dove egli era giunto per occuparsi delle fortificazioni<sup>3</sup>. Con molta probabilità fu questa l'occasione che portò i cugini Rosati a rivolgersi al Sangallo per ottenere uno schizzo delle loro dimore<sup>4</sup>. I disegni planimetrici, che testimoniano la mano dell'architetto fiorentino nei progetti per i palazzi dei due nobili fermani, sono tutt'ora conservati presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi di Firenze. Nel 1878, il conservatore e primo direttore del Gabinetto, Pasquale Nerino Ferri, seguendo le direttive del Ministero della Pubblica Istruzione, realizzò cataloghi in cui vennero descritte novantamila opere, divise per categoria, e inventariò l'ingente raccolta, segnalando anche la presenza di «Due schizzi in pianta per riattamento del palazzo dei *Rosati*, oggi *Vitali*, al Carmine (*Disegno* 1047) – ANTONIO DA SANGALLO, il giovane»<sup>5</sup>. Il disegno 1047 è costituito da due piante (A-B) che, secondo Ferri, corrispondono al palazzo di Girolamo Rosati, oggi conosciuto come Vitali-Rosati. Secondo Antonella Marota e Oriana Mecozzi, al contrario, la sola pianta A (ove infatti si può leggere la scritta «mess. girolamo rosati di fermo») si riferirebbe all'attuale palazzo Vitali-Rosati, mentre la pianta B sarebbe invece relativa all'attuale palazzo Azzolino<sup>6</sup>. Quest'ipotesi è rafforzata dalle informazioni riguardanti le misure perimetrali delle due strutture riportate dall'architetto in entrambi i disegni, le quali, secondo Marota e Mecozzi, non lascerebbero dubbi circa l'identificazione dei due palazzi. L'ipotesi è confermata da Bartolini Salimbeni che, in un suo contributo del 1986, sostiene come le idee di Antonio da Sangallo venissero usate dalle maestranze lombarde chiamate a realizzare il palazzo<sup>7</sup>.

Nel 1530 Giovanni Francesco Rosati stipulò, presso il notaio Troiano Ricci di Fermo, il contratto per la costruzione della sua dimora con i maestri Giacomo di Filippo da Como, Amadio di Martino e Giovanni Antonio Galvagno da

<sup>2</sup> Papetti 2003, pp. 125-131.

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Fermo (d'ora in poi ASF), Archivio storico del comune di Fermo (d'ora in poi ASCF), *Bastardello dei consigli di cernita*, n. 45, cc. 767v-768r. Cfr. ASF, A. Marini, *Rubrica earum omnium quae continentur in libris conciliorum et cernitarum illustrissimae communitatis civitatis firmanae*, tomo III (1528-1599), ms, c. 50.

<sup>4</sup> Marota, Mecozzi 1984-85, p. 46.

<sup>5</sup> Ferri 1885, p. 41.

<sup>6</sup> Marota, Mecozzi 1984-1985, p. 46.

<sup>7</sup> Bartolini Salimbeni 1986.

Bellinzolo<sup>8</sup>. Un ulteriore accordo tra le maestranze e il nobile fermano avvenne nel 1534, quando fu rogato un atto in cui si apprende che la messa in opera del palazzo avrebbe dovuto seguire quanto stabilito «in dicto modello»<sup>9</sup>, lasciando intendere che esistesse già un progetto per l'edificio, da identificare, molto probabilmente, con i suddetti schizzi planimetrici del Sangallo. Le innovative idee dell'architetto fiorentino, però, non furono seguite alla lettera dalle maestranze, che decisero di adottare soluzioni più semplici, rispettando il progetto iniziale solo nelle misure perimetrali.

Giovanni Francesco ebbe tre figlie, Francesca, Selvaggia e Battista, andate spose, rispettivamente, a De Nobili, Adami e Paccaroni, tutti provenienti da nobili famiglie locali. Rosati, nel suo testamento del 1559, non aveva ammesso il passaggio di proprietà ad un'altra famiglia, ma questa clausola non fu rispettata<sup>10</sup>. All'inizio del XVII secolo, infatti, dopo varie vicissitudini, l'edificio passò nelle mani della famiglia De Nobili e l'unico erede rimase Marcattilio, la cui moglie Claudia Tibaldi subì nel 1609 un processo per la proprietà del palazzo. Negli atti di questa causa sono registrate le modifiche apportate all'edificio in seguito alla morte di Giovanni Francesco: dall'apertura della finestra nel cortile sul lato opposto all'entrata al rifacimento dei soffitti andati distrutti in un incendio. Dopo la morte di Claudia Tibaldi, a causa della mancanza di eredi diretti, cadde il fedecommesso e l'edificio fu acquistato dal cardinale Decio Azzolino Junior, intimo amico della regina Cristina di Svezia e appartenente ad una nobile famiglia, i cui membri ricoprirono importanti incarichi politici e amministrativi almeno dal '400<sup>11</sup>. Ad oggi nessun altro studioso è andato oltre queste scarse informazioni riguardanti l'edificio, né indagini sono state condotte sulla sua storia successiva all'epoca rinascimentale o sulla sua decorazione interna.

La presente ricerca si prefigge lo scopo di analizzare le due stanze decorate del palazzo, probabilmente le uniche rimaste di un ciclo pittorico che ornava tutti gli ambienti del piano nobile e che dal punto di vista stilistico è possibile datare, orientativamente, all'inizio dell'Ottocento. Le due stanze sono situate nell'angolo destro del piano nobile del palazzo, attualmente sede degli uffici della Camera di Commercio di Fermo. Il lavoro svolto si è basato su una ricerca d'archivio condotta presso l'Archivio di Stato di Fermo, l'Archivio Storico

<sup>8</sup> ASF, *Atti del notaio Troiano Ricci di Fermo*, 1530-1535, cc. 83-89. Cfr. Bartolini Salimbeni 1986, p. 259 e nota 3, p. 263.

<sup>9</sup> ASF, *Atti del notaio Troiano Ricci di Fermo*, 1530-1535, cc. 1115-1124.

<sup>10</sup> Marota, Mecozzi 1984-1985, p. 95. Cfr. ASF, *Atti del notaio Girolamo Vittori di Fermo*, 1559. Il documento appena citato viene riportato dalle autrici senza indicarne giorno e mese e, dopo aver consultato personalmente gli atti rogati dal notaio Girolamo Vittori nell'anno 1559, non mi è stato possibile rintracciarlo.

<sup>11</sup> Tutte queste vicende vengono riportate da Marota e Mecozzi (cfr. Marota, Mecozzi 1984-1985, p. 95). Per quanto riguarda il rapporto tra la regina Cristina di Svezia e il cardinale Decio Azzolino Junior cfr. Montanari 1994, pp. 25-52; Montanari 1997, pp. 187-264; Montanari 1997, pp. 250-300; Montanari 2001, pp. 71-93.

Arcivescovile di Fermo e l'Archivio Azzolino, ospitato presso la Biblioteca Comunale Planettiana di Jesi. Grazie a queste indagini è stato possibile individuare i probabili committenti delle decorazioni di palazzo Azzolino, ricostruendo in parte le loro vicende personali e la loro mentalità. Lo studio dei soggetti raffigurati ha inoltre permesso l'individuazione delle fonti letterarie utilizzate dal pittore e dai committenti, mentre un'attenta analisi iconografica ha consentito di ipotizzare l'occasione che ha determinato la committenza.

2. *Alla ricerca del committente: gli Azzolino tra Settecento e Ottocento, da Decio (1704-1792) a Pompeo (1805-1860)*

Verso la fine del Settecento il palazzo subì lavori di ristrutturazione grazie alla volontà del marchese Decio (1704-1792), a quel tempo proprietario dell'edificio. Testimonianza di ciò sono quattro copie di un atto, rogato presso il notaio Nicolò Scarpetti, in cui è riportata la perizia, svolta dal capomastro Giovan Battista Fontana, indicante le operazioni di rifacimento da svolgere nel palazzo<sup>12</sup>. Da questo documento si evince che gli interventi di riattamento servirono non solamente per rimodernare la struttura e gli arredi dell'edificio con porte, finestre, pavimenti nuovi, ma anche per ampliarne lo spazio tramite la creazione di mezzanini, ovvero piani ammezzati di norma riservati al personale. Questi lavori vanno considerati con ogni evidenza un termine *post quem* per la realizzazione delle decorazioni presenti nelle due stanze. Lo stile di queste ultime rimanda tuttavia ad una cultura figurativa che si colloca tra Neoclassicismo e Romanticismo, ovvero alla prima metà del XIX secolo. In una stanza si trovano raffigurati cinque miti d'amore ovidiani, mentre nell'altra la tragica storia d'amore tra Saffo e Faone, tratta da un romanzo di Alessandro Verri. La stanza a tema mitologico occupa l'angolo destro del piano nobile, mentre quella di Saffo è contigua. Di norma nei palazzi signorili le stanze angolari corrispondono a camere da letto e, molto probabilmente, si può dire lo stesso anche per palazzo Azzolino. Come accade in altri casi coevi già studiati sul medesimo territorio, soggetti amorosi dipinti in camere da letto potrebbero essere stati scelti in un'occasione importante, come, ad esempio, un matrimonio<sup>13</sup>. Quali sono stati allora i matrimoni avvenuti tra il 1779 (anno

<sup>12</sup> Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

<sup>13</sup> È opportuno in questa sede utilizzare in chiave comparativa le decorazioni presenti a Palazzo Monti di Fermo e a Palazzo Passari di Montegiorgio, al fine di comprendere quali temi figurativi venissero impiegati, nell'Ottocento, per abbellire gli appartamenti residenziali di proprietà di nobili famiglie. Le decorazioni presenti in questi edifici sono coeve a quelle di palazzo Azzolino, a cui possono essere dunque confrontate. Nella *Camera da letto* di Palazzo Monti era possibile ammirare, al centro, una scena narrativa a soggetto amoroso, contornata da quattro tondi con putti, oggi testimoniata solo da un bozzetto preparatorio. Il tema dell'amore è presente anche nella

dei lavori a palazzo) e la prima metà del XIX secolo? Basterà ricostruire la storia della famiglia, anche sulla base di nuovi documenti.

Morendo nel 1792, Decio Azzolino lasciò il palazzo in eredità al figlio Pompeo (1724-1800)<sup>14</sup>. Quest'ultimo si sposò con la nobile donna Maria Virginia Nappi di Ferrara nel 1770, ovvero molti anni prima del periodo ipotizzato per la realizzazione delle decorazioni<sup>15</sup>. Dal catasto del 1809 si evince che l'edificio passò nelle mani degli otto figli di Pompeo, dopo la morte del padre<sup>16</sup>. Il primogenito, Giovan Battista, nel 1804 si unì in matrimonio con Anna Bandini, figlia di Sigismondo Bandini ed Elisabetta Missini<sup>17</sup>. Sigismondo nacque dalle nozze tra Cristina Azzolino, sorella del sopraccitato Pompeo, e Alessandro Bandini, nobile di Camerino, che annoverava tra i suoi possedimenti il castello di Lanciano e la badia di S. Maria di Chiaravalle di Fiastra, ottenuta in enfiteusi dal papa<sup>18</sup>. Giovan Battista ricoprì diverse cariche civili: colonnello della Guardia Nazionale di Fermo, maggiore del secondo squadrone provinciale della Marca, sindaco dell'Opera Pia Morici<sup>19</sup>. Nella sua vita contrasse molti debiti che lo costrinsero più volte a richiedere l'aiuto dell'arcivescovo di Fermo e, addirittura, del papa, affinché i creditori non lo molestassero<sup>20</sup>. Tali problemi finanziari cominciarono ad insorgere già in prossimità del matrimonio. Diversa è la natura di questi debiti: censi a monasteri, cappellanie, debiti salariali nei confronti di alcuni lavoratori di palazzo Azzolino<sup>21</sup>. Una parte di essi, però, potrebbe derivare, con ogni probabilità, da denaro speso per abbellire e decorare la sua dimora, come certifica la corrispondenza avvenuta tra Giovan Battista e suo cugino A. Collicola negli anni 1804 e 1805<sup>22</sup>. Dalle lettere, spedite da Collicola da Roma, si apprende che il marchese si fece arrivare gli arredi da Roma, dove il cugino si occupava di soddisfare le sue richieste, trattando con i commercianti del luogo e assicurandosi che tutto fosse aggiornato rispetto alle nuove mode in voga nella città pontificia. Collicola sottolineò spesso, nelle sue lettere rivolte a Giovan Battista, di aver cercato la soluzione più economica, ma, nonostante questo, si trovava spesso nelle condizioni di dover sollecitare il marchese Azzolino, affinché gli inviasse i soldi necessari al pagamento degli arredi. Nella corrispondenza, ovviamente, non si parla delle decorazioni

*Stanza degli Amorini Acrobati* di Palazzo Passari, considerata come probabile camera da letto, in cui è presente, in posizione centrale, un gruppo di tre amorini alati (cfr. Cesetti 2011, pp. 112-115; cfr. Capriotti 2010, pp. 87-89).

<sup>14</sup> ASAF, *Archivio Storico della Parrocchia di San Matteo Apostolo di Fermo*, Serie stati delle anime, 1793 n. 42.

<sup>15</sup> Prosperi 1770.

<sup>16</sup> ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1809*, n. 713, c. 116-117.

<sup>17</sup> BCP, *Archivio Azzolino*, Busta n. 266, fasc. n. 1/11.

<sup>18</sup> Cfr. Capriotti 2014, pp. 945-966; Perna 2012, pp. 8-12.

<sup>19</sup> Conversazioni 1988, pp. 143-147.

<sup>20</sup> Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 7.

<sup>21</sup> BCP, *Archivio Azzolino*, busta 271, fasc. 1.

<sup>22</sup> Cfr. *Appendice documentaria*, docc. 2-6. Il nome per esteso di Collicola non compare mai nella corrispondenza.

pittoriche del palazzo, ma essa è particolarmente significativa, perché ci permette di inquadrare abbastanza bene la personalità e il gusto di Giovan Battista. Quest'ultimo risulta essere un uomo al passo con i tempi, che non si accontentava di fare acquisti in un luogo di provincia, come poteva essere la Fermo che abitava, ma preferiva comprare oggetti esclusivi importati dalla capitale. Alla luce di queste spese si possono avanzare due ipotesi: il marchese potrebbe aver fatto decorare le due stanze in occasione di questo ammodernamento del palazzo, aggravando la sua situazione economica, oppure, al contrario, proprio a causa dei debiti gravanti sulle sue spalle, potrebbe non aver avuto denaro a sufficienza per pagare dei decoratori. Lo stile delle raffigurazioni, inoltre, sembrerebbe dichiarare una datazione più avanzata, rispetto ai primissimi anni dell'Ottocento. Queste osservazioni non escludono comunque il marchese da un probabile coinvolgimento nella committenza, in occasione del proprio matrimonio, dal quale nacquero Pompeo e Virginia.

Nel catasto del 1833 il proprietario di palazzo Azzolino risulta essere proprio Pompeo<sup>23</sup>. Quest'ultimo fu scrittore, amante delle arti e uomo civilmente impegnato. Si stabilì a Macerata nel 1831 dove fu a capo della sezione cittadina della Giovine Italia, partecipando alle trame mazziniane di quel periodo. A causa degli arresti di alcuni seguaci di Mazzini, tra Ascoli e Ancona, si trasferì a Firenze, dove sposò, nel 1835, la marchesa Emilia Rinuccini<sup>24</sup>. Fu nominato socio di importanti accademie e scrisse diversi saggi su Leopardi, sul *De Monarchia* e sulla *Divina Commedia* di Dante. Ebbe tre figli: Virginia, Pietro e Lucrezia, che rimasero orfani di madre nel 1839. In un componimento realizzato in occasione della sua morte, Emilia Rinuccini viene ricordata come una giovane piena di virtù, dedita allo studio di testi religiosi, della geografia, abile nella pittura, nel suonare il piano e molto devota al marito e ai figli<sup>25</sup>. In molti scritti dedicati a Pompeo ed Emilia, in occasione delle loro nozze, vengono entrambi descritti come persone dotate di grandi virtù e notevole cultura<sup>26</sup>. Tutti questi elementi fanno pensare che Pompeo, insieme alla moglie Emilia, possa essere il committente delle decorazioni di palazzo Azzolino. I suoi interessi letterari fanno intuire che egli potesse conoscere sia le *Metamorfosi* di Ovidio che la *Saffo* di Verri, molto amata nel periodo a cavallo dei secoli XVIII e XIX.

L'obiezione che si può addurre a questa ipotesi consiste nel fatto che Pompeo si trasferì a Firenze prima del 1835 e morì nella stessa città. Tutto ciò è confermato dagli stati delle anime, in cui l'uomo viene registrato come residente nel palazzo fermano fino al 1826, scomparendo negli anni successivi<sup>27</sup>. Il fatto

<sup>23</sup> ASF, *Fondo catasti, Gregoriano del 1833*, n. 3, c. 24.

<sup>24</sup> Spadoni 1930-1937, p. 136.

<sup>25</sup> G. A. 1840. Nel documento compaiono solo le iniziali dell'autore, ma è probabile che si tratti di Giuseppe Aiazzi, colui che compose, nel 1835, un sonetto in onore delle nozze tra Pompeo ed Emilia (cfr. nota 26).

<sup>26</sup> Cfr. Aiazzi 1835, Puccinotti 1858.

<sup>27</sup> ASAF, *Archivio Storico della Parrocchia di San Matteo Apostolo di Fermo*, serie stati delle

che non risiedesse stabilmente nella città di Fermo non esclude comunque che egli possa essere stato il committente delle decorazioni di quella che, durante la giovinezza, fu la sua residenza. Il palazzo era infatti di sua proprietà ed è probabile che egli ritornasse periodicamente a Fermo per trascorrere giorni di vacanza con la sua famiglia. Non è da escludere, dunque, l'ipotesi che le stanze siano state dipinte intorno al 1835, in occasione del matrimonio di Pompeo.

Mentre, infine, miti d'amore ovidiani costituiscono un tema molto comune, impiegato per abbellire dimore gentilizie sin dal Cinquecento, la novità, invece, consiste sicuramente nella scelta di ornare una stanza con episodi riguardanti Saffo e la sua storia d'amore<sup>28</sup>.

### 3. La Stanza delle Metamorfosi

Le *Metamorfosi* di Ovidio acquisirono grande fortuna dal XII secolo in poi, divenendo un testo fondamentale del sapere mitologico e, allo stesso tempo, un importante repertorio figurativo per gli artisti<sup>29</sup>. L'opera fu anche ritenuta portatrice di insegnamenti morali conformi al cristianesimo, ponendo il mito al servizio della fede<sup>30</sup>. Tra il XV ed il XVI secolo vennero pubblicate molte edizioni in volgare, illustrate, delle *Metamorfosi*, le quali, secondo Warburg, garantiscono la «sopravvivenza degli antichi dei» nella cultura europea<sup>31</sup>. Gli artisti in genere non consultavano i testi in lingua originale, ma preferivano usare quelli in volgare, le cui «libere» traduzioni furono fonte di errori in molte raffigurazioni mitologiche<sup>32</sup>. Nel XV secolo Leon Battista Alberti considerava il mito come un tema leggiadro da rappresentare nelle dimore di campagna, preferendo per i palazzi cittadini temi caratterizzati da *gravitas*, come quelli di natura storica. Alberti stesso, però, ammise che negli ambienti ad uso privato potevano esserci decorazioni «frivole», raffiguranti bellissime donne, puttini,

anime, 1826 n. 153, 1827 n. 153.

<sup>28</sup> Sull'uso delle *Metamorfosi* nella pittura tra XVI e XVIII secolo cfr. Cieri Via 1996; Lotoro 2012; Pavone 2003.

<sup>29</sup> Guthmüller 1996, pp. 22-28.

<sup>30</sup> Nel XIV secolo in Francia fu pubblicato *L'Ovide moralisé* e, tra il 1340 e il 1350, ad Avignone venne divulgato *l'Ovidius moralizatus*, una sorta di letterature per prediche in cui il mito veniva riletto in chiave cristiana. Cfr. Capriotti 2013, pp. 21-25.

<sup>31</sup> Tra le edizioni italiane si ricordano quelle del 1497, 1501, 1508, 1523 di Bonsignori e il ciclo di immagini realizzate da Rusconi per le *Trasformazioni* di Dolce del 1553, 1555, 1557, 1558, 1561. Cfr. Capriotti 2013, pp. 15-21.

<sup>32</sup> A tal proposito è opportuno ricordare il celebre esempio della *Stanza dei giganti* di Palazzo Tè a Mantova, in cui Giulio Romano raffigura giganti con sembianze umane, accompagnati da scimmie, mentre Ovidio li aveva descritti come esseri anguipedi, dal cui sangue nacque un nuovo genere umano empio e violento. La fonte utilizzata dal pittore fu *Metamorphoseos in verso vulgari* di Niccolò degli Agostini del 1552, in cui viene data un'errata traduzione del testo ovidiano.

giovani avvenenti<sup>33</sup>. Il successo riscosso dalle *Metamorfosi* consentì al mito di divenire, dal XVI secolo in poi, uno dei temi principali da rappresentare nelle ville e nei palazzi cittadini, al punto che il pittore e scrittore Giovan Battista Armenini, in un trattato composto nel 1587, ma pubblicato ancora nel XIX secolo, esortava gli artisti a servirsi del testo ovidiano per le decorazioni di carattere profano<sup>34</sup>. I committenti delle decorazioni di palazzo Azzolino si inserirono in questa tradizione, scegliendo le *Metamorfosi* come fonte iconografica per la propria dimora. Se nei luoghi più intimi dei palazzi nobiliari erano ammesse le raffigurazioni mitologiche e considerando il fatto che, di norma, le stanze angolari fungevano da camere da letto, si può ipotizzare, come già osservato precedentemente, che la *Stanza delle Metamorfosi* fosse la camera degli sposi, mentre la *Stanza di Saffo*, in cui la protagonista è una poetessa, potrebbe aver ospitato uno studiolo o una biblioteca di famiglia.

Analizzando le figurazioni dal punto di vista stilistico si può notare come le scene centrali di entrambe le camere, compresi alcuni dettagli di quelle laterali, siano caratterizzate da un segno sicuro e pulito, indizio che possa trattarsi della mano di un maestro. Le restanti immagini, invece, furono realizzate, probabilmente, da aiutanti o allievi, per via di una maggiore incertezza nel segno. Il contributo di diverse mani permette di pensare che per questo lavoro abbia operato una bottega.

Le cinque scene della *Stanza delle Metamorfosi* sono racchiuse in cornici dipinte di colore giallo scuro e di forma rettangolare, con due lati lobati per quelle laterali, mentre quella centrale è circolare e di dimensioni maggiori rispetto alle altre (fig. 1). Quest'ultima è contornata da quattro piccoli riquadri raffiguranti una coppia di piccioni che tubano e da due rettangoli, con un lato concavo, in cui compaiono due pesci con le code intrecciate. Tutte le scene laterali sono affiancate da rettangoli con decorazioni vegetali, mentre nei quattro comparti angolari si trovano rappresentati dei tempietti con bracieri accesi.

### 3.1 *Il ratto di Europa*

Ovidio narra che Giove, innamoratosi di Europa, si trasforma in un toro bianco come la neve per poter giocare insieme alla fanciulla e alle sue amiche. Quando la giovane prende confidenza con l'animale e le sale sul dorso, imbellettandolo con dei fiori, il toro la rapisce, fuggendo verso il mare<sup>35</sup>. La raffigurazione di palazzo Azzolino è fedele alla descrizione ovidiana, presentando al centro un toro bianco con delle ghirlande di fiori intorno al collo e, seduta su di esso, una fanciulla dal vestito candido, con i seni timidamente scoperti, che reca in

<sup>33</sup> Alberti 1450 ca. (Cfr. Orlandi, Portoghesi 1966, pp. 788-789).

<sup>34</sup> Armenini 1587. Cfr. l'edizione del 1820 della tipografia di Vincenzo Ferrario, libro III, cap. X, pp. 278-279.

<sup>35</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, II, 836-875. Su Europa cfr. Robertson 1988, pp. 76-92.

mano un mazzo di fiori (fig. 2). Tutt'intorno ci sono putti e fanciulle coinvolti in una scena che ritrae un momento sereno, non la violenza del rapimento, seguendo uno schema iconografico simile a quello utilizzato, nei secoli, da tanti altri artisti che hanno raffigurato questo mito.

Il candore del toro e il rosso dei fiori rievocano il binomio purezza/passione, sottolineando, da un lato, la limpidezza di un rapporto appena istauratosi e, dall'altro, la passione di Giove nei confronti della fanciulla.

### 3.2 *Danae e Giove*

Nelle *Metamorfosi* pochi sono i versi dedicati al mito di Danae. In un passo Ovidio dice semplicemente che Acrisio non credeva che Perseo fosse effettivamente il figlio di Giove e Danae, fecondata da una pioggia d'oro<sup>36</sup>; più avanti fa parlare direttamente Perseo, che racconta di essere figlio di Giove e di colei che fu da questo ingravidata con oro fecondo quando era imprigionata<sup>37</sup>.

Nella raffigurazione di palazzo Azzolino *Danae*, vestita di bianco con un seno appena scoperto, è sdraiata su di un letto, mentre una pioggia dorata sta scendendo sul suo grembo (fig. 3). Sulla destra si può riconoscere Eros, con l'arco in mano, che sta assistendo alla scena, mentre a sinistra una tenda rossa aperta, richiamante, forse, la passione nutrita da Giove nei confronti della donna, permette all'osservatore di ammirare l'inaudito fatto.

Nell'impostazione della scena è possibile notare una forte somiglianza con la *Danae* di Tiziano, in cui compare la fanciulla sdraiata su di un letto con lenzuola bianche, una nuvola sopra di essa che fa scendere una pioggia d'oro e, sulla destra, Eros (fig. 4). Il modo in cui le fanciulle sono sdraiate, la posizione del putto e la pioggia al centro lasciano intuire che il capolavoro di Tiziano sia stato una probabile fonte iconografica per i decoratori fermani, che comunque banalizzano alquanto il loro possibile modello.

### 3.3 *Diana e Callisto*

Giove rimane colpito da una giovane donna, Callisto, consacrata a Diana e tenuta alla castità. Un giorno la fanciulla si riposa sull'erba, appoggiando la faretra; appena Giove la vede si tramuta in Diana e viola la sua verginità<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 610-611. Su Danae cfr. Maffre 1986, pp. 325-337.

<sup>37</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 697-698.

<sup>38</sup> Ivi, II, 409-530. Un giorno Diana e le sue ninfe stanno facendo il bagno nude e viene invitata anche Callisto. Quest'ultima esita, ma le viene sfilata la veste a tradimento; rimasta nuda, le ninfe scoprono le rotondità dovute alla gravidanza, inducendo Diana ad allontanarla. Callisto partorisce un bambino di nome Arcade, ma Giunone, per vendicarsi, la trasforma in orsa. Un giorno il

Questo momento viene ripreso nella raffigurazione di palazzo Azzolino, in cui compaiono, in un'ambientazione boschiva, contornata da un fiume nella parte bassa, due donne sedute su di una roccia (fig. 5). La prima a sinistra, con un vestito giallo scuro, tocca il seno all'altra cercando di baciarla, mentre la seconda, a destra, vestita di bianco e rosso, la guarda con aria attonita. In basso, tra i loro piedi, si nota una faretra e, sulla destra, sono presenti un'aquila e un cane. L'astuccio con i dardi e il cane sono simboli della caccia e, quindi, attribuibili a Callisto, mentre l'aquila conferma che la donna sulla sinistra è, in realtà, Giove.

I pittori che nei secoli hanno dipinto questo mito hanno voluto talvolta marcare l'erotismo di un momento omosessuale, mentre altre volte, come nel caso dei decoratori fermani, sono state scelte scene più pudiche, ridimensionando la sensualità di un incontro amoroso tra due donne<sup>39</sup>.

### 3.4 *Io e Giove*

Giove si invaghisce di Io, figlia del fiume dell'Argòlide Ínaco, e, trasformandosi in nuvola, le rapisce il pudore<sup>40</sup>.

Nella decorazione del palazzo fermano riguardante questo mito si nota un'ambientazione silvana, in cui, in primo piano, compare un uomo barbuto dall'incarnato grigio, con le fattezze simili a quelle di una nuvola, che stringe a sé una donna vestita di bianco e rosso, con l'indice della mano destra rivolto verso il cielo (fig. 6). Il piede sinistro di quest'ultima sembra sollevato su di un ruscello in cui un cervo, in basso a destra, si sta abbeverando. Dietro la donna, verso lo spettatore, si nota la presenza di un vaso. Nella scena appare, inoltre, nel piano medio sulla sinistra, un fanciullo impegnato a suonare il flauto. Il momento ritratto è quello del rapporto intimo fra Giove e la fanciulla. Il volto di Io è rilassato e non sembra opporre resistenza all'uomo, sottolineando,

ragazzo, durante la caccia, si imbatte nella madre, ma non avendola riconosciuta per via delle sembianze animalesche, la sta per uccidere con un dardo. Giove lo blocca e trasforma entrambi in due costellazioni vicine. Su Callisto cfr. McPhee 1990, pp. 940-944.

<sup>39</sup> Cfr. Pietro Liberi, *Diana e Callisto* (1770, Sarasota, Jhon and Mable Ringling Museum of Art); Guidobono di Bartolomeo, *Diana e Callisto* (1675-1709, collezione privata). L'opera di Liberi può essere presa in considerazione come esempio di interpretazione erotica di questo mito. L'autore raffigura due donne nude che si avvicinano in modo passionale, rendendole protagoniste di una scena saffica, carica di forte erotismo. La pudicità della scena di palazzo Azzolino, invece, si unisce al filone dell'interpretazione casta del mito, proprio come il sopra citato Di Bartolomeo, che raffigura due donne intente ad abbracciarsi, avvolte in fastosi abiti settecenteschi.

<sup>40</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, 583-750. Giove, per non far scoprire alla moglie il rapporto sessuale avuto con Io, trasforma la fanciulla in una mucca ed è costretto a donarla a Giunone. Quest'ultima affida ad Argo dai cento occhi la candida bestia, ma Giove manda Mercurio ad uccidere il mostro, i cui occhi vanno ad ornare le piume del pavone sacro alla moglie del re degli dei. Io fugge fino al Nilo e Giove supplica Giunone affinché ponga fine alla sofferenza della giovane, permettendole di riassumere una fisionomia umana. Su Io cfr. Yalouris 1990, pp. 661-676.

ancora una volta, come i decoratori fermani avessero scelto soluzioni più caste, senza lasciar trasparire la violenza di un abuso sessuale.

Una possibile fonte iconografica per la rappresentazione di questa scena potrebbe essere stata *Io e Giove* di Correggio<sup>41</sup> (fig. 7). Le analogie tra le due raffigurazioni sono molte: la testa di Io voltata verso sinistra, l'indice della mano destra indicante l'alto, il braccio sinistro che avvolge Giove, avente le sembianze di una nuvola, ed il vaso in basso a destra che, nella forma e nella posizione, sembrerebbe identico in tutti e due i casi. Le figure del cervo e del fanciullo rimangono un punto interrogativo. Si potrebbe provare a spiegare la presenza del primo come un animale indicante la vicinanza del bosco, mentre il secondo potrebbe essere stato raffigurato semplicemente per allietare, con la musica, una scena d'amore, considerando il fatto che indossa una veste rossa come il colore della passione.

### 3.5. *Leda e il cigno*

La scena centrale, di forma circolare, domina tutta la stanza. In un contesto montuoso si nota, in primo piano, una donna vestita di bianco che si sta sdraiando a terra e, con la mano sinistra, spinge il collo di un cigno verso di lei, come per baciarlo. Poco più dietro, tra i ciuffi d'erba, spuntano due putti, mentre nella parte bassa scorre un fiume (fig. 8). Nelle *Metamorfosi* si parla di Leda in un solo verso del libro IV, quando Ovidio la menziona come una delle protagoniste dei disegni che ornano la tela con cui Aracne sfida Pallade<sup>42</sup>. La versione di questo mito tramandata da Apollodoro narra di Giove che, innamorato di Leda, si trasforma in cigno e si accoppia con la donna lungo la riva del fiume Eurota, originando due uova. La medesima notte Tindaro, marito di Leda, giace con la stessa, generando altre due uova. Da questi rapporti nascono Castore e Polluce ed Elena e Clitennestra<sup>43</sup>.

La storia raccontata da Apollodoro sembra essere quella da prendere in considerazione per analizzare l'immagine dipinta nel palazzo. La maggior parte delle raffigurazioni riguardanti questo mito immortalano Leda in posizioni licenziose<sup>44</sup>. Per palazzo Azzolino, come si è visto anche negli altri casi, è stata fatta una scelta più casta, presentando una scena in cui il motivo erotico non è nemmeno accennato. A dominare, invece, è la purezza, espressa attraverso il

<sup>41</sup> Quest'opera fu commissionata a Correggio nel 1531 dal duca di Mantova Federico II Gonzaga, insieme ad altre tele rappresentanti gli amori di Giove, quali *Danae e la pioggia d'oro* (Roma, Galleria Borghese), *Leda e il cigno* (Berlino, Staatlichen Museum), *Giove e Ganimede* (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

<sup>42</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 109. Su Leda cfr. Kahil, Icard-Gianolio 1992, pp. 231-246.

<sup>43</sup> Apollodoro, *Biblioteca*, III, 10, 7.

<sup>44</sup> Per quanto riguarda l'interpretazione erotica del mito di Leda cfr. *Leda con il cigno* di Correggio (cfr. nota 41); *Leda e il cigno* di Tintoretto (1550-1560, Firenze, Uffizi); *Leda e il cigno* di Géricault (1780, Orléans, Musée des Beaux Arts).

bianco candido del vestito della donna e del pelo del cigno, i quali sembrano fondersi tra loro.

Tutti i miti di questa stanza, dunque, raccontano la forte passione amorosa di Giove nei confronti delle fanciulle, anche se essi vengono rappresentati in maniera moderata, poiché moderato deve essere l'amore coniugale.

#### 4. *La stanza di Saffo*

Questa stanza ospita un ciclo pittorico in cui domina una grande scena centrale, racchiusa in una cornice dipinta di colore giallo a forma di ottagono irregolare, ove è raffigurata Saffo che precipita da una rupe (fig. 9). Tutte le altre rappresentazioni, dipinte agli angoli del soffitto, sono incorniciate da esagoni irregolari, con il lato inferiore più piccolo di quello superiore. Sopra ad ogni scena si trova una sorta di trapezio isoscele allungato, racchiudente decorazioni vegetali e, sotto, un piccolo triangolo di simile fattura. La parte centrale dei lati della stanza è occupata da decorazioni riproducenti cammei, in cui si trovano quattro teste di donna. Questi ultimi sono racchiusi in una cornice ovale dipinta di bianco con sopra un festone di foglie e fiori e, appoggiati a destra e a sinistra, due cigni che si chinano a bere in una coppa. Tutto questo è stato raffigurato sopra un altare, a sua volta inserito in una sorta di abside, introdotta da due colonne recanti festoni di natura vegetale.

Sulla figura di Saffo fiorirono due leggende: la prima, accolta da alcuni commediografi dell'Attica, tra cui Menandro, e da alcuni poeti come ad esempio Ovidio, racconta il suo suicidio, causato dall'amore non corrisposto nei confronti di Faone; nell'altra si considera, invece, la sua omosessualità, motivata da un travisamento del reale significato del tiaso<sup>45</sup>.

Nel periodo compreso tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, Saffo godette di un grande successo: gli scrittori la elevarono spesso a proprio modello, rielaborando tuttavia il suo personaggio con estrema libertà. L'origine delle rielaborazioni della figura di Saffo si può riconoscere nei volgarizzamenti cinquecenteschi delle *Heroides* di Ovidio, opera in cui sono raccolte lettere d'amore, che l'autore ha immaginato fossero state scritte dalle eroine del passato ai loro amati<sup>46</sup>. L'epistola XV è quella riguardante Saffo e Faone, in cui la donna si rivolge all'amato con parole cariche di sentimento e delusione per un amore non corrisposto, alludendo anche al suicidio. Secondo Poliziano,

<sup>45</sup> Per un *excursus* sulla fortuna della figura di Saffo attraverso i secoli cfr. Chemello 2012, pp. 9-28. Il tiaso consisteva in una comunità femminile in cui Saffo svolgeva l'attività di educatrice di danza, di canto e di poesia. I versi d'amore che dedicava alle sue allieve non devono essere necessariamente letti in chiave saffica, poiché i pochi frammenti rimasti alimentano incertezze e dubbi sul tema.

<sup>46</sup> Cfr. Morosini 1804 (l'epistola *Saffo a Faone* si trova alle pp. 210-229).

che commentò l'epistola su appunti di lavoro, in seguito raccolti dal suo allievo Pietro Crinito, si tratta di un'opera ovidiana e non della traduzione di una reale lettera scritta dalla poetessa a Faone<sup>47</sup>.

Tra gli scrittori che nel Settecento lavorarono su questa storia si distingue senz'altro Alessandro Verri con l'opera *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*. Nato nel 1741 a Milano e fratello di Pietro Verri, fondatore del periodico di cultura illuministica «Il Caffè». Alessandro, si inserì inizialmente in questo clima culturale, avvicinandosi in seguito a posizioni conservatrici e, sotto un punto di vista letterario, classicistiche. Nel 1791 si trasferì a Roma dove visse con la marchesa Boccapadule, figlia del nobile camerte Antonio Maria Sparapani, frequentando salotti a cui partecipavano personaggi del calibro di Canova e Alfieri<sup>48</sup>. La stesura de *Le avventure di Saffo* si può collocare tra il 1779 e il 1780, anno in cui Alessandro inviò il manoscritto al fratello Pietro<sup>49</sup>. Le indicazioni topografiche riportate nelle prime copie vedono Padova come luogo di stampa, Manfrè come editore e il 1782 come anno di edizione<sup>50</sup>. In realtà la prima stampa avvenne a Roma nel 1781 da parte di Paolo Giunchi, come spiega Alessandro al fratello in una lettera del 1781, in cui giustificò il falso editore con l'obbligo di adattarsi alle «difficoltà teologiche del paese» e confermò che, a quella data, la stampa era ultimata già da un mese<sup>51</sup>. Evidentemente non poteva essere stampata a Roma un'opera non ancora approvata dalla censura, mentre negli altri territori non appartenenti allo Stato Pontificio ebbe una grande diffusione<sup>52</sup>. In una lettera indirizzata a Domenico Genovesi nel 1794, Alessandro scrive che, secondo il suo pensiero, la diffidenza nei confronti della *Saffo* potesse dipendere dal fatto che il suo nome venisse confuso con quello del fratello progressista Pietro, lasciando intendere che, in quell'anno, non era stata ancora concessa un'autorizzazione esplicita per la circolazione del romanzo<sup>53</sup>. Tra il 1793 e il 1806, però, si ebbero tre edizioni romane dell'opera, segno del fatto che tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento iniziò a diffondersi anche nei territori dello Stato della Chiesa<sup>54</sup>.

Il capolavoro verriano, grazie alla sua grande diffusione, finì con ogni evidenza nelle mani di un membro della famiglia Azzolino, che la apprezzò a tal punto da volerla dipinta sul soffitto di una stanza del suo palazzo.

Alessandro e la marchesa Boccapadule, secondo quanto riportato nella corrispondenza con Pietro, nel 1793 trascorsero l'inverno a Civitanova per poi soggiornare a Camerino<sup>55</sup>. In questa città la compagna di Verri possedeva una

<sup>47</sup> Per l'opera di Poliziano cfr. l'edizione del 1971 a cura di Elisabetta Lazzeri (Lazzeri 1971).

<sup>48</sup> Sulla figura della marchesa Boccapadule cfr. Pieretti 2001, pp. 81-137; Butazzi 2002, pp. 231-239; Colucci 2004, pp. 449-494.

<sup>49</sup> Seregini 1942, p. 66.

<sup>50</sup> Biancardi 2004, p. 453.

<sup>51</sup> Seregini 1942, p. 106.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 342-343.

<sup>53</sup> Rosini 2008, pp. 388-390.

<sup>54</sup> Cottignoli 1991, pp. 197-200.

<sup>55</sup> Rosini 2008, pp. IX-XXI.

casa, in cui visse per circa trent'anni Cristina Azzolino Bandini, allontanata dal marito Alessandro<sup>56</sup>. Durante questo periodo di vacanza Verri e la sua compagna ebbero sicuramente dei contatti con Alessandro Bandini, con Sigismondo Bandini e la moglie Elisabetta Missini, genitori, questi ultimi, di Anna, moglie di Giovan Battista Azzolino. Grazie a questi rapporti di tipo parentale, gli Azzolino potrebbero essere venuti in possesso di una copia della *Saffo*. Anna potrebbe averla letta e scelta per ornare il suo palazzo in occasione o a seguito delle nozze; oppure, semplicemente, l'opera potrebbe essere entrata nella biblioteca del palazzo fermano, da cui il letterato Pompeo Azzolino potrebbe averla eletta a fonte iconografica per la storia d'amore da raffigurare nella sua dimora.

Gli Azzolino non furono gli unici a servirsi di questo romanzo come fonte iconografica per delle realizzazioni pittoriche. Agli inizi del XIX secolo, nella Napoli rivoluzionaria di Gioacchino Murat, il pittore tedesco Heinrich Schmidt dipinse il suicidio di Saffo servendosi del lavoro verriano, come egli stesso dichiarò<sup>57</sup>.

La scelta di un'opera contemporanea come fonte iconografica delinea, quindi, una committenza attenta alle innovazioni, come poteva essere Giovan Battista, che preferì farsi arrivare da Roma gli arredamenti più moderni per la sua casa, o come Pompeo, letterato mazziniano animato da idee rivoluzionarie.

#### 4.1 *Il mazzo di fiori*

La scena da cui si deve iniziare per leggere seguendo l'ordine cronologico il ciclo pittorico è quella in cui compare, in primo piano, una donna che sta porgendo dei fiori ad un uomo davanti ad una numerosa folla (fig. 10). La posizione in cui la fanciulla è stata rappresentata fa pensare che stia intonando un canto: la bocca è aperta, la testa leggermente chinata indietro e gli occhi rivolti verso l'alto, come per cercare l'ispirazione.

Questo episodio è narrato nel capitolo V del libro I<sup>58</sup>. Dopo aver parlato di Saffo, nata a Mitilene da Scamandronimo e Cleide, brutta fisicamente, ma bella d'animo, Verri racconta della festa in onore di Minerva, tenutasi nella città della poetessa. Faone partecipa come pugile per i giochi atletici e Saffo, rapita dal suo fascino, scende nell'arena in mezzo alla moltitudine porgendogli dei fiori e cantandogli versi d'amore. La raffigurazione è fedele alla descrizione verriana anche per quanto riguarda la veste di Faone, di colore ceruleo, lunga fino al ginocchio, con una fascia dorata annodata al petto, esattamente come viene descritta nel capitolo IV<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 401-402.

<sup>57</sup> Scognamiglio 2008, pp. 13-16.

<sup>58</sup> Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, I, cap. V.

<sup>59</sup> Ivi, I, cap. IV.

## 4.2 *Gli spettri*

Dopo il primo incontro la poetessa vive un periodo di grande tristezza, causatole dall'amore non corrisposto per il giovane. L'ancella Rodope capisce che questo tormento amoroso è causato dall'ira di Venere; quest'ultima voleva vendicarsi del fatto che Saffo aveva liberato due colombe destinate al suo culto; Rodope, che vuole liberare Saffo dai patimenti d'amore, le consiglia di recarsi dalla divinatrice Stratonica, che invoca i numi infernali per cercare una soluzione<sup>60</sup>. La seconda scena è, infatti, quella in cui compaiono tre donne e un mostro a tre teste (fig. 11). In primo piano, a sinistra, si notano due donne dall'aria sconvolta, Saffo e Rodope, mentre al centro, sopra un altare in cui è raffigurata la testa di Medusa, una creatura infernale con tre teste leonine, il corpo ricoperto di peluria e con due ali, sta uscendo da una nube. A destra compare Stratonica, con una gonna rossa e la frusta impugnata nella mano. La scena raffigura il momento in cui la poetessa, dopo essersi inoltrata con l'ancella nella grotta della divinatrice, assiste al momento in cui Stratonica invoca i numi infernali per dare alla fanciulla il responso. Anche in questo caso l'opera di Verri è stata seguita alla lettera. Il mostro, infatti, viene descritto dall'autore con «[...] capo di leone, il corpo di capra, i piedi di drago», mentre «vomitava dalle tre bocche vampa e faville»; la divinatrice è ritratta con «una nera verga che impugnava nella destra [...] vestita in gonna purpurea, e il seno avvolto in bianchi lini»<sup>61</sup>. Il dipinto riprende dettagliatamente queste descrizioni.

## 4.3 *L'incontro avventuroso*

Dal responso si evince che sarà il flutto del mare ad estinguere l'incantesimo di Venere. Così Saffo viene esortata a recarsi a Leucade, dove il sacerdote di Febo le darà i giusti consigli. Saffo e Rodope partono subito alla volta della Sicilia, alloggiando nell'albergo di Eutichio. Qui la poetessa viene a conoscenza della morte di Faone in un naufragio. La sua reazione è violenta, tanto da richiedere l'aiuto di alcuni ospiti affinché non svenga. Poco dopo arriva Eutichio con Faone, il quale prende la mano di Saffo, facendola rinvenire. Quest'ultima chiede come mai egli sia ancora vivo e il giovane le racconta che Venere lo ha aiutato nel mezzo della tempesta<sup>62</sup>. Il momento del risveglio della donna, avvenuto grazie alla presenza del suo amato, è rappresentato in una scena della *Stanza di Saffo*, in cui si nota una tenda marrone sullo sfondo e, al centro, una giovane donna, Saffo appunto, che si sta alzando da un letto grazie all'aiuto di un giovane, Faone, che le tende la mano (fig. 12). Dietro la fanciulla ci sono

<sup>60</sup> Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, II, cap. IV.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, III, cap. VI.

due donne, di cui una l'aiuta a rialzarsi mentre l'altra, a mani giunte, sembra supplicare qualcuno. A destra due uomini assistono alla scena e lo stesso fa il gruppo sulla sinistra, in cui si notano due figure femminili con dei calici in mano. Faone, narra Verri, chiede profumi per ridestare i sensi della fanciulla e i suddetti calici potrebbero essere stati rappresentati come contenitori di queste fragranze. L'autore, inoltre, racconta che Saffo chiede a Faone come abbia fatto a sopravvivere e le persone presenti pregano il giovane affinché possa soddisfare questo desiderio. La donna dietro al letto, dunque, potrebbe avere le mani giunte in segno di supplica nei confronti di Faone, sottolineando, ancora una volta, come i decoratori abbiano seguito fedelmente le parole di Verri.

#### 4.4 *Il colloquio sacerdotale*

Dopo aver raccontato a Saffo ciò che bramava sapere, Faone parte per raggiungere la sua patria e sposare l'amata Cleonice. Eutichio porta la triste novella alla poetessa, la quale pensa sia giunto il momento di seguire l'enigmatico oracolo di Stratonica. Così Saffo decide di raggiungere i lidi di Leucade, accompagnata da Rodope e Clito. Entrata nel tempio di Apollo, si rivolge al sacerdote di Febo, il quale le mostra una rupe bianca da cui molti innamorati si sono gettati, uscendo rigenerati dalle acque di quel mare che ha lenito le loro pene sentimentali. La fanciulla è spaventata per ciò che la sorte potrebbe riserarle. Quel salto, precisa il sacerdote, non corrisponde ad un suicidio: chi si getta con l'animo affidato alla benevolenza dei numi uscirà rigenerato, mentre chi affronta il volo con incredulità e diffidenza andrà incontro alla morte<sup>63</sup>.

Nella scena del ciclo pittorico che immortala questo incontro è rappresentata, sullo sfondo, una bianca rupe, mentre in primo piano, al centro, si possono osservare un uomo, il sacerdote, con una corona d'alloro in testa e veste bianca, e una fanciulla, Saffo, vestita di rosso, bianco e azzurro (fig. 13). Sulla sinistra si trovano due colonne di porfido, a testimoniare la presenza dei due personaggi al di fuori del tempio di Apollo. Osservando bene la donna si nota che la sua testa è lievemente girata verso destra, come per sfuggire allo sguardo di chi le sta davanti, le sopracciglia sono abbassate e la bocca è leggermente aperta, lasciando trasparire tutta la paura provocata da quella situazione.

#### 4.5 *Il salto di Leucade*

Dopo un momento di esitazione Saffo decide di affrontare il suo destino, trovando la morte in mare<sup>64</sup>. L'opera di Verri si conclude con la scomparsa

<sup>63</sup> Ivi, III, cap. VIII.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

della donna e così anche il ciclo pittorico di palazzo Azzolino. La scena relativa a questo momento si trova al centro, dominando tutta la sala (fig. 14). La poetessa è raffigurata mentre sta volando giù da una roccia, con le vesti scomposte dal vento, gli occhi distolti dalle acque che la stanno per risucchiare e la bocca aperta, come se si stesse abbandonando ad un urlo liberatorio. In basso un mare mosso accoglie delle barche, visibili sullo sfondo.

#### 4.6 *Una possibile lettura iconologica*

Saffo fu una donna e poetessa molto elogiata da filosofi e scrittori antichi e moderni. Ad un primo livello di lettura è possibile ipotizzare che un esperto di letteratura come Pompeo possa aver deciso di renderla protagonista delle decorazioni di una stanza del suo palazzo, forse anche per omaggiare ed elogiare, attraverso di lei, la tanto amata moglie Emilia, che poteva avvicinarsi alla poetessa greca per affinità d'ingegno e di «alte e gentili affezioni»<sup>65</sup>. In questa storia di passione e dolore, messa in scena in quest'ultima stanza, l'autentica protagonista risulta essere, infatti, Saffo. Verri descrive spesso i pensieri della donna, indagandone la personalità anche da un punto di vista psicologico. Al contrario Faone è un personaggio appena abbozzato; di lui l'autore descrive solo la bellezza fisica, senza indagarne l'interiorità. Nelle parole di Verri il sentimento che la poetessa nutre nei confronti del giovane deriva da una passione esclusivamente fisica, poiché, a parte sporadici episodi, i due non hanno mai avuto l'occasione di conversare; l'autore impedisce di fatto una conoscenza più approfondita tra i due protagonisti. A far innamorare Saffo non è stata la moralità o l'intelletto di Faone, bensì la sua bellezza esteriore e, dunque, la disperazione della fanciulla dipende solo da un desiderio fisico non soddisfatto.

Secondo il testo, inoltre, il volo dalla rupe non è un vero e proprio suicidio. In quel mare muore solo chi non ha fiducia nei numi, in caso contrario si esce rigenerati. Queste due possibilità potrebbero metaforicamente rappresentare le strade che si scelgono in amore: vivere una storia incentrata solo sul piacere fisico, la quale porterà alla distruzione, come ci insegna la morte di Saffo, oppure trasformare un amore passionale in qualcosa di puro, che superi la bramosia e rigeneri l'uomo, trasformandolo in una persona migliore. Ad uccidere Saffo, infatti, è stata la mancanza di fiducia nel fatto che quel tuffo sarebbe stato il miglior modo per annientare la passione carnale che nutriva nei confronti di Faone, trasformandola in un sentimento nobile.

La tematica di questa stanza si oppone a quella con le *Metamorfosi*. In quest'ultimo caso il genere femminile subisce la violenza di un uomo-dio, capace di trasformarsi in qualsiasi cosa pur di possedere sessualmente la donna

<sup>65</sup> G. A. 1840, p. 4.

che brama, mentre nella stanza di Saffo è la stessa poetessa greca a disperarsi perché non riesce a soddisfare il suo desiderio amoroso. Sono due facce di una stessa medaglia, che vede da una parte la passione della donna nei confronti dell'uomo, dall'altra quella dell'uomo verso la donna. Il monito, in entrambi i casi, potrebbe essere sempre lo stesso: non permettere che i desideri legati alla carne logorino l'essere umano, facendogli dimenticare che l'amore non è solo fisico, ma anche spirituale.

Se questo fosse stato veramente il messaggio che il committente voleva trasmettere, si avvalorerebbe l'ipotesi secondo cui le rappresentazioni potrebbero essere state realizzate in occasione del matrimonio di Giovan Battista o Pompeo. Lo scopo delle decorazioni potrebbe essere quello di mostrare l'amore come un sentimento capace di migliorare l'animo umano e il matrimonio come il suggello di un rapporto puro e non una mera legittimazione dell'unione fisica tra due persone.

#### *Riferimenti bibliografici /References*

- Aiazzi G. (s.d., dopo il 1835), *Al Marchese Pompeo Azzolino e alla nobil donzella Emilia dei marchesi Rinuccini*, s.l.: s.a.
- Alberti L.B. (1966), *De re aedificatoria*, a cura di P. Portoghesi, G. Orlandi, Milano: Il Polifilo.
- Armenini G.B. (1820), *De' veri precetti della pittura*, Milano: Vincenzo Ferrario.
- Bartolini Salimbeni L. (1986), *Due progetti irrealizzati di Antonio da Sangallo: i palazzi per Girolamo e Giovan Francesco Rosati a Fermo in Antonio da Sangallo il giovane. La vita e l'opera*, Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura, (Roma, 19-21 febbraio 1986), Roma: Centro di Studi per la storia dell'architettura, pp. 259-264.
- Biancardi G. (2004), *Prime edizioni di scrittori italiani*, Milano: Luni editrice.
- Butazzi G. (2002), *Moda e lumi: il ritratto della marchesa Margherita Gentili Sparapani Boccapaduli di Laurent Pécheux*, in *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, a cura di L. Barroero, S. Susinno, «Roma moderna e contemporanea: rivista interdisciplinare di storia», 10, n. 1/2, pp. 231-239.
- Capriotti G. (2010), *Per diventare Enea. Domenico Monti, Giovan Battista Carducci e l'interpretazione risorgimentale del Rinascimento*, Ancona: Affinità elettive.
- Capriotti G. (2013), *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona: Affinità elettive.
- Capriotti G. (2014), «...non sono spese da Provincia». *L'attività di Anton Maria Garbi e Tommaso Appiotti nella Galleria di Lanciano e la committenza artistica di Alessandro Bandini Collaterali*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 10, pp. 945-966.

- Cesetti E. (2011), *La rinascita di una dinastia. Il ciclo pittorico di palazzo Passari e la tenuta di Fontebella a Montegiorgio*, Ancona: Affinità elettive.
- Chemello A. (2012), *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova: Il Poligrafo.
- Cieri Via C. (1996), *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo fra '500 e '600*, Venezia: Leonardo arte.
- Colucci I. (2004), *Il salotto e le collezioni della Marchesa Boccapaduli*, «Quaderni storici», n. 2, pp. 449-494.
- Conversazioni E. (1988), *L'archivio Azzolino*, Jesi: Biblioteca e Archivio Storico Comunale.
- Cottignoli A., a cura di (1991), *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Roma: Salerno editrice.
- Croci N. (1992), *La piazza in forma di palazzo. Scenografie urbane tra Rinascimento, Barocco e Neoclassicismo. I casi di Ascoli e Fermo*, in *Guide al Piceno. L'arte*, Ripatransone: Maroni.
- Ferri P.N. (1885), *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, in *Indici e cataloghi. III. Disegni di architettura esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma: Ministero della Pubblica Istruzione.
- Forni G., a cura di (1989), *Memorie di un viaggio fatto per l'Umbria per l'Abruzzo e per la Marca, dal dì 5 agosto al dì 14 settembre 1765 di G.G. C(arli)*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- G. A. (1840), *A voi Piero, Virginia e Lucrezia, innocentissimi pargoletti del Marchese Pompeo Azzolino e di Emilia dei Marchesi Rinuccini questo ritratto della madre vostra*, Firenze: s.e.
- Guthmüller B. (1996), *Il Mito e la tradizione testuale (le Metamorfosi di Ovidio)*, in Cieri Via 1996, pp. 22-28.
- Kahil L., Icard-Gianolio N. (1992), *Leda*, in *LIMC*, vol. VI-1, Zürich-München: Artemis, pp. 231-246.
- Lotoro V. (2012), *Arte e mito nel circuito mediterraneo. La fortuna dei temi delle "Metamorfosi" nel Seicento e nel Settecento*, Roma: Aracne.
- Maffre J.J. (1986), *Dànae*, in *LIMC*, vol. III-1, Zürich-München: Artemis, pp. 325-337.
- Maranesi F. (1957), *Fermo. Guida turistica*, Fermo: Stabilimento Tipografico Sociale.
- Maranesi F. (2002), *Guida storica e artistica della città di Fermo*, Fermo: Andrea Livi editore.
- Marota A., Mecozzi O. (1984-1985), *Antonio da Sangallo il Giovane nelle Marche: i palazzi di Girolamo e Giovan Francesco Rosati a Fermo*, tesi di laurea, Università degli studi "G. D'Annunzio" di Pescara, relatore prof. L. Bartolini Salimbeni, corelatore prof. D. Tamblé.
- McPhee I. (1990), *Kallisto*, in *LIMC*, vol. V-1, Zürich-München: Artemis, pp. 940-944.

- Montanari T. (1994), *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolino e il mercato veronese*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 54, pp. 25-52.
- Montanari T. (1997a), *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, «Studi secenteschi», XXXVIII, pp. 187-264.
- Montanari T. (1997b), *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, «Storia dell'arte», n. 90, pp. 250-300.
- Montanari T. (2001), *Cristina di Svezia e il cardinal Azzolino e le mostre di quadri a San Salvatore*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Fermo, 3-4 ottobre 1995), a cura di V. Nigrisoli Wärnhjelm, Fermo: Andrea Livi editore, pp. 71-93.
- Montironi A. (1998), *Edilizia nobiliare a Fermo*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Ambientali. Beni Architettonici*, a cura di P.L. De Vecchi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 132-136.
- Morosini D. (1804), *Le Eroidi di Ovidio*, Venezia: Antonio Rosa.
- Papetti S. (2003), *La pittura nel Settecento tra Fermo e Ascoli*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Pittura e scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 125-131.
- Pavone M.A. (2003), *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, Milano: Electa.
- Perna R. (2012), *Urbs Salvia: forma urbanistica*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Pettoni Possenti M.T. (1994), *Palazzo Azzolino nella Fermo antica e religiosa*, S. Elpidio a Mare: Grafiche Fioroni.
- Pieretti M. (2001), *Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli: ritratto di una gentildonna romana (1735-1820)*, «Rivista storica del Lazio», VIII-IX, n. 13-14, pp. 81-137.
- Poliziano A. (1971), *Commento inedito all'epistola ovidiana di Saffo a Faone*, a cura di E. Lazzeri, Firenze: Sansoni editore.
- Prosperi N., a cura di (1770), *Per le faustissime nozze del nobil signor marchese Pompeo Azzolino di Fermo colla nobil signora contessa Maria Virginia Nappi di Ferrara*, Ripatransone: Valenti Giuseppe.
- Puccinotti F. (1858), *Opere complete edite ed inedite di Francesco Puccinotti. Prima edizione napoletana col consenso dell'Autore e coll'aggiunta di nuovi suoi scritti*, vol. II, Napoli: Agostino Pellerano libraio-editore.
- Raffaelli F. (1889), *Guida artistica di Fermo*, Fermo: Stabilimento Tipografico Bacher.
- Robertson M. (1988), *Europe*, in *LIMC*, vol. IV-1, Zürich-München: Artemis, pp. 76-92.
- Rosini S., a cura di (2008), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. XVIII, tomo I-II, Milano: Fondazione Raffaele Mattioli.
- Scognamiglio O. (2008), *Le riviste napoletane nel decennio francese*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno (Milano, Università Cattolica del sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano: Vita e pensiero, pp. 3-20.

- Seregni G., a cura di (1942), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. XI-XII, Milano: Giuffrè.
- Spadoni D. (1930-1937), *Pompeo Azzolino*, in *Dizionario del Risorgimento. Dalle origini a Roma capitale. Fatti e persone*, vol. II, Milano: Vallardi, p. 136.
- Toscano B. (2009), *Architetture con paesaggi reali*, in *Percorsi. Studi per Eleonora Bairati*, a cura di P. Dragoni, Macerata: eum, pp. 383-389.
- Vitali M. (1989), *Il Corso*, in *Fermo. La città tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Vitali, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 163-214.
- Yalouris N. (1990), *Io*, in *LIMC*, vol. V-1, Zürich-München: Artemis, pp. 661-676.

*Appendice*

Fig. 1. La *Stanza delle Metamorfosi* (intero), Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 2. *Il ratto di Europa*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 3. *Danae e Giove*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 4. Tiziano Vecellio, *Danae*, 1545 ca., olio su tela, 120 x 172 cm., Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 5. *Diana e Callisto*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 6. *Io e Giove*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 7. Correggio, *Io e Giove*, 1531 ca. Olio su tela, 163,5 x 74 cm. Vienna Kunsthistorisches Museum



Fig. 8. *Leda e il cigno*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 9. *La Stanza di Saffo* (intero), Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 10. *Saffo dona a Faone dei fiori*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 11. *Saffo e Rodope incontrano Stratonica*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 12. *Saffo incontra Faone*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 13. *Saffo e il sacerdote di Febo*, Fermo, palazzo Azzolino



Fig. 14. *Il salto di Leucade*, Fermo, palazzo Azzolino

## Appendice documentaria

Sigle archivistiche

BCP = Biblioteca Planettiana di Jesi

Documento 1

1779, gennaio 20, Fermo

BCP, *Archivio Azzolino*, Busta n. 251, Fasc. n. 2/3

Nel Nome di Dio Amen

Avendo l'ill(ustriss)mo Sig(nor) March(ese) Decio Azzolino Patrizio, e Nobile di questa Città fatto considerare il gran danno, e sommo pregiudizio, che recavano al Palazzo di sua abitazione in questa Città, le Pioggie, le Nevi, e li Venti specialmente di Greco, e Tramontana, ed altre intemperie delle Stagioni, col savio consiglio, del fu [...] Architetto Sassi, e messo in esecuzione da me sottoscritto Capomastro, credette egli bene, e fu infatti positiva necessità, d'incasare negl'Anni scorsi una porzione del Cortile di esso Palazzo, per così rendere coperte le due Scale ai lati di esso, che in sé produsse, non solo la cessazione de Danni, ed incomodi sino a quel tempo sofferti particolarmente nel primo Piano del Cortile, e nei Sotterranei a cagione dello stagno e penetrazione delle Acque, ma ancora un'abitazione maggiore di Stanze, Officine, ed altri commodi che in appresso saranno individuati; laonde, ora che del tutto resta la Fabrica stabilita, specialmente coll'opera, ed assistenza di me Capomastro, portatomi a considerarne la spesa recata, e fatta perciò da esso Sig(nor) Marchese, l'ho rilevata nella somma, e quantità di Scudi 4972,71, comprese le Cose di acconcimo, e stabilimento, che di conseguente hanno avuto bisogno di immodernarsi, e li mezzanini altresì sovra edificati da più parti di detto Palazzo per l'acquisto maggiore di commodi, e dell'Abbitazione, Cioè

Facciata verso il Cortile cò suoi corrispondenti ornamenti 384, 64

Cioè:

Muri.....299,84

Fascie di Pietra.....6,90

Crinizione pavim(en)ti di Pietra....14,10

---

320,84

Somma di là 384, 64

Come s(opr)a 320, 84

Fascie di Pietre nel secondo Ordine...14,60

Capitelli base e Zoccoli.....49,20

---

[...] 384, 64

Volta doppia nel p(ri)mo, e secondo Piano, e Volta doppia reale del terrazzo, ed altro, come in appresso.....307, 2

Cioè:

Volta del primo Piano.....74,83

Altra simile del secondo.....74,83

Altra reale, Chiave di ferro, ed Archi.....158,04

---

Come s(opr)a 307,20

Cioè:

Riattamento della Cisterna in mezzo del Cortile, e questo in parte rifatto a stagno.....97, [...]

Stanze, e Rimesse nel primo Piano del Cortile .....142  
 Pilastri nelle Cantine, ed Archi rifatti perché minacciavano rovina....164,[...]  
 Riforma, e ristabilimenti delle due Scale principali, ed Ornamenti....402,[...]

---

1499,[...]

Somma di là 1499,  
 Partita di 402,93

Cioè Le due Scale, e Volta.....188,30  
 Pianciti della Sala de Servidori, e Stanza da Pranzo...53,20  
 Detti treplicati a stagno sopra la Stanza sudetta .....65,83  
 Stabilimento di Siti, e Cornici col Caminetto .....95,60

---

Come s(opr)a 402,93

Stanze de Servidori sopra il Tinello, Muri, e Suffitti, e Pianciti.....81,4  
 Appartamento riformato, e ristabilito ne suoi Piani verso Ponente.....346, [...]

Cioè:

Pianciti.....80,60  
 Volte.....106,40  
 Cornici.....25,60

Porte, e Finestre rimurate, ed aperte....45

Muri di una Testa..... 20,06

Stabilimento di tutto l'Appartamento....48,60

---

Come s(opr)a 326,26  
 1906,78

Somma di là 1906,78

Stanze per il Ministro, e Fattore, e Stanza della conserva del Pane.....64,60  
 Muri dell'Elevazione de Mezzanini, e riforma de Tetti.....912,15

Cioè:

Muri.....383,60

Tetti rivoltati a Padiglione..... 193,10

Muri, Tramezzi di una Testa di mattoni, ed a coltello..50,35

Soffitti, e Pianciti.....83,30

Stabilimenti, e Cornici.....86,45

Volte a gesso... .....115,35

---

Come s(opr)a 912,15

Appartamento nobile, Camere, e nuova Cappella.....264,60

Simile Appartamento de Mezzanini sopra l'altro detto di sopra...238,40

Cucina, [...] ricavata in detti mezzanini, ed altri commodi di Forno, e Credenze, e  
 Sciacquatore [...] .....201,59

Diversi riattamenti fatti in altre diverse parti di d(ett)o Palazzo, nelle quali erano molti  
 risentimenti, e crepature de muri.....647,70

---

4235,82

Somma di là 4235,82

Partita di conto 647,70

Cioè:

Muri, e Camini.....183,60

Altri Lavori nell'appartamento del Sig(nor) Marchese Carlo verso la piazza del Monterone

verso tramontana.....	96,40
Dieci porte nel Piano nobile... ..	74,60
Otto Finestre con vetrate, e Ferri in d(etto) Appartam(ent)o..	80
Due Porte grandi nella sala de Servidori... ..	14
Undici Finestre ne Mezzanini sopra di esso piano nobile... ..	55
Finestra, e Rinchiera in detti Mezzanini... ..	15
Tre Finestre nelle Stanze da Pranzare.....	12
Otto Finestre dall'altra parte de nuovi Mezzan(i)ni.....	47,40
Rinchiere di ferro, che corrispondino nel Cortile.....	69,70
Come s(opr)a	647,70

Finestre e Porte nell'Appartamento verso Ponente... ..280

---

4515,82

Somma di là 4515,82

Muri rifatti nel circuito dell'orto del Palazzo caduti per l'ingiuria degli Anni, nella Casa di esso Orto, et altro come siegue...304, 04

Cioè:

Muri dell'Orto... ..	87,50
Cordonate a Mattoni... ..	12,30
Pilastrì sotto alli Muri [...],... ..	60,20
[...], et altri Lavori nell'ingresso verso le Mura pubbliche...10,50	
Muri rifatti nella Casa di detto Orto... ..	20,30
Pianciti.....	15,60
Tetto nuovo a padiglione della detta Casa.....	69,34
Grotta rifatta nel Palazzo di maggior commodo.....	28,30

  Come s(opr)a

---

304,04

---

4819,86

Tanto dunque dico [...] la spesa di detta Fabrica, cioè alla somma come s(opr)a si vede ristretta, e calcolata a scudi quattromila ottocento diciannove, e [...] 86. E questa stessa spesa, Lavori, e fabbriche essere stati necessari, non solamente per rimuovere i molti pregiudizi, ma ancora per accrescere il comodo dell'Abbitazione maggiore, di cui abbisognava il d(etto) Palazzo, che però riferendo il tutto come sopra secondo la mia arte, perizia, e coscienza pienamente lo confermo col mio giuramento. In fede. Fermo li 20 Genn(aio) 1779 [...].

## Documento 2

1804, settembre 22, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

C. A.

Dal Letto dove sono fin dai Sedici per ritorno di cinque o sei febbriattole, dalle quali ora son guarito, senza pregiudizio della fortuna. Il [...] Salvi disse a Carabelli che Azzolino aveva ritirato quel denaro, e che egli non ne ha più. Io amo di farti uno scandaglioaccio acciò tu possa pensare a ciò che accorvi. I Parati sai, che vanno poco meno di (scudi) 400 [...] diveniva mancante delle Spalline delle Sedie, ed il banderaro mi ha suggerito il partito più economico e più di moda, di fare le buone [...] del letto di taffetà simile alle tendine. [...] il taffetà, che importerà circa (scudi) 120

	520
[...]	60
Tavolino e Canapà	12
Cornici non mi ricordo quanti Pezzi siano, ma faranno sempre	16
Specchiera, [...] circa	20
Cammino lo fai	18
Casseforti [...]	
Il Cammino non lo feci, [...]	6:50
Tutto il frangettone di Seta, le tendine, e [...], Cordoni simili per finestre e Campanelli, focchi (per) tutto, passamanini simili per guarnizione di Coperta da Letto, e Cuscini di Seta, Canapà, importerà almeno (scudi)	120
Queste guarnizioni sono inevitabili	
	772,50
Il Cornicione della Stanza da Letto finito di doratore, unitamente al lavoro di doratori sulle sedie della stessa camera, non potrà portare meno di	60
Un Comò un po' pulito senza la pietra non può valer meno di	18
La tavola di marmo bianco ci vorrà circa li	19
L'altra Pietra per il Comò circa li	25
La Cassaforte di Legno (per) incassi le importerà presso a poco	8
Il Banderaro (per) guarnir le sedie, più i cuscini delle altre sedie e canapà da comprar forate di tela, Crino, e poi le fatture ci vuol poco a fare circa (scudi)	80
	982:50

Le spese d'imballaggio e de' vetturali (per) li trasporti che dice Carabelli vorranno esser pagati qui, io non saprei calcolartele ma saranno assai forti, onde denaro in mano a Carabelli per queste bisogna lasciarlo.

Egli non ne ha disponibili che (scudi) 600. Se il Salvi avesse tenuto, come aveva prima quei 250 sarebbero 850. La differenza sarebbe poca, ma ora merita molta attenzione. Pensasti con Azzolini, e con tuo padre refugio de' peccatori. Ho voluto prevenirti di tutto e aspetto tua risposta. Saluta Anna, che non credo più vergine e ne godò. Addio.

## Documento 3

1804, novembre 3, Ariccia

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

Carissimo cugino

Ieri ebbi qua (dove interpolatamente ho passato tutto l'ottobre e starò fino ai 12 stante) una lettera di Giacomo Polini di Ancona, ed in essa due cambiali di 395 ad uso dei 864 [...] di Marino Torlonia, e 5 a piacere [...] 400 che [...] a Roma a persona di mia fiducia che ne procuri l'incasso, quale seguito non mancarò darne avviso al [...] Giacomo Polini, cui scrivo oggi stesso, e a voi, [...] Antonio Luciani dal quale il Polini mi dice aver ricevuto l'ordine, e al quale intanto potete comunicar questa mia, dicendogli che la lettera del [...] Polini ha per data li 22 ottobre, e che l'affar [...] ha occasionato il ritardo. La vostra robba avanza. Al mio ritorno a Roma spero trovar tutto quasi finito. Nel mese voi avrete la casa in ordine. Addio. Salutate la sposa.

Collicola vostro amico e cugino.

## Documento 4

1804, dicembre 15, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

Carissimo amico e cugino

Non prima di questo momento mi è riuscito di restringere con una approssimazione [...] i conti dei v(ostr)i lavori. [...] rimetto il dettaglio qua [...] piegato. Vi assicuro, che il tutto è stato da me fatto con tutta la economia che sia compatibile con le indicazioni v(ostr)e. Voi vedete che mancano ancora centoventi scudi. Io vi prego di ultimarmi questa piccola rimessa, la quale mi necessita per finire di pagare alcuni oggetti che mancano, onde potervi spedire. Intanto io ho consegnato a Carabelli assai robba che vi spedisce: il resto al momento dietro la vostra rimessa di scudi centoventi, giacchè tutto è in ordine. Mandatemi la misura precisa del letto, larghezza, lunghezza, e altezza da terra: il tutto a Canna Romana: ciò per la coperta, che vi manderò bella che fatta perché l'abbiate secondo l'ultima moda. State bene: salutatemmi vostra moglie e crediatemi.

V(ostr)o affettuoso a(mi)co e cug(in)o Collicola

## Documento 5

1805, gennaio 5, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

[...] C. A.

Sento da v(ostr)a lett(er)a a Carabelli che avete dato ordine al v(ostr)o agente di passarmi il noto denaro mancante. Sento però dal v(ostr)o agente, che non ha ricevuto tale avviso. Vi prego perciò di darglielo, o di rinnovarglielo, acciò io possa ultimarvi le spedizioni. Sento pure (e con dispiacere) che molte cose abbiano sofferto per le acque, segnatamente le dorature [...] che prima di fare incartare tutta la robba dorata io ho voluto [...] far passare una buona ventina di giorni [...] fosse perfettamente secca e di fatti era secchissima: ma l'umido la [...] e contro l'umido non vi è riposo che basti! Desidero poi sapere come siate rimasto soddisfatto del gusto della robba. Vi assicuro che tutto è stato fatto di gusto totalmente nuovo, e che qui ha incontrato molto. Spero che lo stesso avrà fatto con voi: e lo bramo di cuore perché vorrei avervi servito bene in questa commissione. Mi lusingo che potrete così riparare senza difficoltà e non con molta [...] i danni della pioggia e mi piacerà di esserne ragguagliato per mia quiete.

Abbate cura della v(ostr)a salute, salutate la sposa, e credetemi sinceramente.  
[...] aff(ett)o Cug(in)o e a(mic)o Collicola

Documento 6

1805, agosto 3, Roma

BCP, *Archivio Azzolino*, busta 264, fasc. 2.

Car(issi)mo a(mic)o e cug(in)o

Io ho ristretto perentoriamente tutti li v(ost)ri conti con tutti gli artisti. Ho pagato finchè ho avuto denari del vostro, e più trenta scudi del mio, dei quali vado creditore. Compresi questi, si riduceva il v(ostr)o debito a centoquindici scudi. Io vi prego di scrivere a Salvi, col quale ho già parlato, acciò procuri al più presto di farmeli avere. Io dal mio conto procurerò, che al più presto abbiate tutto quel poco che manca. Se lo scandaglio che vi feci di approssimazione, è venuto a crescere, non deve farvi specie, parte perché mancavano molte piccole cose, parte perché contavo [...] qualche ribasso che avrei ottenuto dagli artisti se non fosse stato così lungo l'appetito. Datemi nuove della vostra salute e di Anna, che vi prego di salutare assai in nome mio. Divertitevi con codesta fiera, e credetemi costantemente v(ostr)o aff(ettuoso)

Amico March(ese) Collicola

Documento 7

1817, marzo 10, Fermo

BCP, *Archivio Azzolino*, busta n. 266, fasc. n. 1/11.

Beatissimo Padre

Anna Bandini Azzolino domiciliata a Fermo Oratrice umilissima della Santità Vostra prostrata al Soglio Sovrano ossequiosamente espone che, per grazioso Rescritto di V(ost)ra Beatitudine del Dicembre, 1806 fu assoggettato ad Economato sotto gli auspici dell'E(ccellentissi)mo e R(everendissi)mo Cardinal Brancadoro Arcivescovo di Fermo il Patrimonio del di lei marito Marchese Gio(van) Batt(ist)a Azzolino, ed ottenne Egli una garanzia per non potere essere assoggettato ad esecuzione personale durante un triennio. Le vicende dello Stato, anziché permettere di dare un qualche Sesto all'Azienda, ne hanno prodotto il guasto ulteriore, ed è ormai pervenuto all'ultimo Sfacello. Trovasi quindi l'Oratrice nella circostanza di dovere assicurare li di lei Diritti Dotali, ma come il giudizio che Essa deve intentare susciterebbe a discapito del di lei consorte la turba dei Creditori, e non permetterebbe di dare quel Sesto metodico che accorrerebbe all'Affare, supplichevole ricorre alla Sovrana Clemenza, onde voglia assicurare nuovamente il nominato marchese Giovanni Batt(ista) a preservandolo dalle personali esecuzioni che potessero tentarsi a di lui danno. Come Egli fu circuito da una turba di scaltri usurai, come trattasi di preservare la convenienza di una Famiglia Nobile ed antica e di sottrarre dalla rapacità degli usurai stessi il ristretto asse dell'Oratrice unico sostegno della di lei Famiglia, e come rimane d'altronde libero sui restanti fondi patrimoniali.



# La Sibilla dell'Appennino: una risorsa dimenticata

Tea Fonzi\*

## *Abstract*

Il “mito” della Sibilla dell'Appennino costituisce uno dei tratti distintivi dei monti Sibillini: è presente in numerose fonti storiche a partire dal XV secolo e riaffiora oggi nella quotidianità degli abitanti dei luoghi appenninici in racconti, feste popolari e occasioni di promozione di prodotti locali. Proprio per quest'ultima ragione il complesso di leggende sibilline può costituire un importante fattore nella pianificazione di strategie per la valorizzazione del territorio. Le fonti storiche prodotte su questo tema hanno subito svariati processi di interpretazione che, a partire dal XIX secolo, hanno attribuito al mito originario nuovi

\* Tea Fonzi, Dottore in Management dei beni culturali, Università di Macerata, e-mail: [fon.te@hotmail.it](mailto:fon.te@hotmail.it).

Il saggio è parte delle ricerche svolte in occasione della tesi di laurea in Storia delle immagini, discussa presso il corso di Laurea Magistrale in Management dei Beni Culturali dell'Università di Macerata in data 19 novembre 2014, relatore Prof. Giuseppe Capriotti.

Grazie a Ileana Chirassi Colombo, Concetta Ferrara, Francesco Rocchetti e Elisabetta Silvestrini per aver riletto il testo e per i preziosi consigli.

significati, soprattutto di ambito esoterico, fino a definire una nuova “Sibilla Appenninica” che non ha più rapporto col territorio che l’ha generata. Con questo contributo si intende fornire uno strumento utile al residente, al *decision maker*, o al semplice turista, che voglia distinguere tra i numerosi testi, disponibili *on line* e a stampa, i lavori scientifici da quelli non scientifici. Ciò sarà fatto chiarendo innanzitutto le caratteristiche proprie del “mito” e successivamente l’origine delle diverse letture fuorvianti che ne sono state date.

The myth of the Sybil of the Apennines (*Sibilla dell’Appennino*) is a strong symbol for people living in the Sibillini, in the central Apennine Mountains. This Sybil made her first appearance in historical records in the 15<sup>th</sup> century, and today the myth is still very important for locals: people keep telling the stories of the Sybil, she is the main protagonist of various folk celebrations and her image is very often used for the promotion of local specialities. Given these premises, legends related to the Sybil of the Apennines may be of strategic importance for the enhancement of the territory and the cultural heritage of the Sibillini. Through the centuries historical documents were interpreted in different ways, until the 19<sup>th</sup> century, when the myth took new meanings, mostly esoteric. This has brought to the creation of a new Sybil of the Apennines, detached from her roots. This paper has the purpose of giving to users, tourists, locals or policy makers, a useful tool. The aim is to help them understand all printed and online sources related to this Sibyl, in order to find the most reliable. This will be done by clarifying the historical characteristic of this “myth” and explaining its misinterpretation.

## 1. Introduzione

Il territorio dell’Appennino umbro-marchigiano è storicamente interessato dalla presenza del “mito” della Sibilla dell’Appennino, che si lega fortemente alla storia degli abitanti della zona, riaffiorando nella quotidianità sotto diversi aspetti: ricreativi<sup>1</sup>, letterari<sup>2</sup> e produttivi<sup>3</sup>. Alla luce dei nuovi comportamenti di consumo che evidenziano la volontà di fare esperienza delle culture locali, fattori come il mito della Sibilla dell’Appennino possono essere un elemento cardine nelle attività di valorizzazione del territorio.

<sup>1</sup> Sono infatti numerose le feste di paese, le sagre e gli eventi di promozione del territorio dedicati alla Sibilla dell’Appennino.

<sup>2</sup> Le leggende sulla Sibilla dell’Appennino rendono questo tema una fonte inesauribile per aspiranti scrittori o autori locali. Spesso, però, come vedremo più avanti, gli autori locali si rivelano poco informati e rischiano di veicolare informazioni poco attinenti al mito stesso, diffondendo inoltre informazioni scorrette nelle occasioni di promozione del proprio lavoro.

<sup>3</sup> Numerose realtà imprenditoriali locali utilizzano la Sibilla dell’Appennino come parte fondante della propria attività di marketing. Il nome della sibilla viene utilizzato per attività commerciali, alberghi e ristoranti e molti prodotti locali portano il nome della profetessa intendendo così richiamare il legame con le tradizioni produttive del territorio. Alcuni esempi tra i tanti sono il noto Amaro Sibilla prodotto da Varnelli, la linea di prodotti caseari Sibilla ideata da Trevalli Cooperlat o le birre artigianali del birrifico Le Fate.

In questo caso particolare, le potenzialità del “mito” sono però drasticamente ridotte. Si è assistito, infatti, a partire dal XIX secolo, alla sovrapposizione di nuovi significati e nuove caratteristiche all’immagine della sibilla; queste nuove caratteristiche non hanno niente in comune col territorio di origine e di fatto stravolgono la figura letteraria della Sibilla dell’Appennino tramutandola nell’invenzione della “Sibilla Appenninica”, un personaggio che trova i suoi canali di diffusione su internet e nelle numerose pubblicazioni non scientifiche.

Per pensare un’offerta che soddisfi la domanda di valore informativo del territorio è fondamentale, quindi, saper distinguere tra i testi che trattano il tema della Sibilla dell’Appennino, per capire quali sono meritevoli di attenzione perché funzionali ad una corretta valorizzazione del territorio e quali alimentano invece nient’altro che la spettacolarizzazione di luoghi comuni.

Questo testo vuole essere un primo strumento, utile a individuare e comprendere i diversi fattori che sono intervenuti nello stravolgimento del mito della Sibilla e si pone l’obiettivo di rendere possibile il riconoscimento dell’attendibilità delle fonti, tanto da parte della popolazione residente, quanto da parte dei *decision makers*. Il campo di indagine è inoltre interessante dal punto di vista storiografico, in quanto pone l’attenzione su specifiche forme di letteratura dilettantistica, o comunque parascientifica, che riscuote un ampio successo tra il pubblico.

## 2. *Che cos’è una sibilla*

Nelle religioni politeistiche è frequente il contatto con la divinità tramite pratiche divinatorie, finalizzate alla conoscenza di eventi futuri. La divinazione può essere tecnica (affidata cioè all’uso di strumenti tecnici, come ad esempio l’analisi delle viscere, del volo degli uccelli, ecc.) o ispirata (ossia dovuta alla volontà di alcune divinità di entrare in contatto con l’uomo mediante ispirazione); a questa seconda tipologia molto presente nel sistema politeistico dell’antica Grecia, appartengono la Pizia e la Sibilla. Mentre la Pizia è un personaggio storico che ha una funzione istituzionale all’interno del tempio di Apollo a Delfi, la sibilla è un personaggio non perfettamente definito, che appartiene alla sfera del mito e non ha una sede oracolare fissa<sup>4</sup>. Queste peculiarità hanno reso possibile l’assimilazione e l’uso di questo personaggio del mito da parte di diverse tradizioni religiose, ogni volta con funzioni, scopi e collocazioni geografiche differenti<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Sabbatucci 1998. Sulla divinazione vedi Dodds 2009; Bloch 1995; Vernant 1982; Sabbatucci 1989.

<sup>5</sup> Sulla prima diffusione del mito sibillino fino all’ingresso nella cultura cristiana vedi Parke 1992; Ferri 2007.

Il primo a nominare e descrivere la Sibilla è Eraclito di Efeso, che la inserisce nella cultura scritta della Grecia antica descrivendola come “colei che con voce disadorna dice cose che non fanno ridere”<sup>6</sup>. I suoi annunci sono infatti in genere catastrofici e “garantiti” dal dio che la ispira. La Sibilla è una sola fino all’epoca ellenistica, quando, grazie al fatto di non essere collegate a una sede oracolare fissa, le profetesse diventano numerose, acquisendo diverse sedi; il nome “sibilla” diventa allora un termine generico al quale spesso si aggiunge un altro nome, proprio o comune o derivante da una localizzazione geografica<sup>7</sup>; la sibilla diventa nel tempo la profetessa del testo scritto, non parla e non canta, ma scrive le sue profezie su foglie di alloro o di palma, diversamente da quanto accade nella profezia tradizionale greca<sup>8</sup>.

Marco Terenzio Varrone, in *Antiquitates Rerum divinarum* (47 d.C.), mette ordine nella confusa materia della tradizione sibillina e definisce un primo canone di dieci sibille, che viene ripreso da Lattanzio e inserito nelle *Divinae Institutiones* tra i *divina testimonia*: queste sibille sono Persica, Libica, Delfica, Cimmerica, Eritrea, Samia, Cumana, Ellespontica, Frigia e Tiburtina<sup>9</sup>.

Lattanzio e successivamente Agostino di Ippona<sup>10</sup> includono le profetesse e soprattutto i loro oracoli nella cultura cristiana: le sibille possono far parte della cultura cristiana perché grazie a questi autori esse diventano annunciatrici della nascita del Salvatore. I due Padri della Chiesa traggono gli oracoli da quella parte del *corpus* oracolare sibillino che viene definita di tradizione giudaico-ellenistica. Si tratta di testi di matrice ebraica alessandrina improntati all’esaltazione del monoteismo e fortemente connotati da tematiche apocalittiche, quindi facilmente interpretabili in ottica cristiana<sup>11</sup>. Già dal II secolo, infatti, i vaticini delle sibille pagane erano stati integrati e sostituiti gradualmente da una sovrapposizione di numerose tradizioni, su cui quella cristiana aveva un grosso peso<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Eraclito, Fr. 92 DK. Cfr. Chirassi Colombo 1997, pp. 38-39; Fonterotta 2013, pp. 361-364.

<sup>7</sup> Crippa 1998, pp. 159-163. Sulla molteplicità delle sibille negli anni precedenti a Varrone vedi Monaca 2008, pp. 6-9.

<sup>8</sup> Crippa 1998, p. 100.

<sup>9</sup> Lattanzio, *Divinae Institutiones*, I, 6.

<sup>10</sup> Agostino, *De Civitate Dei*, XVIII, 23.

<sup>11</sup> Si tratta di oracoli del mondo ellenistico e romano riadattati e attribuiti alla Sibilla (soprattutto alla Eritrea) ad opera della comunità ebraica insediata ad Alessandria. La tradizione in questione viene definita di matrice “giudaico-ellenistica”, mentre la rielaborazione e le aggiunte apportate a questi testi dai primi Padri della Chiesa costituiscono la tradizione definita “giudeo-cristiana” (Monaca 2008, p. 5). Per il passaggio delle profezie sibilline nella cultura cristiana vedi anche Sfameni Gasparro 1998 e soprattutto Brocca 2001, che nell’ultima parte del volume discute anche della figura della sibilla nella letteratura cavalleresca e nella tradizione folklorica italiana. Nel libro III degli *Oracula Sibyllina*, risalente all’inizio del II secolo a.C., la sibilla, che si definisce “nuora di Noè”, racconta la storia del mondo dalla creazione al giudizio, unificata dalla legge del Dio unico (Chirassi Colombo 2004).

<sup>12</sup> Schiano 2008, p. 4. Oggi sia i testi oracolari alessandrini che quelli elaborati nel corso del tempo per integrarli sono rintracciabili e identificabili (cfr. Peretti 1943).

Sul numero delle sibille e sui loro oracoli scrivono teologi, Padri della Chiesa ed eruditi a partire dall'VIII secolo: Isidoro di Siviglia, Rabano Mauro, Gervasio di Tilbury e Vincenzo di Beauvais, tra gli altri, diffondono gli oracoli sibillini e le sibille sono ormai intese come profetesse di Cristo in terre pagane<sup>13</sup>. Per quanto riguarda i testi degli oracoli, essi sono trasmessi soprattutto da Rabano Mauro nel *De Universo*<sup>14</sup> e da Isidoro di Siviglia nelle *Etymologiae*<sup>15</sup>; Isidoro in particolare discute le sibille antiche, trasmettendo nella sostanza la lista di Varrone-Lattanzio e dichiara che "sibilla" diventa appellativo di ogni donna che pratica la divinazione, viene detta cioè sibilla "per esercizio dell'attività" (*ex officio*)<sup>16</sup>.

Sono i testi ripresi e messi in circolazione da questi intellettuali cristiani, e non quelli scritti ad Alessandria, a circolare fino almeno al XIV secolo.

Per tutto il Medioevo, però, vengono rappresentate e fatte conoscere ai fedeli soltanto tre delle dieci sibille canoniche; si tratta di quelle sibille che più si prestano alle necessità della predicazione: la sibilla Eritrea, la Cumana e la Tiburtina. Alla Eritrea Eusebio e Agostino attribuiscono l'acrostico di Cristo<sup>17</sup>. La celebre versione che Agostino dà di quest'oracolo nel *De Civitate Dei* diventa parte integrante della sua iconografia e la caratterizza come la Sibilla annunciatrice del Giorno del Giudizio<sup>18</sup>. La Sibilla Cumana è invece legata alla IV Ecloga di Virgilio che la connota come la profetessa che annuncia la nascita di Cristo<sup>19</sup>. Di poco più tarda è la fortuna della Sibilla Tiburtina, che viene rappresentata in relazione alla leggenda dell'*ara coeli*, nella versione diffusa dal testo di Jacopo da Varazze<sup>20</sup>. In seguito la Tiburtina viene citata nella leggenda del sogno dei nove soli e, in linea con l'attesa gioachimita di una nuova era,

<sup>13</sup> Salvi 2002, p. 485.

<sup>14</sup> *De Universo*, XV, 3.

<sup>15</sup> *Etymologiarum*, VIII, 8.

<sup>16</sup> La Chirassi Colombo sottolinea la nascita di un'importante categoria di donne, che pratica la divinazione, in un momento in cui l'ambigua arte della predizione del futuro ha una importante valenza politica, e vede in questo riconoscimento dell'associazione tra essere femminile e pratica divinatoria un elemento importante per la costruzione dell'immagine della strega che già si delinea dal IX-X secolo (Chirassi Colombo 1997, pp. 39-40).

<sup>17</sup> *Oracoli Sibillini*, VIII, 217-250. Cfr. Monaca 2008, pp. 173-174.

<sup>18</sup> Parke 1992, pp. 200-201. Agostino riporta i vv. 217-244 (*De Civitate Dei*, 18-23). Le prime parole di questi versi: «iudici signum, tellus sudore madescet» ("segno del giudizio: la terra sarà madida di sudore") compaiono infatti nel cartiglio che la Sibilla tiene in mano quando viene raffigurata.

<sup>19</sup> I versi che si trovano sul cartiglio della Cumana sono soprattutto i seguenti: «magnus ab integro saeculorum nascitur ordo/iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna/iam nova progenies caelo demittitur alto» (*Divinae Institutiones*, VII, 24, 12).

<sup>20</sup> Da Varazze 2007, pp. 50-51. La prima versione di questa leggenda è narrata nel VI secolo da Giovanni Malalas nella sua *Chronographia*. Secondo questa versione, Augusto si sarebbe rivolto alla Pizia, e non alla Sibilla, per sapere se sarebbe mai nato un uomo più potente di lui. Jacopo da Varazze nella *Legenda Aurea* sostituisce la Sibilla Tiburtina alla Pizia riprendendo i *Mirabilia Urbis Romae* (XII secolo) e dando alla leggenda una più ampia diffusione. Cfr. Verdier 1982, pp. 85-119.

viene spesso raffigurata in opere a tema politico, rappresentando la volontà divina che garantisce un giusto rinnovamento dinastico<sup>21</sup>.

La figura della sibilla è stata più volte utilizzata per scopi politici<sup>22</sup> e, a partire dal XIV secolo, ancora una volta in linea con le esigenze politiche e culturali del momento, subisce un duplice cambiamento: l'aumento del numero delle profetesse e la modifica degli oracoli attribuiti a ciascuna.

A partire dall'area nord-europea e alpina si diffonde gradualmente un nuovo "canone" di dodici profetesse, nel quale figurano la Sibilla Europea (o Europa) e la Sibilla Agrippa (Agripa o Agrippina)<sup>23</sup>. Poco più tardi vengono attribuite a ciascuna sibilla profezie che riguardano l'annuncio della nascita di Cristo intesa, in linea con le posizioni del profetismo gioachimita e del fraticellismo, come prossima venuta di una nuova era, quella del Giudizio<sup>24</sup>. Già all'inizio del XV secolo e in maniera decisa nel XVI l'insieme di queste sibille, ormai riconosciuto come "canone" di dodici profetesse<sup>25</sup>, conosce un'ampia diffusione e sostituisce gradualmente le tre "sibille medievali" che la tradizione legava alla Passione e al Giudizio Finale<sup>26</sup>.

Ulteriore conseguenza del rinnovato interesse per i temi sibillini è il recupero della tradizione oracolare che precede l'intervento dei Padri della Chiesa; in questo senso sono fondamentali il lavoro di traduzione e di interpretazione che Marsilio Ficino svolge sull'opera di Lattanzio<sup>27</sup> e la pubblicazione, a metà XVI secolo, dell'*editio princeps* degli *Oracula Sibyllina*: l'insieme di otto volumi di profezie risalenti all'età alessandrina, raccolti e tradotti dal teologo e umanista tedesco Sixtus Betuleius<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> Castelli 1987, pp. 320-322.

<sup>22</sup> Castelli 1987.

<sup>23</sup> A partire dalla fine del XIV secolo nell'area alpina e nord-europea si trovano diverse raffigurazioni di gruppi di sei sibille, ma il canone definitivamente accettato e tramandato, soprattutto dal XV secolo in poi, è quello delle dodici.

<sup>24</sup> Salvi 2002 pp. 485-486. Sulla sibilla nella cultura cristiana vedi Parke 1992, pp.181-202.

<sup>25</sup> È Settis a definire il gruppo delle dodici come "nuovo canone" (Settis 1985).

<sup>26</sup> Nelle sacre rappresentazioni di metà Quattrocento, come ad esempio la *Passione di Revello*, si trovano infatti entrambe le "tradizioni" sibilline: le dodici annunciatrici della nuova era nell'introduzione o nel prologo, e le tre medievali nella prima giornata. Il testo della *Passione* è stato trascritto da Anna Cornagliotti (Cornagliotti 1976, pp. 1-209).

<sup>27</sup> Nel 1471 Marsilio Ficino traduce anche il *Corpus Hermeticum*, insieme di scritti attribuiti a Ermete Trismegisto (sul tema vedi Yates 1969). Nel 1473 scrive il *De Christiana Religione*, in cui sostiene il sincretismo religioso. Secondo Ficino le fonti di conoscenza e verità si susseguono nella storia e formano una linea unica; si tratta di una tradizione che parte da Zoroastro, passa per Ermete Trismegisto e arriva fino alle Sibille. In linea con le visioni cosmologiche del tempo, Ficino inserisce elementi magici e occultati nella filosofia che sta alla base di questi testimoni, ai quali Pico della Mirandola aggiunge la *qabbalah* ebraica (Faivre 1999, pp. 9-10; Purnell 1977). Queste posizioni, che nel XV secolo sono esempio dell'interesse degli intellettuali per le civiltà antiche, fungeranno da base per lo sviluppo dell'esoterismo moderno che avrà un ruolo fondamentale nel successo del mito sibillino dal XIX secolo in poi. Sul tema vedi anche Sfameni Gasparro 1982; sugli scritti ermetici e la figura di Ermete Trismegisto vedi Lucentini *et al.* 2003.

<sup>28</sup> Altri volumi di oracoli attribuiti alle sibille verranno riscoperti nel corso dei secoli, fino ad arrivare al *corpus* attuale, che è composto da dodici volumi (Schiano 2005, pp. 19-34).

Testi a stampa con immagini e oracoli delle dodici sibille sono ampiamente diffusi già dalla seconda metà del Quattrocento e sono lo strumento principale sul quale si creano e diffondono nuove iconografie e nuovi utilizzi del “canone” sibillino anche oltre il XVI secolo.

### 3. *Il mito della Sibilla dell'Appennino*

Un esempio particolare della fortuna della figura della Sibilla è l'invenzione della “Sibilla Appenninica”<sup>29</sup>. Questa profetessa, una delle protagoniste del fantastico medievale, è caratterizzata da due elementi che la differenziano dalle altre: ha una “dimora” fissa identificabile in una grotta nel cuore dell'Appennino umbro-marchigiano ed è l'unica sibilla demonizzata. Sulla nascita di questo “mito” esiste un'abbondante letteratura, scientifica e non. Tra quella non scientifica si possono annoverare numerosi testi di ambito diletteristico e parascientifico, mentre tra i contributi scientifici di taglio storico-religioso e antropologico, quelli di Ileana Chirassi Colombo sono da ritenere i più validi, recenti e aggiornati<sup>30</sup>.

La creazione e la diffusione del “mito” si basa sostanzialmente sulla fortuna del romanzo di Andrea da Barberino *Le avventure di Guerrino detto il Meschino*<sup>31</sup> e del resoconto di viaggio di Antoine de la Sale *Paradis de la Reine Sibylle*<sup>32</sup>.

Entrambi i romanzi descrivono la storia di un “cavaliere”, che dopo alcune prove di coraggio arriva alla grotta della Sibilla, dove trova l'ingresso del regno sotterraneo della Regina; qui lei vive una vita di delizie e lussuria con la sua giovane corte di splendide dame ed eleganti cavalieri aspettando da viva il giorno del Giudizio. Quando il Giudizio arriverà tutti coloro che hanno scelto

<sup>29</sup> Il primo a usare la definizione “Sibilla Appenninica” è Luigi Paolucci, che di fatto, con una dicitura mai presente nei testi sibillini, “inventa” un'ulteriore profetessa rispetto alle dodici già ampiamente note (Paolucci 1967).

<sup>30</sup> In particolare vedi Chirassi Colombo 1997, ove si fornisce una chiara analisi della formazione del mito della Sibilla dell'Appennino. Vedi anche Capriotti 2003, pp. 12-22. L'ultimo contributo in ordine di tempo è invece quello di Maria Luciana Buseghin, che pubblica nel 2012 un corposo volume dove elenca tutti i casi in cui la “Sibilla Appenninica” viene nominata in letteratura, creando un caotico insieme di testimonianze e interpretazioni. Il volume, nonostante la mancanza di precisione nei riferimenti bibliografici, ha il pregio di fornire un elenco di numerose pubblicazioni, soprattutto non scientifiche, sulla Sibilla dell'Appennino (Buseghin 2012).

<sup>31</sup> Il romanzo di Andrea da Barberino, *Le avventure di Guerrino detto il Meschino*, circola manoscritto dal 1410 ed è già noto quando viene dato alle stampe nel 1473. Una recente edizione critica a cura di Mauro Cursietti è edita in Italia nel 2005 (Da Barberino 2005).

<sup>32</sup> De la Sale rende pubblico *Il Paradis de la Reine Sibylle* nel 1442 all'interno del suo volume *La Salade*, scritto per il diletto della corte di Renato d'Angiò. Racconta del suo viaggio, fatto nel 1420, alla grotta della Sibilla. In Italia una traduzione è edita nel 1963 con introduzione e commenti di Falzetti e Desonay (De La Sale 1963).

di rimanere con lei saranno dannati, mentre chi non ha ceduto alle sue lusinghe sarà salvato<sup>33</sup>.

I due autori non inventano *in toto* personaggi e situazioni nuove, ma costruiscono abilmente i loro racconti riutilizzando e riunendo tematiche già presenti nella letteratura fantastica medievale: la presenza della sibilla sugli Appennini è da ricondurre al testo di Philippe De Thaon, il *Livre de Sibylle*, del XII secolo, nel quale l'autore racconta che la Sibilla Tiburtina, stanca di risiedere sul Campidoglio, ormai reso immondo dalle sozzure della politica, avrebbe deciso di trasferirsi sul monte “*ki Apenin a nun*”<sup>34</sup>; il tema del cavaliere che intraprende un viaggio e incontra sul suo cammino una donna diabolica proviene dal modello letterario del comportamento amoroso del XIII secolo, già diffuso nella letteratura cavalleresca presente sulle Alpi all'inizio del Quattrocento. Fanno parte di questa tradizione letteraria i personaggi di Melusina, che si trasforma in serpente ogni sabato notte<sup>35</sup>, e Venere, diabolica tentatrice che risiede sul *Venusberg* (il “Monte di Venere”)<sup>36</sup>; entrambe queste figure confluiscono nel “mito” della Sibilla dell'Appennino, così come più tardi accade per Alcina, la maga incantatrice descritta da Ariosto nell'*Orlando Furioso*<sup>37</sup>.

La Sibilla dell'Appennino delineata dai romanzi viene quindi caratterizzata come maga, seduttrice e strega, un personaggio femminile diabolico facilmente utilizzabile dalla morale cristiana e che trova nell'Appennino umbro-marchigiano un ambiente favorevole alla sua diffusione e all'aggiunta di nuovi elementi. Nella zona si concentrano già, infatti, storie di magie, stregonerie e leggende, diffuse dai predicatori francescani per arginare fenomeni di dissidenza<sup>38</sup>. Gli

<sup>33</sup> Chirassi Colombo 2002. Mentre De La Sale non specifica il nome della Sibilla, nel romanzo di Andrea da Barberino il protagonista Guerrino si reca dalla Cumana (Cursietti 2005, p. 353; Chirassi Colombo 2002, p. 532). Da ricordare è anche il dubbio di alcuni studiosi riguardo all'ambientazione del romanzo barberiniano, che potrebbe essere la Puglia, nella zona vicino a Lucera, e non l'Appennino umbro-marchigiano. Qualunque fosse la sua ambientazione originaria, il romanzo è stato comunque fondamentale per la creazione della Sibilla dell'Appennino. Sulla questione sarà sufficiente, in questo contesto, rimandare a Cursietti 2005, che individua un problema testuale reale.

<sup>34</sup> Nella tradizione latina la Sibilla Tiburtina sposta il luogo della sua attività profetica dal Campidoglio all'Aventino (“*Aventin*”) mentre l'interpretazione del testo francese medievale riporta la parola “Apenin”. Cfr. Chirassi Colombo 2002, pp. 536-537; Haffen 1984.

<sup>35</sup> Su Melusina vedi Chirassi Colombo 1986; per il rapporto con la Sibilla, Chirassi Colombo 1997, p. 54.

<sup>36</sup> Chirassi Colombo 1997, p. 43.

<sup>37</sup> Nella seconda edizione del libro di Andrea da Barberino, la Sibilla dell'Appennino viene chiamata Alcina e ancora oggi la cultura popolare delle zone appenniniche identifica spesso la Sibilla dell'Appennino con questo nome (cfr. Polia 2004, p. 228-231).

<sup>38</sup> Nel territorio marchigiano il francescanesimo aveva trovato terreno propizio alle idee dell'ordine, perciò le comunità francescane erano numerose nelle zone montane della regione. Con l'influenza di teorie rinnovatrici gioachimite si era rafforzata la compagine spirituale, che si trovava in questo momento in accordo con le forze ghibelline nell'opposizione al potere centrale avignonese. Su questi temi vedi Natalucci 1956; D'Alatri 1974; Chirassi Colombo 1997, pp. 50-51.

abitanti dei paesi dell'Appennino vengono messi in guardia contro alchimisti malvagi e persone in combutta col demonio<sup>39</sup> e da questa attività di persuasione nascono leggende sulle potenzialità magiche del territorio e derivano le attività di sedicenti maghi e stregoni che si recavano in pellegrinaggio al lago di Pilato<sup>40</sup>.

Al "mito" della sibilla maga e seduttrice si associa quindi rapidamente la figura del diavolo e l'immagine della "Sibilla Appenninica" si avvicina di conseguenza a quella di una strega. La trasformazione del monte Sibilla nel *Venusberg* della tradizione letteraria cortese tedesca<sup>41</sup> e della sibilla nella maga-strega che lo abita è chiaramente riscontrabile nella testimonianza di Giovanni delle Piatte, che, durante il processo in cui è accusato di stregoneria, fornisce una testimonianza che tocca tutti questi elementi; dimostra così che la fusione del mito letterario con le idee circolanti nell'Appennino marchigiano è già diffusa nella cultura popolare<sup>42</sup>. Il processo di identificazione della Sibilla con una strega è già compiuto nel 1522, quando Bartolomeo Spina nel suo *Quaestio de strigibus* la indica come *domina cursus*, cioè colei che presiede le riunioni dei sabba<sup>43</sup>.

La Sibilla dell'Appennino assume così caratteristiche nuove, è considerata temibile e potente, arrivando più recentemente al punto di essere confusa con una dea<sup>44</sup>. In realtà la figura della sibilla non può associarsi a quella di una dea dal momento che, a differenza di quella, la sibilla non ha la capacità di modificare la realtà, ma solo di annunciare eventi futuri. Allo stesso modo, l'associazione della profetessa ad un monte realmente esistente, per di più situato in un luogo di antiche tradizioni oracolari<sup>45</sup>, ha agevolato la confusione tra la figura della mitica sibilla e quella della pizia, storica sacerdotessa di Apollo a Delfi<sup>46</sup>.

La predicazione francescana osservante, in particolare per queste zone quella di Giacomo della Marca, era uno degli strumenti utilizzati dal papato per arginare la massiccia presenza di comunità di francescani dissidenti (Lambertini 2001) e movimenti ereticali. Cfr. Cohn 2000, soprattutto alle pp. 218-222, che riporta le descrizioni dei luoghi in cui gli incontri segreti di queste comunità ereticali sarebbero avvenuti, restituendo un'immagine molto simile a quella del paradiso sotterraneo della regina-sibilla.

<sup>39</sup> Cfr. Allevi 1976. Sulle credenze nel diavolo e nelle streghe nel periodo di riferimento vedi Graf 2002; Battisti 2005.

<sup>40</sup> Sul lago di Pilato, cfr. Santarelli 1984, pp. 23-29; Graf 2002.

<sup>41</sup> Secondo la Chirassi Colombo è in Germania che si crea la confusione tra Monte di Venere e Monte Sibilla; la prova sarebbe la curiosità di intellettuali tedeschi che chiedono informazioni sul *Venusberg* italiano che si troverebbe in Appennino. Cfr. Falzetti 1963; Chirassi Colombo 1997, pp. 43-44; Chirassi Colombo 2002, pp. 547-550.

<sup>42</sup> Ginzburg 1986, pp. 86-87; Kral 1995.

<sup>43</sup> Spina 1576, p. 3.

<sup>44</sup> È facile confondere una donna mitica e così temibile e potente con una dea; tra le cause dell'origine della "Sibilla Appenninica" sono stati infatti, spesso ed erroneamente, citati antichi culti di Cibele. Cfr. Allevi 1976, pp. 298-299; Allevi 1933.

<sup>45</sup> Sulla persistenza di culti pagani nelle zone appenniniche vedi Allevi 1998; Paci 1998.

<sup>46</sup> Wormell, Parke 1956; Maurizio 1998. Sulle differenze tra Pizia e Sibilla vedi Chirassi Colombo 1995. Patrizia Calenda fornisce un chiaro esempio di questa confusione quando scrive che «la tradizione greca descrive solitamente le sibille vaticinanti sedute su una pietra, su una

Questo modello di sibilla, fortemente debitrice della cultura letteraria e della storia locale, ha un grande impatto sulla cultura degli abitanti della zona; in queste storie risiede infatti l'origine di molte tradizioni e credenze degli abitanti dell'Appennino umbro-marchigiano. Queste credenze e superstizioni generano abitudini, che diventano tradizioni, presenti in numerose fonti orali raccolte da Mario Polia<sup>47</sup>. I canali di diffusione delle storie della regina del Monte Sibilla sono infatti soprattutto orali; le storie narrate da Barberino e De La Sale si diffondono attraverso i racconti dei pastori dell'Appennino, che imparano a leggere e scrivere dagli anziani delle loro comunità e tramandano questi testi apprendendoli e divulgandoli a loro volta durante la transumanza. I pastori sanno leggere e comporre in ottava rima, conoscono a memoria opere della letteratura cavalleresca come *La Gerusalemme liberata* e *L'Orlando furioso*, e tra i testi trasmessi ci sono appunto i racconti di Barberino e De La Sale<sup>48</sup>. La trasmissione orale rafforza la presenza del mito e fissa ancora più saldamente nell'immaginario collettivo le nuove caratteristiche al personaggio creato da Andrea da Barberino e Antoine De La Sale.

Dalla seconda metà del XIX secolo la Sibilla dell'Appennino conosce una nuova fortuna, attirando l'attenzione degli studiosi, in seguito alla prima rappresentazione dell'opera *Tannhäuser*, di Richard Wagner<sup>49</sup>. L'interesse di filologi e studiosi riguarda, in questo caso, le relazioni tra l'opera di Wagner e le storie sulla Sibilla dell'Appennino, concentrandosi in particolare su quale tradizione, tra l'italiana e la tedesca, sia debitrice nei confronti dell'altra. Gli studi sul retroterra del *Tannhäuser* e delle relazioni che quest'opera ha con le leggende del Meschino e del *Paradis* si uniscono all'interesse nei confronti delle supposte rovine di un culto tributato a un'antica dea (o profetessa) sulla cima

roccia o sul tripode» (Calenda 1997, p. 26). Cade nello stesso errore anche Giuseppe Caturegli che intende trovare un posto per la sibilla nella storia della medicina e, «procedendo da testimonianze storicamente valide» (Caturegli 1970, p. 13), giunge a ipotizzare la reale esistenza di una sibilla e la diffusione del culto ad opera della «setta» dei suoi fedeli. A conclusione della sua ricerca, dopo un'analisi attenta delle fonti più antiche, l'autore ammette che i punti di contatto tra la sibilla e la storia della medicina sono quasi inesistenti e giunge a citare tra essi gli «effluvii gassosi» della caverna dove la profetessa risiede e le «erbe con virtù psicoesaltanti» che la sibilla avrebbe usato. Cfr. Caturegli 1970.

<sup>47</sup> Polia trascrive numerose interviste che sono utili per conoscere una grossa parte delle credenze e tradizioni della zona dell'Appennino umbro-marchigiano. Partendo da queste testimonianze l'autore giunge infine a definire due vie attraverso cui la cultura tradizionale rurale, soprattutto nell'ascolano, si rapporterebbe col trascendente: una «religiosa», che rappresenta col culto di Sant'Emidio, e l'altra «pagana», che è simboleggiata dall'interesse per le storie della Sibilla dell'Appennino (Polia 2004). Quest'ultima interpretazione appare più discutibile dal momento che Polia non dichiara il metodo utilizzato né i presupposti teorici da cui muove la sua indagine, che resta quindi unicamente un'interpretazione personale.

<sup>48</sup> Silvestrini 1982; Buseghin 2012, p. 269.

<sup>49</sup> *Tannhäuser* è un poeta tedesco che è realmente esistito nel XIII secolo e al quale la tradizione attribuisce un viaggio nel mitico *Venusberg*, per un'avventura che ricorda da vicino quelle narrate da Barberino e De La Sale. La prima rappresentazione avviene nel 1845 a Dresda. Cfr. Paris 1908, pp. 111-145; Desonay 1963; Borchmeyer 1991; Zoppelli 1996.

del Monte Sibilla e attraggono studiosi e filologi che si avventurano alla ricerca della grotta; i primi sono Gaston Paris e Pio Rajna nel 1897, che danno il via nel terzo e quarto decennio del Novecento alle prime spedizioni di ricerca sul monte Sibilla. Gaston Paris ricerca le affinità tra il Monte Sibilla e il *Venusberg* del *Tannhäuser*<sup>50</sup>; il suo amico Pio Rajna<sup>51</sup>, nel 1926, insieme a Domenico Falzetti<sup>52</sup>, convince la Soprintendenza ai Beni Archeologici delle Marche a fare un sopralluogo concluso col ritrovamento di un cunicolo sotterraneo; Fernand Desonay pubblica due edizioni critiche del testo di De La Sale e si mette in contatto con Falzetti e Rajna perché intende visitare la grotta, cosa che farà nel 1930<sup>53</sup>. Ancora, negli anni Cinquanta vengono promosse altre spedizioni, tra cui quella fortunata del 1953, quando Falzetti, Desonay e il Soprintendente alle Antichità delle Marche trovano una moneta francese del XVI secolo, varie incisioni, un coltello e altri oggetti, che stimolano un rinnovato interesse e contribuiscono ad aumentare la fortuna dell'immaginario regno sotterraneo della regina-sibilla.

Non va confusa con questa degli studiosi, l'attività di amatori, turisti, speleologi, autori locali o appassionati del genere *fantasy*, che raccolgono i materiali più vari in volumi nei quali cercano di coniugare il tema della sibilla, senza un approccio storico o scientifico, alla loro visita alla grotta o ad altri interessi<sup>54</sup>. Come tutti i testi non scientifici, gli scritti di questi autori riscuotono un discreto successo nei paesi dell'Appennino umbro-marchigiano, contribuendo in realtà a diffondere confuse e approssimative informazioni agli abitanti di queste zone, che sono curiosi e interessati ad approfondire le conoscenze su un tema che sta loro molto a cuore<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Paris 1970.

<sup>51</sup> Rajna 1912.

<sup>52</sup> Falzetti 1954 e 1991.

<sup>53</sup> Desonay 1930; Desonay 1931 e 1963.

<sup>54</sup> Ad esempio Lando Siliquini, medico e uomo politico, fa leva sul mito della "Sibilla Appenninica", intendendola come "fulcro" della cultura di una orgogliosa comunità di cittadini che devono recuperare "le proprie radici". In realtà Siliquini sembra servirsi del mito della Sibilla dell'Appennino, che tanto interessa gli abitanti del luogo, per veicolare contenuti di attualità, come il nuovo sistema di gestione integrata del servizio idrico (Siliquini 2004), la dieta mediterranea (Siliquini 2013), o il dialetto fernano-maceratese, più volte difeso dall'autore (Siliquini 2001; Siliquini 2007). La pretesa "Sibilla Appenninica", peraltro, è descritta da un insieme confuso di fonti e interpretazioni diverse. Stessa confusione troviamo nel lavoro di Massimo Spagnoli, presidente della sezione di Fermo del CAI, che si avvicina al tema della "Sibilla Appenninica" partendo dall'interesse speleologico per la grotta (Spagnoli 2012).

<sup>55</sup> È il caso di romanzi come *Il segreto della Sibilla Pastora* di Enrico Tasseti, che sfrutta la mancanza di informazione sul mito della Sibilla dell'Appennino per creare un romanzo che confonde il lettore. L'autore inserisce continui riferimenti a fatti storici realmente accaduti, ma slegati dal tema della sibilla e insiste con note a piè di pagina che non hanno alcuna utilità. Il risultato è un libro a metà tra storia e realtà che dà al lettore l'impressione di affrontare documenti attendibili per risolvere il "mistero" della Sibilla dell'Appennino e non fa altro, invece, che alimentare la confusione inventando una nuova, inesistente, "sibilla pastora" (Tasseti 2014). L'autore, inoltre, organizza presentazioni pubbliche del suo lavoro, durante le quali, definendosi uno studioso, non

#### 4. *Le basi teoriche delle letture non scientifiche del mito*

L'azione degli autori appena descritti tramuta la scarsità di informazioni e fonti storiche sulla Sibilla dell'Appennino nel "mistero" della "Sibilla Appenninica". Cause fondamentali di questa trasformazione sono la confusione della sibilla con la dea Cibele<sup>56</sup> e l'apporto della letteratura esoterica. Nella grande mole di testi non scientifici che riguardano la Sibilla dell'Appennino, numerosi sono infatti quelli che danno una lettura particolare del mito, fortemente segnata dalla rielaborazione in chiave esoterica degli scritti di Johann Jakob Bachofen sul matriarcato e delle loro successive interpretazioni<sup>57</sup>.

Secondo Bachofen il principio ordinatore della dialettica storica è una regola primordiale che consiste nell'alternarsi di fasi matriarcali e patriarcali. Il matriarcato sarebbe caratterizzato da elementi distintivi del "principio femminile" e quindi propri della natura delle donne, come il legame con la terra e con tutto ciò che è tangibile (la "materia"). Il "principio maschile" sarebbe invece costituito da forma e spirito, elementi che determinerebbero la forza dell'uomo. La vittoria del principio maschile su quello femminile risulterebbe evidente con la nascita dello Stato: un'organizzazione patriarcale che è intesa come la più alta dimostrazione delle qualità dell'uomo.

Tra le rielaborazioni del pensiero di Bachofen, le due fondamentali per la rilettura del mito della Sibilla dell'Appennino in chiave esoterica sono quella fornita dalla psicanalisi di scuola junghiana nei primi decenni del Novecento e quella delle intellettuali femministe nel secondo Dopoguerra.

La psicanalisi di scuola junghiana afferma la necessità di coesistenza delle due inclinazioni maschile e femminile; lo sbilanciamento della società occidentale verso principi e valori maschili starebbe infatti alla base della violenza che caratterizza il mondo moderno e sarebbe quindi necessario tendere maggiormente verso il "principio femminile" per giungere ad un equilibrio. L'idea di saggezza, di vita e di fecondità che sta alla base del "principio femminile" è rappresentato dall'archetipo della Grande Madre<sup>58</sup>. Dal pensiero

parla del suo romanzo ma fornisce spiegazioni sul preteso "mistero" della Sibilla Appenninica.

<sup>56</sup> Cibele è la dea che soprintende alla fertilità della terra e alla natura e che, a partire dal II secolo a.C., viene definita dal culto romano come Magna Mater. Cfr. Sabbatucci 1988; Borgeaud 1996.

<sup>57</sup> Bachofen 1988; Bachofen 2003; Cantarella 1977; Cohen 2003, pp. 91-115; Momigliano 1988.

<sup>58</sup> Jung 1981; Jung 2007; Neumann 1981; Cantarella 1977, pp. 29-31. Le teorie psicanalitiche sono alla base anche dell'analisi di Mina Sehdev, ricercatrice presso l'Università di Macerata, il cui lavoro non è però da confondere con i testi parascientifici. La studiosa affronta il mito della Sibilla dell'Appennino utilizzando come fonti i testi di Andrea da Barberino e Antoine De La Sale e precisando che si tratta di un prodotto complesso nato dalla fantasia medievale e arricchitosi di elementi diversi nel corso del tempo. Il mito non viene utilizzato come "strumento" per giungere a un sapere nascosto e più "alto", ma è considerato come un "campo d'indagine" per comprendere le esigenze dell'uomo che l'ha creato. Cfr. Sehdev 2000.

junghiano deriva quindi l'istanza della ricerca di un equilibrio raggiungibile solo tramite la tensione verso il "principio femminile".

La superiorità del principio spirituale maschile sull'inferiorità del principio femminile e la conseguente immagine di Stato quale prodotto del pensiero maschile<sup>59</sup> si prestano a sostenere l'idea dell'Impero come massima realizzazione dell'uomo, interpretazione sostenuta e promossa dalla cultura fascista. In questo senso vanno le interpretazioni di Julius Evola<sup>60</sup>. Contro questa visione del potere maschile concretizzato nello stato patriarcale, fortemente connesso nell'immaginario alle violenze della Seconda Guerra Mondiale, si pone la rielaborazione delle intellettuali femministe che partono dalla necessità di contrastare la sopraffazione del "principio femminile". Queste autrici intendono in realtà porre le basi della critica al sistema patriarcale in funzione di un rinnovamento sociopolitico<sup>61</sup>.

La necessità di un nuovo ruolo della donna in quanto forza che può riabilitare una società violenta è il filo conduttore dell'opera della scrittrice Joyce Lussu, intellettuale fiorentina con origini marchigiane, che utilizza il mito della sibilla per rappresentare uno stile di vita antimilitarista e anticlericale che riconosce alla storia delle Marche<sup>62</sup>. La Lussu dichiara esplicitamente che ritiene la grotta della sibilla una cavità probabilmente scavata per conservare derrate alimentari e che con il termine "sibille" intende identificare donne importanti nella comunità, sapienti perché conoscitrici della natura e del corpo, ostetriche ed erboriste, che si curano del mantenimento dell'equilibrio della società<sup>63</sup>. Questa sapienza femminile sarebbe stata preoccupante per l'uomo, che in passato avrebbe perciò accusato le "sibille" di stregoneria. Anche per la Lussu questa società, che intendeva la donna sapiente come centro della vita quotidiana, sarebbe finita con l'avvento del patriarcato, cioè di quella cultura, iniziata con la dominazione romana, che sancisce il dominio della figura maschile su quella femminile e l'imposizione violenta di strutture di potere e di religione. Con il mito della sibilla, la Lussu utilizza quindi esplicitamente una metafora, secondo cui la non ufficialità dei saperi della donna-sibilla sarebbe la

<sup>59</sup> Cantarella 1988.

<sup>60</sup> Julius Evola (1898-1974) è un intellettuale italiano, sostenitore di un modello di società gerarchico e basato su criteri sociali di tipo ereditario e spirituale. È vicino alle posizioni del Fascismo e influente dopo la Seconda Guerra Mondiale negli ambienti conservatori. Cura le edizioni italiane dei testi di alcuni pensatori europei, tra cui l'opera di Guénon, che è alla base di molte posizioni esoteriche dalla seconda metà del XX secolo. Cura l'antologia di testi di Bachofen, *Le madri e la virilità olimpica*, edita nel 1949, dandone una lettura volta a esaltare i valori della civiltà ariana. Cantarella 1998, p. 149; Evola 1949; Cassata 2003; Moretti 2010.

<sup>61</sup> Cantarella 1977.

<sup>62</sup> Lussu 1988.

<sup>63</sup> Lussu 1996, p. 163. Il termine "sibilla" si trova, con lo stesso significato, nel noto romanzo *Sibilla* dell'autrice femminista portoghese Agustina Bessa Luís, che descrive il personaggio dell'indipendente "sibilla" Quina come una sorta di saggio punto di riferimento per la sua comunità (Bessa Luís 1989).

causa del suo linguaggio ermetico e del suo muoversi alla luce della luna: saperi sgraditi all'uomo che le donne si tramandano silenziosamente. Il recupero del mito in chiave letteraria ha una utilità e un messaggio che la Lussu vuole dare ai lettori del presente: così come le "sibille" dei suoi scritti devono usare gli antichi saperi per "ritessere" la trama della vita, occuparsi cioè di curare gli aspetti del quotidiano mentre «i maschi inventano la guerra»<sup>64</sup>, allo stesso modo le donne del presente devono occuparsi di restituire alla contemporaneità quella saggezza e cura che gli uomini hanno dimostrato di non avere.

La lettura femminista è anche alla base del lavoro dell'archeologa Marjia Gimbutas, che rilancia l'idea della superiorità femminile con le sue ricerche e l'analisi di numerosi reperti preistorici. L'ipotesi della studiosa è quella dell'esistenza, in un'epoca compresa tra il 7000 e il 3500 a.C., di una società che lei definisce "gilania", una comunità antica dove il potere dell'uomo e della donna furono in equilibrio, una società quindi di prosperità e pace, nella quale sacerdotesse donne avrebbero avuto un ruolo dominante senza però sopraffare l'uomo. Dalla simbologia analizzata, la Gimbutas deduce anche che una divinità femminile, che chiama "Gran Dea", avrebbe dominato su queste comunità. La Grande Dea, come la natura, presiede alla morte e alla vita dell'intera terra, si avvicina così al concetto di natura e per rappresentarla vengono utilizzati simboli come l'*uroboros*, il serpente che si morde la coda e rappresenta il ciclo continuo della nascita e della morte. La società inventata dalla Gimbutas sarebbe stata annientata da tribù patriarcali indoeuropee<sup>65</sup>.

La Gimbutas introduce l'elemento della "Grande Dea", una divinità femminile antichissima che si trova fortemente connessa alla natura e alla generazione; le caratteristiche di tale divinità si basano sul parallelismo che l'archeologa crea tra la capacità riproduttiva della donna e la fertilità della terra. Questa Grande Dea si unisce e confonde con l'archetipo junghiano di Grande Madre dando origine a una nuova figura di "Grande Dea", assimilabile al concetto di natura e alla figura della donna intesa come creatura generatrice. Questa Grande Dea ha caratteristiche simili alla dea Cibele, protettrice delle attività della natura e della terra e anticamente definita "Magna-Mater"<sup>66</sup> e nella letteratura pseudoscientifica le due figure vengono fuse in una "nuova grande dea" che viene associata alla "mitica" sibilla dell'Appennino e la trasforma in una divinità che ha potere sulla forza generatrice della terra. Come ogni divinità, la "nuova" sibilla risiede in un luogo ben preciso (la grotta) dove la si può venerare, un luogo che non è stato scelto a caso: secondo queste teorie, la presenza di un antico "culto italico" sugli Appennini sarebbe la prova dell'esistenza di una dea-sibilla<sup>67</sup>. Tra gli autori che accettano questa

<sup>64</sup> Lussu 1996, p. 167; Chirassi Colombo 2013.

<sup>65</sup> Gimbutas 1990; Cantarella 1998, pp. 16-22; Cohen 2003, pp. 112-115.

<sup>66</sup> Sabbatucci 1988; Borgeaud 1996.

<sup>67</sup> Patrizia Calenda scrive «la sibilla era considerata incarnazione di un'antica dea madre, per il suo stato di verginità sia per la sua natura errabonda e longeva, che la rendeva incapace

“nuova sibilla” è spesso riconoscibile un retroterra che possiamo identificare con l'esoterismo. Questi autori si servono della figura della “Sibilla Grande Dea” alla quale aggiungono l'idea dell'esistenza di una sapienza che risale a tempi immemorabili e che questa “dea” custodirebbe e inseriscono questo personaggio inventato nello schema del pensiero esoterico occidentale<sup>68</sup>.

### 5. *Le interpretazioni del mito in chiave esoterica*

Fondamentali nell'approccio esoterico alla realtà sono i temi della corrispondenza, che può verificarsi tra testo scritto e storia, come nel caso dei testi ispirati, o essere visibile nella stessa natura (come si verificherebbe, ad esempio, tra i sette pianeti, i metalli e le parti del corpo). Queste corrispondenze mostrano che la natura rappresenta un sistema complesso, gerarchizzato e “vivo”, che corrisponde ed è specchio della complessità del cosmo; questo sistema può e deve essere conosciuto per permettere all'uomo di migliorare se stesso. La conoscenza delle relazioni tra i diversi componenti della natura è la “gnosi”, che sta alla base dei concetti di magia e alchimia, intese come manipolazione di elementi naturali; tali concezioni vengono potenziate dall'influenza di filosofie orientali che, dalla fine del XIX secolo, introducono l'elemento della meditazione<sup>69</sup>. Per fare il “salto” necessario ed arrivare a comprendere i legami che collegano la natura al “mondo divino” è fondamentale l'azione di mediatori, che sono intesi come angeli o immagini simboliche, a cui l'uomo può connettersi attraverso un'intensa attività di immaginazione, attività meditativa che sfocia nel concetto di “capacità di visione”. Il raggiungimento della gnosi va di pari passo con l'esperienza interiore della meditazione e solo unendo le due forme di conoscenza è possibile fare l'esperienza completa della “trasmutazione”. Per “trasmutazione”, usando un termine preso in prestito dall'alchimia, si intende

di assoggettarsi ad ogni struttura fissa, sia per il carattere furente ed estatico del suo profetare» (Calenda 1997, p. 26). L'autrice non fa nessun riferimento all'origine di queste credenze. Per l'origine del femminile secondo gli autori che si affidano a queste teorie, vedi Calenda 1997, pp. 38-39.

<sup>68</sup> Antoine Faivre è stato uno storico dell'esoterismo, primo titolare di una cattedra di Storia dell'Esoterismo Occidentale in Europa, alla Sorbona. Ha individuato le componenti fondamentali per identificare il pensiero esoterico occidentale e sui suoi lavori si basa la lettura dei testi pseudoscientifici fatta in questo studio. Faivre 1992, pp. 25-35. Per il valore della tradizione in ambito esoterico vedi Faivre 1999; il periodo che interessa in questo contesto è soprattutto alle pp. 5-7.

<sup>69</sup> Importante in questo senso è l'apporto di Mircea Eliade, che studia l'esperienza di devozione interpretandola come tentativo di opporre il tempo interiore (legato a tradizioni primordiali e vicino al mito) al tempo storico, sterile e privo di valore sacrale. Il concetto di gnosi è presente nei testi attribuiti a Ermete Trismegisto, tradotti da Marsilio Ficino e reinterpretati dalle filosofie esoteriche di XIX secolo. Vedi più avanti, nota 88.

un cambiamento della persona, un'illuminazione che porta a una "seconda nascita", a un'"evoluzione" dell'uomo e che non si ferma alla mera speculazione filosofica ma produce un cambiamento nella persona. Questo processo non è completamente lasciato nelle mani del neofita; per arrivare ad avvicinarsi a questa conoscenza e alla "seconda nascita" è infatti necessario l'intervento del mediatore, un maestro o *guru* che ha la funzione di instradare l'allievo sulla via che lo condurrà ad essere maestro a sua volta, in un passaggio che garantisce il mantenimento della conoscenza antica e da cui nascono le tradizioni iniziatiche che vengono recuperate in ambienti massonici<sup>70</sup>.

Gli autori che applicano queste teorie al mito della Sibilla dell'Appennino identificano il mediatore proprio nella profetessa. Alla base di questa associazione c'è l'idea secondo cui la sibilla sarebbe legata alla tradizione di antichi culti italici e portavoce del mondo del sottosuolo, da cui, attraverso forze endogene della terra, riceverebbe i vaticini<sup>71</sup>. La posizione della sibilla sarebbe quella di mediatore verso la conoscenza della verità primordiale, sottratta al mondo dalla società patriarcale e dal cristianesimo<sup>72</sup>, che avrebbero limitato il suo ruolo, inglobandolo nella gabbia delle loro tradizioni e relegandolo quindi a quello di mito o strega. Si ritrovano in questi ragionamenti i modelli dedotti dalle teorie di Bachofen già detti più sopra: la profetessa identificata da un lato con la Grande madre, connessa alle "energie" della terra e della natura, e dall'altro con la dea antica, custode di un sapere occultato dal patriarcato, dal cristianesimo e dalla scienza. Secondo questi autori c'è la possibilità di raggiungere la perfezione soltanto per chi riconosce la reale funzione della Sibilla dell'Appennino, per chi è quindi a conoscenza del fatto che la sibilla è un importante mediatore verso la gnosi. Recandosi da lei, pernottando davanti alla sua grotta e facendo attenzione ai suoi messaggi, che arrivano anche in forma simbolica o non visibile, l'uomo può aspirare alla gnosi<sup>73</sup>. La filosofia esoterica individua la montagna come "centro", luogo di incontro del cielo con la terra, e "montagna sacra" in quanto dimora del dio. Il ritorno al "centro", l'avvicinarsi al percorso che collega la terra al cielo, sarebbe dunque la strada per la salvezza o iniziazione<sup>74</sup>, quindi il viaggio al Monte Sibilla, dimora della dea, diventa elemento fondamentale per avvicinarsi a lei ed entrare in contatto con le energie veicolate dalla profetessa. Attraverso il contatto con la montagna e con queste presunte energie può avvenire infatti la "trasmutazione interiore". Come avviene con l'alchimia, che trasforma l'argento in oro, l'uomo

<sup>70</sup> Faivre 1992, pp. 26-35.

<sup>71</sup> Non è noto, secondo gli autori che sostengono queste teorie, il modo in cui la sibilla riceva questi messaggi dal dio; l'unica cosa a loro nota è che la profetessa «faceva dei bagni purificatori e rituali» nel vestibolo della grotta (Calenda 1997, p. 27). Sulla mantica ispirata di Pizia e sibilla vedi Chirassi Colombo 1995.

<sup>72</sup> Calenda 1997, pp. 26-27.

<sup>73</sup> Il concetto di messaggio sibillino che giunge in forma simbolica dà origine, come vedremo più avanti, alle più varie interpretazioni di ogni elemento presente in dipinti, architetture ed eventi naturali nella zona interessata dal mito. Cfr. note 81 e 105.

<sup>74</sup> Pisi 1998, p. 50; Siliquini 2004, pp. 27-35.

imperfetto (cioè privo di conoscenza) diviene “uomo perfetto” avvicinandosi alla Sibilla<sup>75</sup>. La montagna è “centro” e anche regno di Sibilla-Grande Madre, simbolo del principio femminile e della gnosi; avvicinandosi a lei si può quindi ottenere il bilanciamento tra “maschile” e “femminile” auspicato dagli autori junghiani e necessario alla nostra società sbilanciata per raggiungere la realizzazione interiore<sup>76</sup>. Il “perfezionamento” dell'essere avverrebbe attraverso il superamento del tempo storico (attuale, contaminato da uno sbilanciamento in favore del “principio maschile”) e l'avvicinamento al tempo “primordiale”, antico, più vicino alla terra e al “principio femminile”; questo avvicinamento consentirebbe di recuperare la *coincidentia oppositorum*, l'incontro dei due opposti e quindi l'equilibrio<sup>77</sup>. Ancora una volta si riconosce, in questo pensiero, la rielaborazione delle teorie di Bachofen sul rapporto tra principio maschile e femminile.

La Sibilla dell'Appennino è associata alla Grande Madre, o Grande Dea-natura, e i leggendari culti basati su elementi naturali completano il mitico personaggio: il culto dell'acqua e delle rocce, ad esempio, sono trattati con argomentazioni poco convincenti<sup>78</sup>, ma suggestive<sup>79</sup>, così come le misteriose corrispondenze tra «linee geomagnetiche ed il loro incrociarsi in [...] punti di incontro dalle valenze energetiche incredibilmente positive»<sup>80</sup>. Il lettore che non conosca i presupposti del pensiero esoterico, non comprende questi concetti, né il fumoso linguaggio con cui sono espressi; viene invece catapultato, in un clima “magico” che ben si adatta ai suggestivi paesaggi appenninici e arricchisce di “magia” la confusa percezione di un'origine arcaica delle proprie tradizioni.

<sup>75</sup> Annamaria Piscitelli scrive che «l'assimilare il Monte Sibilla al concetto di “Matriarchia”» non sarebbe soltanto un «grazioso omaggio». Il Monte Sibilla va anzi «inteso come un contenitore preso a prestito dalla Natura, un pozzo senza fondo, un antro d'accesso all'insondabile profondità terrestre da cui estrarre aurei insegnamenti»; si potrebbe, quindi, considerare «figuratamente» il Monte Sibilla come un «alambicco in cui la materia caotica e informe si quintessenzia in germi vitali, organizzati per legge creativa di Amore in nuove idee e forme» (Piscitelli 1997, pp. 5-6).

<sup>76</sup> Il pensiero di questi autori è efficacemente espresso da Gennaro Vitalone: «non è dato di sapere quando e perché l'uomo decise di allontanarsi dall'idea unitaria del divino, di emarginare progressivamente, sino ad esiliare definitivamente la Dea dell'universo della materia eternamente in movimento per porre nell'immobilità dei cieli un dio usurpatore fatto a sua immagine e somiglianza. Si sa però quanto tutto ciò sia stato funesto, in termini di conseguenze, per l'evoluzione del genere umano» (Vitalone 1997, p. 40).

<sup>77</sup> Pisi 1998, p. 53-60. Il ragionamento si colloca nell'ambito dell'archetipo della *coincidentia oppositorum*: maschile e femminile insieme formerebbero l'Uno, che è la perfezione e si realizza con l'amore, perché l'energia dell'amore è quella che l'esoterismo ermetico iniziatico ritiene fondamentale (Vitalone 1997, pp. 45-46).

<sup>78</sup> Buseghin 2012, pp. 82-93.

<sup>79</sup> Ad esempio, Marco Carobbi scrive, sull'origine del termine “sibilla”: «sarei più propenso ad attribuire al termine Sibilla l'origine dalla radicale SEB – matrice fluida/acque primordiali – seguita dal latino ILLA – là/per quella parte/colà – da cui il significato di Sorgente verso la quale andare per attingervi l'Acqua di Vita» (Carobbi 1997, p. 21). Collega quindi, con questo sistema, questa “Acqua di Vita” alla Magna Mater, in un ragionamento che non viene dimostrato in alcun modo.

<sup>80</sup> Ivi, p. 21. Carobbi, pur utilizzando spesso il virgolettato, forse per riportare teorie altrui, non cita le sue fonti. Queste fonti risiederebbero, a suo dire, in ambito della Geobiologia, un settore di studi comunque controverso.

Questi autori, non soddisfatti dalle spiegazioni scientifiche, si dichiarano convinti che la scienza sia limitata nelle capacità di intendere questi fenomeni. Il metodo che gli “autori esoterici” utilizzano non è infatti un metodo scientifico o storico, che si basa sull’analisi e la contestualizzazione delle testimonianze e delle fonti, ma un procedimento “inverso”, che consiste nel considerare manifestazioni della credenza in alcuni fatti come prove dell’esistenza dei fatti stessi. Tenendo presente che è fondamentale per la dottrina esoterica la confluenza delle fonti dottrinali e la trasmissione iniziatica, si comprende come ogni somiglianza o affinità, più o meno forzata, tra due elementi, venga intesa come prova di una teoria, come “illuminazione” su una realtà che non si deve ricercare, ma che si deve credere già vera, esistente, ma a noi sconosciuta, o meglio occultata<sup>81</sup>. Per giungere a comprendere l’archetipo della Dea si devono abbandonare i criteri di ricerca noti alle discipline accademiche, che risentirebbero dell’intervento dell’uomo imperfetto e lo allontanerebbero quindi dal suo obiettivo di “perfezione”<sup>82</sup>.

Nessuno, tra questi autori, indaga le ragioni storiche della presenza delle testimonianze di cui dà conto, in quanto tutti sono già certi che ogni testimonianza sia prova evidente della tesi che già conoscono; ogni testimonianza, inoltre, non è credibile in quanto introdotta da formule come “si dice”, “si narra”, “è probabile”, “alcuni studiosi hanno detto”, senza alcuna specificazione.

Pur non intendendo, in questa sede, sminuire il valore filosofico delle correnti esoteriche<sup>83</sup> o discutere la validità dell’idea di “sacro” sostenuta da Eliade<sup>84</sup>, è necessario tuttavia riconoscere quanto l’applicazione di queste teorie al mito della Sibilla dell’Appennino sia del tutto arbitraria, dal momento che i testi analizzati in questo studio non sono affidabili fonti di documentazione sul tema del mito dei Sibillini. Le tesi sostenute, infatti, vengono argomentate attraverso teorie slegate dal tema della Sibilla dell’Appennino, che è un “mito” nato e diffuso nell’ambito della letteratura cavalleresca, un “mito” che, in quanto tale, è di esplicita invenzione umana e che non può essere considerato quindi veicolo di “forze” altre rispetto all’uomo. Di questo mito possono essere rintracciati, dal punto di vista storico, cause e processi che allontanano la Sibilla dell’Appennino dalle idee esposte dagli autori in questione: un esempio tra i tanti è l’errore di identificazione di Cibele con la sibilla<sup>85</sup>. Le teorie di questi autori possono

<sup>81</sup> L’applicazione di questo concetto è valida per qualsiasi elemento; la lettura di presunti simbolismi si spinge a sostenere, ad esempio, che il culto solare nella zona appenninica persisterebbe nell’acquacotta, piatto tipico dei pastori dell’Appennino, consistente in un piatto sul quale diverse fette di pane sono disposte a raggiera intorno a una “palla” di ricotta (Buseghin 2012, p. 77).

<sup>82</sup> Illuminante in questo senso è il pensiero di Massimo Marra, secondo cui «[il problema] non è capire attraverso il normale procedimento dialettico, ma comprendere per poi tentare di conoscere. [...] È più facile costruire nuove visioni e sovrastrutture, piuttosto che perdersi e destrutturarsi nel tentativo di comprendere un archetipo come quello della Dea» (Marra 1997, pp. 107-109).

<sup>83</sup> Faivre 1992, pp. 42-43.

<sup>84</sup> Sull’idea di “sacro” vedi Chirassi Colombo 2014, soprattutto, per il nostro discorso, pp. 11-14.

<sup>85</sup> Sulla sostanziale differenza tra una dea e una sibilla vedi sopra, paragrafo 3.

essere coerenti soltanto se si sceglie di fingere che l'identificazione sia possibile, scegliendo quindi di non considerare elementi verificabili. Se si sceglie di non verificare gli elementi da cui parte una teoria e di considerarli quindi come validi *a priori*, si usa di fatto un'ipotesi come prova. Si costruiscono così grandi sistemi di teorie sospese come mongolfiere sopra il terreno della realtà storica, cui sono legati dal solo, sottile, filo della somiglianza e della suggestione<sup>86</sup>.

Un ruolo fondamentale nella diffusione di idee come quelle appena esposte è stato svolto dal *Progetto Elissa* coordinato da Anna Maria Piscitelli<sup>87</sup>. La Piscitelli si definisce legittima prosecutrice dell'attività di Giuliano Kremmerz, fondatore a fine Ottocento della Fratellanza di Miriam, una filosofia che prende le mosse dal pensiero esoterico di matrice massonico-egizia<sup>88</sup> ed è volta a permettere ai "fratelli" di raggiungere il massimo livello delle proprie potenzialità psicofisiche, anche con fini terapeutici<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> Un esempio su tutti è l'opera di Giuliana Poli, un volume teso a individuare corrispondenze, similitudini e possibili associazioni tra leggende che fanno parte della tradizione tramandata oralmente, teorie alla base della tradizione esoterica iniziatica e sue intuizioni riguardo al rapporto tra chiese dedicate alla Madonna e costellazioni. È interessante, e indicativo del metodo utilizzato, il fatto che l'autrice metta in guardia il lettore rispetto alla leggenda secondo cui la Sibilla Cumana avrebbe venduto i libri profetici a Tarquinio, una leggenda che, «essendo tale, non deve essere presa sul serio» (Poli 2008, p. 129) e faccia invece affidamento, al punto di utilizzarla come base di tutto il lavoro, sulla leggenda delle "Sette Sorelle", di cui è riuscita a reperire una sola testimonianza orale. È opportuno precisare che gli autori coinvolti nel *Progetto Elissa* criticano aspramente il lavoro di Giuliana Poli, ritenuto privo di presupposti validi.

<sup>87</sup> Il progetto è illustrato in Piscitelli 2002. Annamaria Piscitelli, si legge nella sua biografia, «è laureata in Scienze della Formazione ed è iscritta all'ordine dei Giornalisti. Si è dedicata fin da giovanissima a studi approfonditi sui miti, le simbologie, le religioni e le tradizioni filosofiche occidentali, l'ermetismo classico, l'alchimia, le scienze della natura e le medicine antiche, con particolare attenzione per gli aspetti storico-antropologici. Parallelamente, ha svolto il suo personale percorso di ricerca sulle valenze e le sopravvivenze delle culture coniugate al "femminile" collocabili in area europea, mediterranea e più specificatamente italiana» (<<http://www.elissa.net/anni.html>>). Elissa è il nome proprio attribuito a una delle sibille elencate nella Suda (cfr. Parke 1992, p. 161, n. 6). In seguito il nome Elissa è stato erroneamente attribuito alla figlia di Lamia e Zeus, personaggio erroneamente identificato con la Sibilla Libica narrata da Euripide. Sulla sibilla Libica in Euripide vedi Parke 1992, pp. 128-129; la Sibilla Libica associata al nome Elissa è in Ross 1648, p. 388.

<sup>88</sup> Nella tarda gremità alessandrina, in ambito egiziano ellenizzato, sono comunemente datati i testi attribuiti a Ermete Trismegisto, anche egli "mitico" autore dei testi che compongono il *Corpus Hermeticum*. Come i testi sibillini, gli scritti ermetici hanno avuto fortuna in quanto *corpus* grazie all'attenzione degli umanisti e in particolare di Marsilio Ficino, che li considera come contenitori di sapienza antica, da affiancare ai libri biblici. Concezione fondamentale dell'ermetismo ellenistico è quella di una gnosi che, rivelando all'uomo il divino, lo avvicina ad esso; secondo questo principio sarebbe quindi possibile per l'uomo una conoscenza superiore, più vicina a quella del dio. Nell'ortodossia della Chiesa cristiana, che si affida a un sapere unico inconfutabile e non prevede l'elaborazione di saperi autonomi, questo principio, quindi, scompare per essere recuperato, insieme ai testi attribuiti a Ermete e alle sibille, dalle teorie ermetico-iniziatiche del XIX secolo, come quelle elaborate da Kremmerz.

<sup>89</sup> Faivre 1992, p. 148. È da precisare che, nell'ambito del pensiero Kremmerziano, il termine "matriarcato" viene esplicitamente rifiutato e sostituito dal termine "matriarchia", che consiste in una fusione dei concetti sopra esposti di Grande Dea e Magna Mater. «Il termine Matriarchia (che non è presente nel vocabolario Treccani) – scrive Annamaria Piscitelli – appartiene invece alla sfera

Il *Progetto Elissa*, pensato dalla stessa Piscitelli, nasce nel 1997 ed è presieduto da Paolo Aldo Rossi, docente ordinario di filosofia all'Università di Genova, con lo scopo di fornire un'analisi interdisciplinare al fenomeno della Sibilla dell'Appennino; questo approccio sarebbe necessario, secondo la Piscitelli, per comprendere le numerose sfaccettature che l'interesse per la Sibilla ha generato. Allo stesso tempo, coloro che collaborano al progetto intendono farsi promotori della realtà della grotta del Monte Sibilla, non ritenendo sufficienti le ricerche e le spedizioni fatte in passato<sup>90</sup>. Nell'idea della Piscitelli il ruolo decisivo del *Progetto Elissa* sarebbe stato quello di coinvolgere gli enti locali nell'organizzazione di eventi e pubblicazioni allo scopo di promuovere queste realtà, ma, stando a quanto sostenuto dalla stessa curatrice, il progetto si è chiuso nel 2012<sup>91</sup>.

All'interno del *Progetto Elissa* gravitano studiosi, amatori, appassionati che intendono diffondere l'interpretazione esoterica della presenza della "Sibilla Appenninica", ritenendo infatti che la dea-Sibilla sia stata ingiustamente trascurata dalla letteratura scientifica<sup>92</sup>. L'attività del *Progetto Elissa* è varia e comprende l'organizzazione di visite alla grotta e lezioni tenute dalla stessa Piscitelli; la massima diffusione delle idee che animano il progetto è dovuta però all'organizzazione di convegni e alla pubblicazione di volumi<sup>93</sup>. Annamaria Piscitelli è infatti titolare della casa editrice Miriamica, che si unisce alla struttura organizzativa garantita dal *Progetto Elissa* e consente agli autori esoterici la possibilità di divulgare le proprie teorie<sup>94</sup>. Nell'ambito del progetto è stato anche attivato un "Comitato Promotore della Grotta della Sibilla", una collaborazione istituita dal 2000 con alcuni residenti del territorio, che mira

del sacro e va inteso come derivante dalla radice del latino *matrix-cis*, matrice-utero, e dalla sincope del greco *ιεραρχία*, gerarchia, ordine sacro, cioè naturale e divino insieme, e quindi assoluto [...]. Il Monte Sibilla va inteso in quest'ottica» (Piscitelli 1997, p. 6).

<sup>90</sup> La Piscitelli spiega che «occorreva un progetto in cui, a una seria analisi trasversale e transtorica operata in loco, fossero affiancate competenze interdisciplinari e scientifiche a livello internazionale» (Piscitelli, Carobbi 2002, pp. III-IV).

<sup>91</sup> Nel sito web <<http://www.elissa.net>>, che viene dato come riferimento per il *Progetto Elissa*, l'ultimo aggiornamento risale al 17 luglio 2012 (ultima consultazione: 13.02.2015).

<sup>92</sup> Il rifiuto del metodo scientifico da parte di questi autori è deciso. Patrizia Calenda scrive, ad esempio: «la scienza che, sporadicamente, è riuscita a produrre con dimostrazioni inconfutabili la chiave di taluni processi fisici, pure avendo scoperto la dinamica del singolo fenomeno non ne ha afferrato il rapporto di armonia con gli altri. La scienza, che è sapere maschile, analitico, sezionante, si è trovata (e ancora si trova) squassata dalle tessere di un puzzle che non vuole saperne di ricomporsi in senso unitario e universale» (Calenda 1997, p. 33). Sull'indagine storica del fenomeno della Sibilla, Gennaro Vitalone afferma che «tutto ciò che, sull'argomento sibille, è pervenuto ai giorni nostri, appartiene alla storiografia ufficiale, la quale vede il suo inizio posteriormente all'affermarsi della cultura patriarcale, [...] è storia scritta dalla cultura vincente [...] quanto vi è da far conto sulla sua imparzialità?» (Vitalone 1997, p. 48 e nota 7).

<sup>93</sup> Spesso i volumi pubblicati sono atti dei convegni organizzati dal *Progetto Elissa*. Cfr. Rossi 1999; *Sibilla Appenninica* 1997; *Sibilla sciamana* 2002.

<sup>94</sup> Piscitelli, Carobbi 2002, p. IV. La casa editrice Miriamica pubblica anche testi di ambito esoterico, primi tra tutti gli scritti di Giuliano Kremmerz.

a stimolare la pubblica amministrazione a valorizzare la grotta<sup>95</sup>. La prima ricognizione è stata finanziata da Fondazione Carisap<sup>96</sup> e ha unito alle posizioni esoteriche del gruppo di *Elissa* la ricerca scientifica, ottenendo la collaborazione dell'Università di Camerino, che ha condotto un'indagine geofisica sulla grotta. Queste ricerche hanno portato a riconoscere la presenza di cavità sotterranee sul monte Sibilla, fin'ora solo intuite dalle precedenti spedizioni<sup>97</sup> e sono state interrotte per mancanza di finanziamenti e per volere dell'Ente Parco dei Sibillini. Con la fine delle attività del Comitato Promotore della Grotta della Sibilla sono terminate le ricerche sulla vetta del monte, che rimane comunque una meta molto frequentata da alpinisti, turisti e curiosi.

#### 6. *La lettura perennialista: l'interpretazione esoterica delle testimonianze storiche*

Esiste anche un'altra corrente nella letteratura che tratta il tema della "Sibilla Appenninica" in maniera non scientifica; gli autori dei volumi in questione fanno riferimento a teorie di ambito esoterico ma traggono la maggior parte delle loro fonti dalle tradizioni e dal folklore, seguendo la dottrina detta perennialista o tradizionalista<sup>98</sup>; questa è rappresentata dal filosofo René Guénon, che ne è l'iniziatore, e da alcune posizioni di Mircea Eliade, fenomenologo delle religioni che in età giovanile si è avvicinato all'opera di Guénon<sup>99</sup>. Secondo questa corrente di pensiero esisterebbe una "tradizione primordiale" che l'uomo avrebbe ricevuto, non inventato, e che sarebbe stata intenzionalmente occultata nel corso della storia. Comparando le varie religioni e tradizioni folkloriche, però, sarebbero chiaramente visibili elementi comuni, interpretati come sopravvivenze della "tradizione primordiale"<sup>100</sup>. Per questa ricerca sarebbero fondamentali l'ascesi e l'iniziazione, dal momento che la scienza moderna avrebbe reso difficile l'apertura dei canali per la trasmissione

<sup>95</sup> Capponi 2002.

<sup>96</sup> Il Comitato non ha avuto successo nel reperire finanziamenti. Annamaria Piscitelli scrive che la fondazione Carisap è stato «l'unico referente in territorio piceno sensibile e preparato ad accoglierne le istanze culturali e le più profonde esigenze conoscitive della gente» (Piscitelli 2002, pp. VI-XIII). I risultati delle ricerche sono stati pubblicati dalla casa editrice Miriamica (*Sibilla sciamana* 2002).

<sup>97</sup> Pambianchi 2002; Beano 2002.

<sup>98</sup> Faivre 1999, pp. 48-63; alle pp. 61-63 Faivre elenca gli errori di metodo di questo tipo di ricerca.

<sup>99</sup> Su René Guénon vedi Borella 1992; Di Vona 1997; Laurant 2008. Per Mircea Eliade: *Mircea Eliade et les horizons de la culture* 1985; Dubuisson 1995; Arcella *et al.* 1998; Angelini 2001; Ries, Spineto 2000. In particolare, per il particolare rapporto di Eliade con il tradizionalismo, vedi Pisi 1998 e Grottanelli 2002.

<sup>100</sup> Guénon 1934, pp. 47-48; Eliade 1989. Sul tema vedi anche Chirassi Colombo 1998; Spineto 2005; Chirassi Colombo 2014.

dell'autentica tradizione. Il processo di oscurazione della tradizione si sarebbe compiuto nel Medioevo, quando ci sarebbe stato un allontanamento da parte delle tradizioni occidentali moderne, rifiutate da Guénon in quanto incomplete. Al Medioevo riconduce la rinuncia alla gnosi anche Eliade, secondo il quale la diffusione del Cristianesimo nel IV secolo avrebbe estromesso la gnosi ottenendo di proteggere l'unità dell'Impero, ma allontanando così le possibilità elitarie offerte dalle religioni misteriche antiche<sup>101</sup>. Questi elementi di conoscenza sarebbero però rimasti nelle abitudini e nelle tradizioni locali, oltre che in alcune sette privilegiate come quella dei templari, degli alchimisti e dei neoplatonici. Secondo questa visione la Controriforma, l'Inquisizione e l'imposizione dell'ortodossia cattolica sarebbero tra le forze che hanno causato la scomparsa degli elementi pagani, misterici e perciò "veri", che adesso soltanto alcuni possono capire. Per gli autori che fanno affidamento su queste teorie, quindi, la diffusione del cristianesimo e del cattolicesimo sarebbero causa anche della scomparsa degli aspetti "veri", pagani e primordiali del mito della sibilla. In ogni caso, anche seguendo queste teorie si arriva a cercare la "verità" sulla cima del Monte Sibilla. Gli autori che scrivono sulla Sibilla dell'Appennino affidandosi alla lettura perennialista fanno affidamento sulla cultura dei templari, dei Rosacroci e sulla pretesa di riconoscere vaghe tracce della presenza di simboli templari e rosacroci nelle zone interessate dal mito della sibilla. Un esempio è il volume di Giuliana Poli, che collabora con Mario Polia alla raccolta di testimonianze orali nell'area dell'Appennino. Il suo lavoro consiste nell'associare i dati dedotti da queste testimonianze (riferiti quindi alla tradizione folklorica locale trasmessa oralmente) all'architettura e alla letteratura di ambito esoterico-perennialista, specialmente alle teorie di Eliade sugli archetipi universali e metastorici<sup>102</sup>. La sua ricerca approda alla definizione di un collegamento tra sette chiese, sparse sul territorio intorno al Monte Sibilla e dedicate alla Madonna, alle sette stelle che compongono la costellazione della Vergine<sup>103</sup>. Sacerdotesse di queste sette chiese sarebbero state

<sup>101</sup> Eliade 1992, pp. 18-26. Esiste però anche una declinazione cristiana della dottrina esoterica che identifica l'archetipo della Grande Madre, generatrice di vita e legata alle forze naturali, alla Vergine e collega Dio al Sole. Cfr. Arcella 2008, pp. 12-13; Faivre 1999, pp. 39-40.

<sup>102</sup> Oltre alla *coincidentia oppositorum* (vedi nota 66), tra gli altri archetipi presenti nelle teorie di Eliade e reinterpretati da diversi autori per l'approccio al tema della Sibilla, vi sono quello della montagna come luogo di incontro tra terra e cielo e quello della donna come acqua di vita. Stefano Arcella sostiene che sia un merito della Poli l'aver dimostrato queste connessioni (Arcella 2008, p. 10).

<sup>103</sup> Su questa linea è anche Renzo Roiati che, pur riconoscendo le origini delle varie leggende della zona, collega la posizione di nove chiese dedicate alla Vergine e sorte intorno al Monte Sibilla con la costellazione della Vergine, e utilizza, tra le prove a sostegno della sua analisi, le "stelle" o "rose" incise sui portali (Roiati 2006, pp. 87-121). Sul rapporto tra la Sibilla e teorie astrologiche vedi anche Ristori, Carobbi 1999. Da queste idee prendono le mosse i numerosi itinerari presentati da Annamaria Piscitelli, pubblicati in <<http://www.MyMarketing.net>> (<<http://www.mymarketing.net/index.php?page=archivio&newsid=2699>>, 13.02.2015) e riproposti sul sito web del *Progetto Elissa* col titolo *I Sentieri delle Stelle: viaggi "ON THE ROAD" fra scenari insoliti e antiche vie di comunicazione*, <<http://www.elissa.net/?page=6&art=31>>, 13.02.2015.

sette donne devote alla regina sibilla; sette donne realmente esistite e sterminate dagli uomini alla fine dell'era del matriarcato. La scrittrice fornisce come prova di questa teoria la canzone che sua nonna le cantava da bambina<sup>104</sup> e l'analisi di incisioni che trova sulle chiese in questione, analisi fatte senza il supporto di uno studioso, ad esempio, di architettura medievale<sup>105</sup>.

Anche il volume di Paola Consolati cerca la persistenza di una tradizione oracolare e magica sulla cima del Monte Sibilla e lo fa “leggendo” tracce letterarie e materiali della presenza di una Sibilla dell'Appennino, che lei ritiene realmente esistita. Questa sibilla sarebbe stata dimenticata perché Lattanzio non ne ha fatto menzione e la sua figura sarebbe stata manipolata in un primo momento dall'azione repressiva della Chiesa, che intendeva eliminare un culto pagano, e poi dalla tendenza degli umanisti a razionalizzare un fenomeno magico e non pienamente indagabile. La Consolati intende rivelare la presenza della sibilla utilizzando fonti orali e attestazioni archeologiche. Le fonti orali sono utilizzate come materiale da cui estrapolare liberamente analogie e collegamenti a vari culti misterici e simbologie di ambito esoterico. Le testimonianze archeologiche sono affidate, questa volta, alla collaborazione di Giovanni Rocchi che, definendosi un autodidatta, si occupa di decifrare nientemeno che iscrizioni in italico ed etrusco<sup>106</sup>. Primo in ordine cronologico (è uscito ancora prima che venisse fondato il *Progetto Elissa*), il volume della Consolati restituisce al lettore un insieme confuso di suggestioni, riferimenti, analogie e deduzioni che non provano alcuna teoria e hanno poco valore storico-scientifico. Come gli altri testi riferiti alla Sibilla dell'Appennino, presenta l'uso ripetuto di parole come “antico” o “archetipico” e di metafore che rendono questi volumi affascinanti, piacevoli e rassicuranti, soprattutto dal momento che non avanzano quei dubbi o questioni che uno storico solleverebbe, ma collegano tutti gli elementi visibili a una realtà “altra”, non definita e quindi facilmente personalizzabile dai lettori. Non c'è dubbio, infatti, che l'affermarsi della religione cristiana abbia favorito la perdita, più o meno forzata, di elementi appartenenti ad altre organizzazioni del simbolico o a tradizioni filosofiche precedenti; ciò non costituisce però prova del fatto che queste filosofie perdute fossero collegate alla Sibilla dell'Appennino, che, come già detto, emerge dalle fonti storiche non prima del tardo Medioevo. L'attività di questi autori favorisce, ancora una volta, la diffusione di concetti errati sulla leggenda dei Sibillini e alimenta non tanto il mito della Sibilla dell'Appennino, quanto l'approccio esoterico ad

<sup>104</sup> La canzone, che può essere il prodotto piuttosto che la causa di queste storie, si trova, per stessa ammissione della Poli, soltanto in una delle numerose interviste che la scrittrice conduce nei paesi intorno al Monte Sibilla: quella, appunto, di sua nonna (Poli 2008, p. 61).

<sup>105</sup> Mario Polia descrive i sistemi per scongiurare l'ingresso delle streghe nelle case di campagna, tra cui incisioni sugli stipiti delle porte di immagini stilizzate di cardo carlino (Polia 2004, p. 235); per Febo Allevi le stesse incisioni rappresenterebbero invece stemmi gentilizi (Allevi 1976, p. 288), mentre secondo la Poli, Roiati e la Piscitelli sarebbero immagini di stelle.

<sup>106</sup> Consolati, Rocchi 1996.

esso, lasciando intendere che non vi sia altro modo per avvicinarsi a questo complesso insieme di scambi, influenze e civiltà, che ha generato a sua volta una grande quantità di cultura nell'Appennino umbro-marchigiano.

### 7. *L'approccio filosofico al mito della Sibilla dell'Appennino*

Una menzione a parte merita il lavoro di Cesare Catà, che analizza il mito della Sibilla dell'Appennino basandosi sulle fonti letterarie e usando un approccio prevalentemente filosofico<sup>107</sup>. In particolare, l'autore indaga il concetto filosofico di fantasia partendo dal presupposto secondo cui l'essenza della realtà sarebbe impossibile da comprendere per l'uomo; l'uomo sarebbe, in questa conoscenza, limitato dalla sua stessa mente che, strutturata secondo il principio di non contraddizione, non lascerebbe spazio al principio della coincidenza degli opposti (*coincidentia oppositorum*), fondamentale per comprendere l'«uno infinito», la dimensione del «mistero reale». Questo limite proprio della mente umana, però, può essere valicato attraverso la fantasia, che serve a «riconoscere e corrispondere all'essenziale», in quanto intesa come superamento dei limiti della «contingenza del percepibile»<sup>108</sup>. Segno visibile dell'essenziale sarebbe, per Catà, la bellezza, intesa come uno stimolo capace di scatenare emozioni che vanno oltre la semplice sfera della percezione sensoriale, come nel caso dell'amore tra Romeo e Giulietta<sup>109</sup>.

Il valore della fantasia come strumento per conoscere il principio della realtà è conservato non tanto nella cultura ufficialmente riconosciuta come veritiera, quanto nei prodotti di questa stessa fantasia, come le tradizioni e la letteratura, tra cui troviamo i due romanzi cavallereschi sulla Sibilla dell'Appennino, i personaggi del *Signore degli Anelli* e i personaggi fatati della cultura folklorica irlandese. Questi testi diventano quindi la materia su cui interrogarsi per capire quanto, nel passato, l'uomo abbia saputo cogliere la realtà superando le limitazioni del raziocinio<sup>110</sup>. Lo studio di questi testi diventa, per l'autore, la strada da percorrere «per approfondire il senso della realtà»<sup>111</sup> e per arrivare

<sup>107</sup> Catà 2012. Vedi anche Catà 2010; Cesare Catà è Dottore di Ricerca in Filosofia e professore a contratto presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Macerata. Si occupa di cultura del Rinascimento in relazione all'epoca contemporanea, di tradizione filosofica neoplatonica e di letteratura anglo-irlandese.

<sup>108</sup> Rimanda, per spiegare questo concetto, alla frase contenuta ne *Il Piccolo Principe* «l'essenziale è invisibile agli occhi» (De Saint Exupéry 1999, p. 98), intendendo "l'essenziale" come il principio della realtà, che non sarebbe conoscibile dall'uomo a livello sensoriale.

<sup>109</sup> Per questi concetti l'autore rimanda alle teorie di Platone e Nicola Cusano (Catà 2012, pp. 15-20).

<sup>110</sup> Il metodo è quello di lasciare intatto il lavoro della fantasia, di non affrontarlo con razionalità, ma di indagarlo in quanto contenitore della tradizione perenne (Catà 2012, pp. 26-27).

<sup>111</sup> Ivi, p. 12.

alla fantasia, che è lo strumento per la conoscenza, cui l'indagine filosofica aspira<sup>112</sup>. Per orientarsi in questa ricerca, Catà afferma di servirsi della «bussola dell'indagine storico-filosofica»<sup>113</sup>, conduce quindi un'analisi comparata dei romanzi sulla Sibilla dell'Appennino, delle storie narrate da Tolkien e delle storie tramandate dalla cultura folklorica irlandese ed evidenzia come ogni elemento corrispondente nelle tre tradizioni letterarie sia significativo della ricerca di un sapere non raggiungibile tramite i sensi e la logica razionale<sup>114</sup>.

Nel riconoscere limiti al metodo scientifico razionale e basato sui dati empirici, nel far riferimento a una verità "altra" e nel riconoscere alla cultura tradizionale (che egli identifica con i libri che analizza) la capacità di riferirsi a una "conoscenza perenne", l'opera di Catà pare avvicinarsi agli autori già discussi in queste pagine, ma occorre tenere presente che essa si basa su posizioni argomentate in maniera più complessa e che l'interesse dell'autore è, in questo caso, esclusivamente di tipo filosofico. Lo schema già analizzato per la letteratura esoterica sembra ripetersi nelle considerazioni dell'autore: il mondo dei dati empirici, del raziocinio, sarebbe limitato e l'elevazione dell'uomo si raggiungerebbe solo attraverso la conquista di un "mondo altro" che gli autori esoterici chiamano "divino" e la conoscenza filosofica "essenza della realtà". Il mediatore e l'attività di introspezione, ricorrenti negli scritti esoterici come strumenti necessari a raggiungere questo "uno infinito", sarebbero rappresentati, in questo caso, dalla fantasia, mentre le opere letterarie analizzate sarebbero i prodotti di questa fantasia e quindi prove dell'esistenza di una tradizione "rivelatrice". In questo sistema di pensiero il "mito" della cosiddetta "Sibilla Appenninica" è inteso come prodotto della fantasia, quindi come strumento utilizzabile per indagare l'uso della fantasia come capacità gnoseologica e in questo l'approccio di Catà si distanzia decisamente dalla letteratura parascientifica di stampo esoterico che invece, come già detto, intende il "mito" come mezzo attraverso il quale giungere a un sapere "divino"<sup>115</sup>.

<sup>112</sup> L'autore riconosce un valore filosofico agli elementi delle opere letterarie che analizza e studia anche il rapporto tra le teorie evidenti nell'opera di Andrea da Barberino e quelle immediatamente successive di Marsilio Ficino sul recupero della filosofia neoplatonica (Catà 2010).

<sup>113</sup> Catà 2012, p. 7.

<sup>114</sup> L'interesse dell'autore è prioritariamente filosofico. Catà definisce infatti il "mitema" del cavaliere che trascorre un periodo della sua vita in un luogo infernale per trovare sé stesso un elemento che sarebbe sotteso sia alla storia di Guerrin Meschino, sia al *Tannhäuser* di Wagner e del mito celtico di Oisín; dopo aver esposto la sua teoria sulla nascita e lo sviluppo di questo "mitema", afferma però che «storicamente si tratta di nulla di più di una ipotesi, della quale qui mi servo come possibilità di ricerca per reperire il significato filosofico del mito del Cavaliere e della Fata», concludendo poi che la stessa ipotesi aprirebbe prospettive interessanti sul retroterra celtico del *Guerrin Meschino* (Catà 2012, pp. 126-127).

<sup>115</sup> L'autore sostiene che la fama della materia di Britannia si sarebbe mescolata con la preesistente tradizione italica della "Sibilla Appenninica", e precisa che «non dobbiamo dimenticare che la prima notizia di un oracolo sibillino sui Monti Sibillini si registra già in epoca romana, nella biografia di Claudio II l'Illirico» (Catà 2012, p. 123 e nota 50). Identificando l'oracolo della tradizione italica con la "Sibilla Appenninica", l'autore dimostra di accettare l'identificazione di

### 8. *L'approccio non scientifico al mito come limite alle possibilità di valorizzazione*

Queste interpretazioni in chiave esoterica hanno aggiunto di fatto nuovi elementi alla Sibilla dell'Appennino e hanno trasformato la sua storia in qualcosa che si distacca nella sostanza dal territorio che l'ha generata. Il mito della Sibilla dell'Appennino è veicolato da questi autori, dai loro libri e dalle loro iniziative come un contenitore di filosofie esoteriche che potrebbe trovarsi con gli stessi caratteri in qualsiasi luogo. Di fatto, però, questa immagine nuova del mito ha molto successo e viene ripresa anche in romanzi e narrazioni di autori poco informati<sup>116</sup>. Ciò comporta un rischio per il patrimonio stesso e la perdita di un'opportunità di promozione del territorio.

Il successo di gran parte dei volumi pseudo-scientifici, anche presso i lettori che non hanno fede nella dottrina esoterica, deriva dal grande interesse che il tema della Sibilla dell'Appennino suscita, interesse che è segno del profondo radicamento al territorio che gli abitanti dell'Appennino dimostrano.

La comunità dei Sibillini è sempre più sensibile alle esigenze di radicamento al territorio in cui vive e al sistema di valori, usi, costumi e tradizioni che lo caratterizzano. Questo interesse si manifesta nell'attiva partecipazione dei residenti alle iniziative di promozione territoriale organizzate in queste zone, nell'attività di gruppi e associazioni sensibili alla tutela delle peculiarità del territorio, negli atteggiamenti attenti a salvaguardare l'identità della "piccola patria". Queste posizioni non interessano soltanto l'area dei Sibillini, ma sono presenti nella maggior parte dei territori "periferici" e rispondono ad esigenze particolarmente diffuse nella società postmoderna<sup>117</sup>.

A partire dagli anni Cinquanta e con la diffusione di prodotti sempre più globalizzati e indifferenziati si è assistito, infatti, ad un graduale mutamento dei comportamenti e delle scelte di consumo: i consumatori hanno rivolto l'attenzione ai valori di originalità<sup>118</sup> e di autenticità<sup>119</sup>. In questo modo, i prodotti e i servizi che utilizzano l'eredità culturale come un vero e proprio fattore produttivo hanno acquisito un valore nuovo sul mercato e sono intesi

un centro oracolare sui monti Sibillini con la mitica figura della sibilla, identificazione che, come già osservato, non è storicamente sostenibile, anche se è divenuta la base della confusione da cui prende le mosse tanta letteratura non scientifica. Questo fatto, unito agli elementi sopra esposti, rischia di generare confusione tra la lettura pseudoscientifica dell'approccio esoterico e l'indagine filosofica di Catà.

<sup>116</sup> Autori come Siliquini 2001, 2004, 2007 e 2013, Spagnoli 2012 e Tasseti 2014 sono solo un esempio della più ampia produzione di testi divulgativi scritti da autori poco informati e spesso stampati in poche copie, anche a spese dello stesso autore; la circolazione di questi testi interessa soprattutto l'Appennino ma arriva fino alla costa.

<sup>117</sup> Sulle caratteristiche della società postmoderna cfr. Fabris 2003; Fabris 2008. Sull'evoluzione del concetto di postmoderno vedi Cova 2013.

<sup>118</sup> Lanternari 2006.

<sup>119</sup> Ferrari Adamo 2006; Lipovetsky 2008.

dal consumatore come possibile via alternativa alla globalizzazione<sup>120</sup>. Nuovi stili di consumo basati sulle categorie di “genuino”, “vero” e “reale” hanno preso piede ed è cresciuto il numero di consumatori interessati a conoscere le culture locali attraverso prodotti, servizi ed esperienze in grado di veicolare un patrimonio di tipo *place specific*<sup>121</sup>.

Questa situazione è un'opportunità per l'area dei Sibillini, un territorio che vanta un patrimonio culturale materiale e immateriale assolutamente distintivo, di cui la Sibilla dell'Appennino è solo un esempio, e rappresenta una opportunità da sfruttare sia sul piano turistico, sia nei confronti della popolazione residente, per ottenere significative ricadute sociali ed economiche.

Dai comportamenti di consumo illustrati è evidente la ricerca di benessere soggettivo, che nella popolazione residente si manifesta, ad esempio, nell'esigenza di vivere in un contesto abitativo sano e piacevole: nella domanda, cioè, di “valore-paesaggio”<sup>122</sup>; la soddisfazione di questa domanda avvicina maggiormente i residenti al proprio territorio e determina una particolare attenzione alla salvaguardia delle risorse che lo contraddistinguono e quindi è causa di comportamenti di consumo attenti al rispetto dell'ambiente.

Un'altra esigenza riscontrabile sia nei residenti che nei turisti è quella di avere la possibilità di accedere alla complessa gamma di valori, informazioni e significati di un territorio e del suo patrimonio; questa necessità si configura come domanda di “valore-presentazione” di tipo informativo<sup>123</sup>.

Se consideriamo il mito della Sibilla dell'Appennino come elemento fondante una grossa parte della cultura dei Sibillini, la letteratura pseudoscientifica del mito, di cui si è discusso sopra, si pone come un ostacolo alla soddisfazione di queste domande: da un lato fornisce alla domanda di valore di presentazione di tipo informativo dei contenuti privi di attendibilità scientifica, dall'altro “sradica” e allontana il mito dal territorio che l'ha generato, trasformandolo in un contenitore di concetti che potrebbero essere applicati ad ogni altra leggenda, nata in qualsiasi altro territorio montano. Il persistere nella diffusione di informazioni confuse sulla Sibilla dell'Appennino può condurre quindi al rischio di impoverire la carica informativa del patrimonio culturale, che rischia di perdere i propri contenuti distintivi e di non riuscire a porsi come elemento trainante di sviluppo territoriale.

Le strategie di promozione territoriale che fanno leva sulla Sibilla dell'Appennino descritta dai testi non scientifici rivelano due limiti fondamentali: una scarsa attenzione prestata all'attendibilità delle fonti che sono alla base delle iniziative e la mancanza di una consapevole ricerca di quegli elementi e di quei canali effettivamente distintivi di questo territorio. Tra le cause di questi comportamenti c'è probabilmente l'oggettiva difficoltà di distinguere i testi

<sup>120</sup> Maccanico 2003.

<sup>121</sup> Montella 2012, p. 35.

<sup>122</sup> Montella 2009, p. 107.

<sup>123</sup> Ivi, p. 103.

attendibili tra i numerosi esistenti sulla Sibilla dell'Appennino<sup>124</sup>. La fine del *Progetto Elissa* è forse un segnale positivo in questo panorama: gli enti locali, che Annamaria Piscitelli accusa di scarso interesse per aver cessato il sostegno al progetto, hanno forse agito conseguentemente alla sostanziale assenza di risultati positivi dati dalle attività connesse a quella particolare lettura del mito.

Per avviare un rinnovamento dell'offerta ed evitare il rischio di perdita del valore del patrimonio culturale è necessario considerare che le attività di comunicazione e promozione, pur svolgendo una funzione determinante, sono soltanto la fase conclusiva di un processo di sviluppo territoriale che parte da più lontano e da due presupposti essenziali: la conoscenza completa di tutti gli studi e le tradizioni sorte attorno al mito della sibilla e la formazione presso tutti gli *stakeholders*, e in particolare nella popolazione residente e nei *decision makers*, di un senso critico che permetta di riconoscere la veridicità e attendibilità di ciascuna fonte e di convogliare risorse ed energie verso progetti e iniziative di valorizzazione effettivamente legate al territorio e in grado di soddisfare un bisogno di informazione<sup>125</sup>.

Anche nei casi in cui le strategie adottate facciano riferimento al marketing esperienziale<sup>126</sup>, è comunque fondamentale esplicitare l'estensione storico-antropologica del patrimonio culturale che si intende valorizzare, ed evitare che le componenti emotive e sensoriali prevalgano sulle esigenze di comprensione<sup>127</sup>. Il patrimonio culturale materiale, musealizzato e diffuso, presente nella zona dei Sibillini potrebbe rappresentare una fondamentale risorsa, perché si porrebbe come il veicolo assolutamente distintivo di questo territorio attraverso cui si manifesta e può essere comunicato l'immateriale.

È opportuno che questi presupposti siano attuati all'interno di una *governance* territoriale che alla distintività delle risorse associ l'esigenza di integrazione delle iniziative e la cooperazione tra soggetti (sia pubblici che privati), così da rendere il patrimonio culturale uno strumento per rafforzare nei residenti il senso di radicamento territoriale e un'opportunità di incremento dell'attrattività turistica dell'area dei Sibillini, non solo sul piano quantitativo, ma anche qualitativo<sup>128</sup>.

<sup>124</sup> Vanno purtroppo in questo senso tutte le occasioni di promozione del territorio che prendono il loro nome dalla Sibilla dell'Appennino, ma che non veicolano alcun contenuto che leghi il mito alla sua terra d'origine. Allo stesso modo nuoce alla comunicazione dei caratteri distintivi del territorio la ripetuta presenza di autori di romanzi e testi esoterici che vengono presentati come "esperti" del "mistero" della "Sibilla Appenninica".

<sup>125</sup> Questo testo vuole essere un primo contributo in tal senso, ponendosi come primo strumento funzionale ad orientarsi nella vasta letteratura che ha come oggetto la Sibilla dell'Appennino.

<sup>126</sup> Si intende per "marketing esperienziale" un filone di ricerche che considera l'esperienza come risultato dell'insieme di aspetti cognitivi, sensoriali, emotivi, sociali e comportamentali e che è stato applicato nel corso dell'ultimo decennio anche al settore artistico-culturale. Sul tema vedi Schmitt 1999; Zarantonello 2005; Addis 2005; Addis 2007.

<sup>127</sup> Cerquetti 2014, pp. 102-105.

<sup>128</sup> Varaldo 1999; Sicca 2000. L'aumento dell'attrattività turistica sul piano qualitativo si ha con la destagionalizzazione dei flussi turistici e la diversificazione della domanda (turismo naturalistico, storico-artistico, enogastronomico, ecc.).

*Riferimenti bibliografici / References*

- Addis M. (2005), *Ad uso e consumo. Il marketing esperienziale per il manager*, Milano: Pearson Education Italia.
- Addis M. (2007), *Il significato dell'esperienza di consumo nel settore artistico e culturale*, in *Economia, Cultura, Territorio*, a cura di M. Montella, M. Cerquetti, Macerata: eum, pp. 45-53.
- Allevi L. (1933), *I monti sibillini e l'eredità di Cibele*, «Rassegna Marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», XI, n. 12, pp. 456-465.
- Allevi F. (1976), *Costume folklore e magia dell'Appennino umbro marchigiano nella predicazione di S. Giacomo della Marca*, «Picenum Seraphicum», XIII, pp. 253-307.
- Allevi F. (1998), *Il "pervigilium dell'imperatore vitellio e l'Oracolo Appenninico di Claudio il gotico e di Aureliano*, in *Sibille e linguaggi oracolari. Mito, Storia, Tradizione*, Atti del convegno (Macerata – Norcia, settembre 1994), a cura di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 647-672.
- Angelini P. (2001), *L'uomo sul tetto. Mircea Eliade e la storia delle religioni*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Arcella S. (2008), *Un viaggio nella terra magica della Sibilla, fra storia religiosa ed eternità degli archetipi*, in G. Poli, *L'antro della Sibilla e le sue sette sorelle*, Napoli: Controcorrente, pp. 7-18.
- Arcella L., Pisi P., Scagno R., a cura di (1998), *Confronto con Mircea Eliade, archetipi mitici e identità storica*, Milano: Jaca Book.
- Battisti E. (2005), *L'antirinascimento*, Torino: Arago.
- Bachofen J.J. (1988), *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, a cura di G. Schiavoni, Torino: Einaudi.
- Bachofen J.J. (2003), *Saggio sul simbolismo funerario degli antichi*, Napoli: Guida 2003.
- Beano A. (2002), *Indagine geofisica*, in *Sibilla Sciamana della Montagna 2002*, pp. 192-202.
- Bessa Luís A. (1989), *Sibilla*, Firenze: Giunti.
- Bloch R. (1995), *La divinazione nell'antichità*, Torino-Napoli: ESI.
- Borchmeyer D. (1991), *Richard Wagner. Theory and Theatre*, Oxford: Clarendon Press.
- Borella J. (1992), *René Guénon and the traditionalist school*, in *Modern esoteric spirituality*, a cura di A. Faivre, J. Needleman, New York: Crossroad, pp. 330-358.
- Borgeaud P. (1996), *La mere des dieux. De Cybele a la vierge Marie*, Parigi: Editions du Seuil.
- Brocca N. (2011), *Lattanzio, Agostino e la Sibylla Maga. Ricerche sulla fortuna degli Oracula Sibyllina nell'Occidente latino*, Roma: Herder.

- Buseghin M.L. (2012), *L'ultima Sibilla. Antiche divinazioni, viaggiatori curiosi e memorie folcloriche nell'Appennino umbro-marchigiano*, Pescara: CARSA.
- Calenda P. (1997), *La sibilla e i misteri tellurici*, in *Sibilla Appenninica* 1997, pp. 25-30.
- Cantarella E. (1977), *Introduzione*, in J.J. Bachofen, *Il potere femminile, storia e teoria*, a cura di E. Cantarella, Milano: Il saggiatore, pp. 7-45.
- Cantarella E. (1988), *Potere femminile. Diritto e Stato tra mito e antropologia*, «Quaderni di storia», n. 28, pp. 107-120.
- Cantarella E. (1998), *Passato prossimo, donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano: Feltrinelli.
- Capponi A. (2002), *Comitato promotore "Grotta della Sibilla Appenninica"*, in *Sibilla Sciamana della Montagna* 2002, pp. XI-XIII.
- Capriotti G. (2003), *Santa Maria in Pantano. La chiesa delle Sibille*, Ascoli Piceno: Lamusa.
- Carobbi M. (1997), *...Verso la Sibilla*, in *Sibilla Appenninica* 1997, pp. 19-30.
- Castelli P. (1987), *Le immagini delle sibille al servizio dell'ideologia. Solvet saeculum in favilla*, in *Mito e realtà del potere nel teatro: dall'antichità classica al Rinascimento*, Atti del convegno (Roma, 29 ottobre – 1 novembre 1987), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 313-333.
- Cassata F. (2003), *A destra del fascismo. Profilo politico di Julius Evola*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Catà C. (2010), *L'idea di "anima stellata" nel Quattrocento fiorentino. Andrea da Barberino e la teoria psico-astrologica in Marsilio Ficino*, «Bruniana & Campanelliana», XVI, n. 2, pp. 629-639.
- Catà C. (2012), *Filosofia del fantastico. Escursione tra i monti sibillini, l'Irlanda e la Terra di Mezzo*, Rimini: Il cerchio.
- Caturegli G. (1970), *Per la storia delle alienazioni mentali. Il culto della sibilla nella leggenda e nella storia*, Pisa: Giardini.
- Cerquetti M. (2014), *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, Milano: Franco Angeli.
- Chirassi Colombo I. (1986), *Melusina o il segno del serpente. Avventure storico-culturali di una donna anche serpente*, in *Melusina*, a cura di A. Barina, Roma: Utopia, pp. 61-86.
- Chirassi Colombo I. (1995), *Pythia e Sibylla. I problemi dell'atechnos mantike in Plutarco*, in *Plutarco e la religione*, Atti del VI convegno plutarco (Ravello, 29-31 maggio 1995), a cura di I. Gallo, Napoli: M. D'Auria, pp. 429-447.
- Chirassi Colombo I. (1997), *Un pellegrinaggio del fantastico: itinerario al regno di Sibylla*, in *Homo viator: nella fede, nella cultura, nella storia*. Atti del convegno (Tolentino, Abbazia di Chiaravalle, 18-19 ottobre 1996), a cura di B. Cleri, Urbino: QuattroVenti, pp. 37-64.
- Chirassi Colombo I. (1998), *Il soggetto apparente. Meriti e demeriti delle*

- ierofanie*, in *Confronto con Mircea Eliade, archetipi mitici e identità storica*, a cura di L. Arcella, P. Pisi, R. Scagno, Milano: Jaca Book, pp. 379-400.
- Chirassi Colombo I. (2002), *Storia di una fata gelosa di Maria*, in *Il Santuario dell'Ambro e l'area dei Sibillini*, Atti del convegno (Santuario dell'Ambro, 8-9 giugno 2001), a cura di G. Avarucci, Ancona: Edizioni di Studia Picena, pp. 505-561.
- Chirassi Colombo I. (2004), *La Sibylle bru de Noé*, in *La Sibylle. Parole et représentation*, a cura di M. Bouquet, F. Morzadrec, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 131-150.
- Chirassi Colombo I. (2013), *Il femminismo politico di Joyce Lussu, tra sibille, streghe e comunanze*, «Proposte e Ricerche», XXXV, n. 70, pp. 39-64.
- Chirassi Colombo I. (2014), *Sacer, sacrum, sanctus, religiosus. Valutazioni e contraddizioni storico-semantiche*, in *Sacrum facere. Atti del I Seminario di Archeologia del Sacro* (Trieste, febbraio 2012), a cura di F. Fontana, Trieste: Edizioni Università di Trieste, pp. 11-21.
- Cohen C. (2003), *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Parigi: Belin-Herscher.
- Cohn N. (2000), *I fanatici dell'apocalisse*, Torino: Edizioni di Comunità.
- Consolati P., Rocchi G. (1996), *Con la Sibilla in seno alla gran dea: storie e documenti dai Monti Sibillini e dal Piceno antico*, Amandola: Cooperativa Centofoglie.
- Cornagliotti A. (1976), *La passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, Torino: Centro Studi Piemontesi.
- Cova B. (2013), *Consumer Culture in a Post-postmodern World*, «Mercati e competitività», n. 2, pp. 5-12.
- Crippa S. (1998), *La voce e la visione. Il linguaggio oracolare femminile nella letteratura antica*, in *Sibille e linguaggi oracolari. Mito, Storia, Tradizione*, Atti del convegno (Macerata – Norcia, settembre 1994), a cura di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 159-189.
- Cursietti M. (2005), *Introduzione*, in A. Da Barberino, “*Il Guerrin Meschino*”. *Edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina*, a cura di M. Cursietti, Roma-Padova: Antenore, pp. 569-665.
- D'Alatri M. (1974), *Fratricellismo e inquisizione nell'Italia centrale*, «Picenum Seraphicum», XI, pp. 289-313.
- Da Barberino A., “*Il Guerrin Meschino*” *edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina*, a cura di M. Cursietti, Roma-Padova: Antenore.
- Da Varazze J. (2007), *Legenda Aurea*, a cura di A. Vitale Bovarone, L. Vitale Bovarone, Torino: Einaudi.
- De La Sale A. (1963), *Il Paradiso della Regina Sibilla*, a cura di D. Falzetti, Norcia: Editrice Millefiorini.
- De Saint Exupéry A. (1999), *Il Piccolo Principe*, Milano: Bompiani.
- Di Vona P. (1997), *René Guénon e la metafisica*, Borzano: Albeina.

- Desonay F. (1930), *Guerrin meschino, Tannhäuser e il Paradiso della Sibilla*, «Il giornale d'Italia», XXX, n. 187.
- Desonay F. (1931), *Ancora la Regina Sibilla*, «La tribuna», XLIX, n. 45, p. 3.
- Desonay F. (1963), *Le fonti italiane della leggenda del Tannhäuser*, in De La Sale 1963, pp. 15-58.
- Dodds E. (2009), *I Greci e l'irrazionale*, Milano: Rizzoli.
- Dubuisson D. (1995), *Mitologie del XX secolo. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Bari: Dedalo.
- Eliade M. (1989), *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma: Borla.
- Eliade M. (1992), *Occultismo, stregoneria e mode culturali*, Firenze: Sansoni.
- Evola J., a cura di (1949), *Le Madri e la virilità olimpica*, Milano: Edizioni di Ar.
- Fabris G. (2003), *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, Milano: Franco Angeli.
- Fabris G. (2008), *Societing. Il marketing nella società postmoderna*, Milano: Egea.
- Faivre A. (1992), *L'esoterismo. Storia e significati*, Varese: Sugarco.
- Faivre A. (1999), *Esoterismo e Tradizione*, Rivoli: Elledici.
- Falzetti D. (1954), *Gli scavi alla grotta del Monte Sibilla*, Roma: Minerva.
- Falzetti D. (1963), *Come nacquero le leggende dei monti Sibillini*, in De La Sale 1963, pp. 61-121.
- Falzetti D. (1991), *Alla ricerca della dea dell'amore nella grotta della sibilla di Norcia*, Milano: Nuovi Autori.
- Ferrari S., Adamo G.E. (2006), *Autenicità e risorse locali come attrattive turistiche: il caso della Calabria*, «Sinergie», n. 66, pp. 79-112.
- Ferri S. (2007), *La Sibilla e altri studi sulla religione degli antichi*, a cura di A. Santoni, Pisa: ETS.
- Fonterotta F., a cura di (2013), *Eraclito. Frammenti*, Milano: Rizzoli.
- Gimbutas M. (1990), *Il linguaggio della Dea*, Milano: Longanesi.
- Ginzburg C. (1986), *Storia notturna, una decifrazione del sabba*, Torino: Einaudi.
- Graf A. (2002), *Un lago di Pilato in Italia*, in *Miti leggende e superstizioni nel Medioevo*, a cura di A. Graf, Milano: Mondadori, pp. 293-322.
- Grottanelli C. (2002), *Mircea Eliade, Carl Schmitt, René Guénon, 1942*, «Revue de l'histoire des religions», 219, n. 3, pp. 325-356.
- Guénon R. (1934), *Le Saint Graal*, «Le voile d'Isis», XXXIX, n. 170.
- Haffen J. (1984), *Contribution à l'étude de la sibylle medievale: étude et édition du ms B.N. Fr 25407, fol 160v-1772v. Le Livre de Sibille (attribué à Philippe de Thaon)*, Paris: Les Belles Lettres.
- Jung C.G. (1981), *L'archetipo della Madre*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung C.G. (2007), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino: Bollati Boringhieri.

- Kral G. (1995), *Il viaggio di Zuan dalle Piatte al Monte della Sibilla*, in *Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra Cinque e Seicento*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Berlino: Birkhauser, pp. 393-431.
- Lambertini R. (2001), *Spirituali e fraticelli, le molte anime della dissidenza francescana nelle Marche tra XIII e XV secolo*, in *I francescani nelle Marche secoli XIII e XVI*, a cura di L. Pellegrini, R. Paciocco, Milano: Silvana, pp. 38-53.
- Lanternari V. (2006), *Valorizzazione del folklore e dei beni culturali. Musei come centri e simboli di identità storico-culturale*, in *Dai "primitivi" al "postmoderno". Tre percorsi di saggi storico-antropologici*, Napoli: Liguori, pp. 199-213.
- Laurant J.P. (2008), *René Guénon. Esoterismo e tradizione*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- Lipovetsky G. (2008), *La mania dell'autentico*, in *Nuovi miti di oggi. Da Barthes alla Smart*, a cura di J. Garcin, Milano: Il Saggiatore, pp. 99-101.
- Lucentini P., Parri I., Perrone Compagni V., a cura di (2003), *Hermetism from late antiquity to humanism – La tradizione ermetica dal mondo tardo antico all'umanesimo*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 20-24 novembre 2001), Turnhout: Brepols.
- Lussu J. (1988), *Tra comunità e comunanze all'ombra della Sibilla: divagazioni picene*, «Proposte e ricerche», n. 20, pp. 111-116.
- Lussu J. (1996), *Sguardi sul domani*, a cura di M.T. Segà, Fermo: Andrea Livi.
- Maccanico A. (2003), *Prefazione*, in P.A. Valentino, *Le trame del territorio. Politiche di sviluppo dei sistemi territoriali e distretti culturali*, Milano: Sperling & Kupfer Editori, pp. VII-VIII.
- Marra A. (1997), *L'oscura vergine. Brevi note sulla dea dell'increato*, in *Sibilla Appenninica 1997*, pp. 107-130.
- Maurer A. (1978), *Method in Ockham's nominalism*, «The Monist», n. 61, pp. 426-443.
- Maurizio L. (1998), *Narrativee, biographical and ritual conventions at Delphi*, in *Sibille e linguaggi oracolari. Mito, Storia, Tradizione*, Atti del convegno (Macerata – Norcia, settembre 1994), a cura di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 381-158.
- Mircea Eliade et les horizons de la culture* (1985), Actes du Colloque international d'Aix en Provence (Aix en Provence, maggio 1984), Aix en Provence: Publications Université de Provence.
- Momigliano A. (1988), *Bachofen tra misticismo e antropologia*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», III, XVIII, n. 2, pp. 601-620.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Electa.
- Montella M. (2012), *Valore Culturale*, in *Patrimonio culturale e creazione di valore: verso nuovi percorsi*, a cura di G.M. Golinelli, Padova: Cedam, pp. 4-70.

- Moretti G. (2010), *Premessa*, in J.J. Bachofen, *Le madri e la virilità olimpica. Storia segreta dell'antico mondo mediterraneo*, Roma: Edizioni Mediterranee, pp. 11-32.
- Natalucci M. (1956), *Lotte di parte e manifestazioni ereticali nella Marca agli inizi del secolo XIV*, «Studia Picena», n. 24, pp. 138-139.
- Neumann E. (1981), *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma: Astrolabio.
- Monaca M., a cura di (2008), *Oracoli Sibillini*, Roma: Città Nuova.
- Paci G. (1998), *Paganesimo e Cristianesimo tra Appennino e medio Adriatico in età tardo-antica*, in *Sibille e linguaggi oracolari. Mito, Storia, Tradizione*, Atti del convegno (Macerata – Norcia, settembre 1994), a cura di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 743-754.
- Pambianchi G. (2002), *Caratteristiche geologiche e geomorfologiche di M.te Sibilla*, in *Sibilla Sciamana della Montagna 2002*, pp. 184-191.
- Paolucci A. (1967), *La Sibilla Appenninica*, Firenze: Olschki.
- Paris G. (1908), *Légendes du moyen âge*, Paris: Hachette.
- Paris G. (1970), *Légendes du Moyen Age. Roncevaux, Le Paradis de a Reine Sibylle, La légende du Tannhäuser, Le Juif errant. Le lai de l'oiselet*, Amsterdam: Editions Rodopi.
- Parke H. (1992), *Sibille*, Genova: ECIG.
- Peretti A. (1943), *La Sibilla Babilonese nella propaganda ellenistica*, Firenze: La nuova Italia.
- Piscitelli A.M. (1997), *Sibilla Elissa. Una moderna fiaba sibillina*, in *Sibilla Appenninica 1997*, pp. 7-18.
- Piscitelli A.M., Carobbi M. (2002), *Presentazione*, in *Sibilla sciamana 2002*, pp. III-VI.
- Piscitelli A. M. (2002), *Elissa racconta e... si racconta*, in *Sibilla sciamana 2002*, pp. XX-XXVIII.
- Pisi P. (1998), *I "tradizionalisti" e la formazione del pensiero di Mircea Eliade*, in *Confronto con Mircea Eliade, archetipi mitici e identità storica*, a cura di L. Arcella, P. Pisi, R. Scagno, Milano: Jaca Book, pp. 43-133.
- Polia M. (1983), *Il senso dell'arte tradizionale ed il ruolo della fantasia in J.R.R. Tolkien*, in *Dal mito alla fantasia*, Atti del I convegno nazionale di narrativa fantasy e dell'immaginario (Chieti, giugno 1981), Chieti: Solfanelli, pp. 29-42.
- Polia M. (1980), *Omaggio a J. R. R. Tolkien, Fantasia e tradizione*, Rimini: Il Cerchio.
- Polia M. (1998), *I Tie Istyasse – La Fantasia Creatrice*, «L'Eco della Contea», I, n. 9-10, p. 10.
- Polia M. (2005), *Che cos'è la Tradizione*, «Minas Tirith», n. 13, pp. 93-11.
- Polia M. (2004), *Tra Sant'Emidio e la Sibilla: forme del sacro e del magico nella religiosità popolare ascolana*, Bologna: Forni.
- Poli G. (2008), *L'antro della Sibilla e le sue sette sorelle*, Napoli: Controcorrente.

- Purnell F. (1977), *Hermes and the sibyl: a Note on Ficino's Pimander*, «Renaissance Quarterly», XXX, n. 3, pp. 305-310.
- Rajna P. (1912), *Nei paraggi della sibilla di Norcia*, in *Studi dedicati a Francesco Torraca nel XXXVI anniversario della sua laurea*, a cura di F. Perrella, Napoli: Perrella, pp. 233-254.
- Ries J., Spineto N. (2000), *Esploratori del pensiero umano: Georges Dumézil e Mircea Eliade*, Milano: Jaca Book.
- Ristori M., Carobbi M. (1999), *I sentieri delle stelle: emergenze architettoniche nel versante piceno dei Monti Sibillini*, in Rossi 1999, pp. 69-104.
- Roiati R. (2006), *La Sibilla Appenninica e le nove stelle maggiori della Vergine*, Acquaviva Picena: Librati.
- Ross A. (1648), *Mystagogus Poeticus, or The Muses Interpreter*, London: Thomas Whitaker.
- Rossi P.A., a cura di (1999), *Le terre della Sibilla Appenninica, antico crocevia di idee, scienze e cultura*, Montemonaco: Miriamica.
- Sabbatucci D. (1988), *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano: Il Saggiatore.
- Sabbatucci D. (1989), *Divinazione e cosmologia*, Milano: Il Saggiatore.
- Sabbatucci D. (1998), *Divinazione sotto giudizio*, in *Sibille e linguaggi oracolari. Mito, Storia, Tradizione*, Atti del convegno (Macerata – Norcia, settembre 1994), a cura di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 39-43.
- Salvi A. (2002), *Le sibille nelle fonti medievali*, in *Il Santuario dell'Ambro e l'area dei Sibillini*, Atti del convegno (Santuario dell'Ambro, 8-9 giugno 2001), a cura di G. Avarucci, Ancona: Edizioni di Studia Picena, pp. 479-494.
- Santarelli G. (1984), *Le Leggende dei Monti Sibillini*, Montefortino: Voce del Santuario Madonna dell'Ambro.
- Schiano C. (2005), *Il secolo della Sibilla. Momenti di traduzione cinquecentesca degli "Oracoli Sibillini"*, Bari: Edizioni di Pagina.
- Schmitt B.H. (1999), *Experiential marketing: how to get customers to sense, feel, think, act and relate to your companies and brands*, New York: The Free Press.
- Sehdev M. (2000), *Considerazioni sulla Sibilla appenninica alla luce della letteratura psicanalitica*, in P. Diletti, *Il mito della regina sibilla. Contributi e ricerche*, Pollenza: Tipografia San Giuseppe, pp. 111-125.
- Settis S. (1985), *Sibille di Cortina*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, Firenze: Giunti-Barbèra, pp. 437-464.
- Sfamemi Gasparro G. (1982), *Gnostica et Hermetica. Saggi sullo gnosticismo e sull'ermetismo*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Sfamemi Gasparro G. (1998), *La Sibilla voce del Dio per pagani, ebrei e cristiani: un modulo profetico al crocevia delle fedi*, in *Sibille e linguaggi oracolari. Mito, Storia, Tradizione*, Atti del convegno (Macerata – Norcia,

- settembre 1994), a cura di I. Chirassi Colombo, T. Seppilli, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 505-554.
- Sibilla Appenninica, i volti di pietra della matriarchia* (1997), a cura di Progetto Elissa, Montemonaco: Miriamica.
- Sibilla sciamana della montagna e la grotta appenninica* (2002), a cura di Progetto Elissa, Montemonaco: Miriamica.
- Sicca L. (2000), *Il ruolo del marketing nello sviluppo del territorio*, in *Marketing territoriale*, a cura di N. Bellini, Milano: Franco Angeli, pp. 143-148.
- Siliquini L. (2001), *Così parlò la Sibilla appenninica. Tracce storiche e linguistiche della civiltà sibillina*, Comunanza: Girolami.
- Siliquini L. (2004), *La Dama delle Acque. Misteri e tesori della Sibilla Appenninica*, Fermo: Andrea Livi.
- Siliquini L. (2007), *Il dialetto fermano-maceratese, nuove evidenze e antiche tracce. La ricerca e l'orgoglio delle radici*, Fermo: Andrea Livi.
- Siliquini L. (2013), *La dieta mediterranea, il tempio della Sibilla*, Ortezzano: Albero Niro.
- Silvestrini E. (1982), *Pastori e scrittura*, in *La scrittura, funzioni e ideologie*, a cura di G.R. Cardona, Brescia: Grafo, pp. 103-118.
- Spagnoli A. (2012), *Cronache, scenari, mitopoiesi nelle terre di una sibylla appenninica*, Acquaviva Picena: Fast Edit.
- Spina B. (1576), *Quaestio de strigibus: unacum tratatu de praeeminentia S. Theologiae et quadruplici Apologia de Lamiis contra Ponzinibium*, Roma: s.i.t.
- Spineto N., a cura di (2005), *Interrompere il quotidiano. La costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, Milano: Jaca Book.
- Tassetti E. (2014), *Il segreto della sibilla pastora*, Civitanova Marche: Ripari.
- Thorburn W.M. (1918), *The myth of Occam's Razor*, «Mind 27», pp. 345-353.
- Varaldo R. (1999), *Dal localismo al marketing territoriale*, «Sinergie», 49, n. 17, pp. 9-10.
- Verdier P. (1982), *La naissance à Rome de la vision de l'Ara Coeli. Un aspect de l'utopie de la paix perpétuelle à travers un thème iconographique*, «Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age Temps Modernes», 94, n. 1, pp. 85-119.
- Vernant J.P., a cura di (1982), *Divinazione e razionalità*, Torino: Einaudi.
- Vitalone G. (1997), *Amor Absconditus*, in *Sibilla Appenninica 1997*, pp. 37-48.
- Wormell D.E.W., Parke H.W. (1956), *The Delphic oracle*, Oxford: Blackwell.
- Yates F.A. (1969), *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari: Laterza.
- Zarantonello L. (2005), *Marketing ed esperienza: quali approcci possibili?*, «Micro e macromarketing», XIV, n. 2, pp. 177-196.
- Zoppelli L. (1996), *Lied und Drama. Osservazioni sulla struttura drammatica del Tannhäuser*, in *R. Wagner: Tannhäuser*, Programma del teatro La Fenice, a cura di C. Chiarot, Venezia, pp. 85-92.

# Una «tragedia in forma di romanzo»? Teatralità e intertestualità pirandelliana ne *Gli indifferenti* di Alberto Moravia

Agnese Marasca\*

## *Abstract*

*Gli indifferenti* di Moravia è un romanzo intriso di teatralità, intesa sia a livello formale come uso nella narrazione di tecniche e procedimenti caratteristici della drammaturgia, sia a livello contenutistico per la presenza di temi e figure che rimandano al teatro.

La dimensione della teatralità nell'opera è altresì strettamente legata a quella dell'intertestualità nei confronti di Pirandello, dal cui immaginario filosofico provengono al romanzo diverse suggestioni, *in primis* quella della maschera e della messinscena sociale.

Ciò che tuttavia lega più profondamente *Gli indifferenti* all'opera pirandelliana è la tematica dell'impossibilità della tragedia, nella quale si rinviene la causa prima dell'inettitudine del protagonista Michele.

\* Agnese Marasca, Dottoranda in Ecdotica, esegesi e analisi dei testi antichi e moderni, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", [agnese\\_nan@virgilio.it](mailto:agnese_nan@virgilio.it).

La perdita del senso della tragedia impedisce al dramma di stampo edipico, avviato nell'intreccio, di realizzarsi, in modo tale che la tragicità nel romanzo rimane un dato puramente esteriore.

L'assenza di ogni presupposto tragico emerge con ulteriore eloquenza dal confronto di vicenda e caratteri con quelli dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, con cui il romanzo moraviano intrattiene i più fitti e sommersi rapporti di intertestualità.

*Gli indifferenti* by Moravia is a theatrical novel both in the form for the use of techniques and procedures typical of drama, and in the content for the presence of subjects and figures which refer to the theater.

The dimension of theatrics in the novel is also closely related to the intertextuality with Pirandello, from whom philosophical imaginary the romance takes a lot of suggestions, as first the mask and the staging social.

But what deeply connects *Gli indifferenti* with the work of Pirandello is the theme of the impossibility of the tragedy, that is the first cause of Michele's ineptitude in life. The loss of the tragic sense prevents the realization of the oedipal drama, because the tragic of the novel remains a purely external fact.

The absence of any tragical assumption is clarified thanks to the comparison of the plot and the characters with the ones of *Sei personaggi in cerca d'autore*, with which Moravia's novel has dense and hidden relations of intertextuality.

Nell'atto, all'autore non troppo gradito, di parlare del suo primo romanzo («parlare dei miei libri mi annoia, soprattutto de *Gli indifferenti* per il quale, a forza di vederlo citato insieme con il mio nome, ho concepito una specie di antipatia»<sup>1</sup>), Moravia tende a precisare la sua estraneità, in sede di composizione, dall'intento di un'analisi critica della decadenza sociale e morale della borghesia romana degli anni Venti: «qualcuno vorrà sapere perché non parlo degli intenti sociali e larvatamente politici di critica antiborghese che molti attribuiscono al romanzo. Rispondo che non ne parlo perché non c'erano»<sup>2</sup>.

A emergere invece con impellenza dalle dichiarazioni dell'autore è la preponderanza della questione formale nella genesi dell'opera: «ricordo benissimo che per me la questione importante, al tempo che componevo quel mio primo romanzo, era di fondere la tecnica del romanzo con quella del teatro, questione – come si vede – del tutto letteraria»<sup>3</sup>.

Attestazioni di questo tipo sono frequenti e forniscono la cifra della rilevanza della vocazione teatrale nel lavoro d'esordio:

Ero partito senza idee contenutistiche ma non senza alcuni schemi letterari. Durante molti anni avevo letto moltissimi romanzi e opere teatrali. Mi ero convinto che l'apice dell'arte fosse la tragedia. D'altra parte mi sentivo più attirato dalla composizione romanzesca che da quella teatrale. Così mi ero messo in mente di scrivere un romanzo che avesse al tempo stesso

<sup>1</sup> Moravia 1964, p. 62.

<sup>2</sup> Ivi, p. 66.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

le qualità di un'opera narrativa e quelle di un dramma. Un romanzo con pochi personaggi, con pochissimi luoghi, con un'azione svolta in poco tempo<sup>4</sup>.

L'esito dell'amore del giovane Moravia per la tragedia è un romanzo dalla forte impostazione drammaturgica, con particolare attenzione alle unità aristoteliche: una «tragedia in forma di romanzo»<sup>5</sup>? L'esatto opposto.

Acuendo lo sguardo, infatti, la celebre formula ben si presta a essere capovolta in quanto, sebbene a livello formale l'opera sia costruita nel rispetto della tecnica teatrale e presenti in germe, nella vicenda, tutte le caratteristiche della tragedia di stampo edipico, a livello contenutistico le aspettative sono puntualmente disattese dall'assenza, per esaurimento interno, di tutti i presupposti del fare tragico. La tragedia si arresta cioè esclusivamente alla superficie epidermica dell'opera e non vi penetra se non sotto forma della sua stessa negazione, vale a dire della sua inattuabilità.

Il romanzo si rivela fondato su di una frattura tra ingannevole esteriorità drammatica e reale, intima inconsistenza del dramma, una «tragedia mancata»<sup>6</sup> edificata sulla raffigurazione della propria impossibilità, al pari di quanto avviene nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, «rappresentazione che rappresenta la propria crisi»<sup>7</sup>.

Il parallelismo con l'opera del maestro siciliano non è ozioso. A livello stilistico, infatti, la teatralità de *Gli indifferenti* è certamente influenzata dai modi del teatro di Pirandello, se è vero quanto dall'autore stesso affermato: «quando scrivevo *Gli indifferenti* avevo un'idea del tragico che ricavo dalla lettura di un po' di teatro pirandelliano. In *Il fu Mattia Pascal*, nei *Sei personaggi*, in *Così è (se vi pare)* trovavo un'eco del mio stesso sentimento di rivolta»<sup>8</sup>. All'intelaiatura teatrale corrisponde, d'altra parte, una fitta ripresa di temi e suggestioni che provengono, per lo più, dall'immaginario filosofico pirandelliano, si pensi soltanto alla portata che nel romanzo assume l'immagine della maschera o quella del fantoccio.

Ulteriore declinazione della teatralità è infine la forte, e non sempre scoperta, intertestualità con i *Sei personaggi in cerca d'autore*, la cui esplicita citazione<sup>9</sup> è messa in bocca a uno dei personaggi forse più pirandellianamente umoristici del romanzo, Mariagrazia, in cui la maschera trascende la dimensione metaforica per diventare vero e proprio dato fisico.

<sup>4</sup> Ivi, p. 63. E ancora: «Volevo scrivere un lungo racconto che avesse una struttura teatrale con unità di tempo, di luogo e con pochissimi personaggi. La mia ambizione era di scrivere una tragedia, invece ne venne fuori un romanzo» (Moravia 1959). Per la genesi tragica de *Gli indifferenti* cfr. anche Galateria 1986.

<sup>5</sup> Moravia 1964, p. 65.

<sup>6</sup> Sanguineti 1973, p. 31.

<sup>7</sup> Esposito 1978, p. 15.

<sup>8</sup> Galateria 1986, p. 14.

<sup>9</sup> Cfr. Moravia 2003, p. 7: «Non mi sarebbe dispiaciuto di andare a vedere 'Sei personaggi' della compagnia di Pirandello...».

In un tessuto semantico il cui filo conduttore si rintraccia nel *tòpos* pirandelliano dell'impossibilità della tragedia, la prospettiva dell'intertestualità sembra allora essere quella più appropriata a cogliere e approfondire il «senso forte di quella teatralità del romanzo, genericamente evocata, ma mai puntualmente approfondita, dalla critica moraviana»<sup>10</sup>.

A livello superficiale, la qualità teatrale del romanzo è immediatamente apprezzabile nella sua veste formale.

Si è già accennato a come la ripresa degli schemi della tragedia classica avvenga innanzitutto con il recupero delle unità aristoteliche, oltremodo palese nei titoli provvisori *Cinque persone e due giorni* e *Gli Ardengo, Lisa e Merumeci*. La sostanziale unità temporale, il limitato numero di personaggi e l'omogeneità del luogo consentono di «trasporre idealmente l'azione narrativa su un palcoscenico»<sup>11</sup>.

Garante dell'unitarietà del luogo è la villa Ardengo, fulcro centripeto<sup>12</sup> in cui confluiscono non solo i moti fisici, ma anche le bramosie economiche e sessuali di tutti i personaggi e nel quale ogni pur minimo dislocamento spaziale, rigorosamente contenuto in interni borghesi persino quando si tratta dell'abitacolo di un'automobile, tende a ricomporsi.

Dalla forza gravitazionale della villa non riescono a emanciparsi neanche i due giovani protagonisti, nelle cui vicende è depositata l'azione, apparentemente sdoppiata in moti centrifughi di rivolta opposti e paralleli, ma parimenti fallimentari. In realtà l'azione, data la sostanziale inattività di Michele, del tutto incapace di volgere in atto l'ipertrofico pensiero, si rivela essenzialmente unitaria. Ad agire è soltanto Carla, che risulta, a livello scenico, personaggio di indubbiamente maggiore e «feconda disponibilità drammatica»<sup>13</sup>.

Il rispetto dei canoni teatrali ottenuto ossequiando, a livello macroscopico, le unità aristoteliche, è replicato sistematicamente con l'applicazione capillare dei procedimenti drammaturgici al narrato, riscontrabile in primo luogo nel «taglio dei capitoli, che ricalca quello di una scena da commedia, coincidendo esattamente l'inizio e la fine di ciascuno di essi con l'ingresso e l'uscita dei personaggi»<sup>14</sup>, introdotti da didascalie atte a definirne fin dal principio non solo il ruolo ma anche, sommestamente, la natura intrinseca.

Esemplare è, sotto questo punto di vista, il primo capitolo, in cui l'obbedienza al procedimento teatrale è integrale e immediatamente avvertibile dalle prime

<sup>10</sup> Esposito 1978, p. 15.

<sup>11</sup> Ricco 2007, p. 780. A questo articolo si rimanda per le notazioni sui titoli provvisori con cui fu annunciato, sulla rivista «900» di Massimo Bontempelli, l'esordio di Moravia, intrinsecamente eloquenti di una ben determinata «dimensione strutturale». In merito al titolo transitorio *Cinque persone e due giorni* cfr. anche Vazzoler 2008, p. 225, il quale, accogliendo la variante di «personaggi» in luogo di «persone», nota come questo primo titolo dovesse probabilmente essere un omaggio ai *Sei personaggi* pirandelliani, sottotesto del romanzo.

<sup>12</sup> Cfr. Esposito 1978, p. 9.

<sup>13</sup> Sanguineti 1973, p. 16.

<sup>14</sup> Galateria 1986, p. 19.

battute: «ho iniziato *Gli indifferenti* con la frase esatta con cui restò: ‘Entrò Carla’. Non sapevo ancora che cosa avrei scritto. Quella frase stava ad indicare la mia ambizione di scrivere un dramma travestito da romanzo»<sup>15</sup>.

Segue una vera e propria didascalìa teatrale in cui la sensualità insinuante del vestito della ragazza cozza contro quella sua tanto peculiare andatura «dinoccolata e malsicura»<sup>16</sup>, che ne preannuncia la progressiva metamorfosi nel ruolo della grottesca figura materna, la quale si vedrà poco dopo affacciarsi sulla scena con il medesimo «passo malsicuro»<sup>17</sup>, contribuendo a creare l’atmosfera di claustrofobica immobilità che caratterizza il romanzo.

L’indicazione della scarsa fonte luminosa, «una sola lampada»<sup>18</sup> accesa su di un tavolino, denuncia la presenza in scena di un altro personaggio, Leo, le cui ginocchia, visivamente isolate nell’alone d’intimità del salotto, alludono alla natura edipica del rapporto che si sta per avviare tra i due personaggi.

L’uso scenico dell’illuminazione si palesa nell’applicazione metodica dell’alternanza di luci e ombre, che, investendo gli oggetti del narrato con azione rispettivamente vivificante o mortificante, creano quella caratteristica zona di illuminazione circolare atta ad adescare immediatamente, come a teatro, l’attenzione del lettore, che si ritrova da subito, insieme a Carla, «con gli occhi rivolti verso quel cerchio di luce del paralume nel quale i gingilli e gli altri oggetti, a differenza dei loro compagni morti e inconsistenti sparsi nell’ombra del salotto, rivelavano tutti i loro colori e la loro solidità»<sup>19</sup>.

In un tessuto semantico imbevuto di teatralità, in cui l’ombra disgrega e atrofizza, particolarmente eloquente si rivela il gesto della giovane protagonista, che, presagendo l’ennesima isterica scenata materna, rovescia la «grossa testa» di bambola, suo tratto distintivo, nell’oscurità, con una precisa volontà di annichilimento: «“Ecco” pensò Carla; un leggero tremito di insofferenza corse per le sue membra, socchiuse gli occhi e rovesciò la testa fuori da quella luce e da quei discorsi; nell’ombra»<sup>20</sup>.

Concretizzando, al pari degli oggetti, la propria farsa esistenziale esclusivamente nella fredda illuminazione elettrica che domina gli ambienti del romanzo, i personaggi instaurano con le loro cose un rapporto simbiotico

<sup>15</sup> Elkann 1990, p. 22. Cfr. anche Nari 2004.

<sup>16</sup> Moravia 2003, p. 3.

<sup>17</sup> Ivi, p. 7.

<sup>18</sup> Ivi, p. 3.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Sulla dicotomia luce-vita/ombra-morte cfr. anche Galateria 1986, p. 24: «Il meccanismo luce-ombra, che a teatro è giocato tra il palcoscenico o una sua parte e la sala, con la creazione di quella «scatola ottica» che isola di volta in volta la scena o un angolo di essa infondendole vita e movimento, è riprodotto sistematicamente da Moravia negli «interni» del romanzo, che si presentano sempre divisi in due zone, una illuminata, l’altra in ombra, con una insistenza significativa sull’assenza di vita, di solidità, di consistenza degli oggetti posti nell’oscurità».

<sup>20</sup> Ivi, p. 9. E ancora, con allusione ancor più esplicita alla morte: «un disagio intollerabile che la fiaccava e le faceva desiderare di chiudere gli occhi, piegare le braccia in croce e rovesciarsi nell’oscurità di un sonno nero e profondo» (Ivi, p. 192).

che, attraverso un processo di osmotico trasferimento di vitalità da animato a inanimato<sup>21</sup>, giunge fino alla reificazione, particolarmente appariscente in Mariagrazia.

La madre, «con tutti i suoi colori»<sup>22</sup> e la plastica consistenza del volto costantemente posta in evidenza, illuminata dalla medesima lampada che anima le chincaglierie orientaleggianti che ornano la villa mettendo in rilievo «tutti i loro colori e la loro solidità», è con esse perfettamente permutabile.

L'insistita varietà cromatica<sup>23</sup> della figura materna rimanda immediatamente alla celebre immagine pirandelliana della *donna pappagallo*, con la quale il drammaturgo volgarizza l'essenza della sua teoria umoristica. La maschera «ridicola e patetica»<sup>24</sup> di donna dalla giovinezza ormai sfiorita si deforma grottescamente nel tentativo di fronteggiare l'avvizzimento della propria avvenenza, imbellettandosi e atteggiandosi con una frivolezza puerile, il cui stridore ossimorico contro la manifesta maturità del personaggio<sup>25</sup> ne mette in luce non solo l'aspetto buffonesco, ma anche l'intrinseca debolezza.

Nel mondo «deforme, falso da allegare i denti, amaramente grottesco»<sup>26</sup> del romanzo, l'apparenza paradossale della madre, dietro la quale si cela il dramma dell'abbandono e della gelosia («Leo mi ha abbandonata...»<sup>27</sup>), non è mai tale da suscitare un effetto esclusivamente comico sul lettore, spinto viceversa a una sorta di pietà non esente da disgusto, un vero e proprio *sentimento del contrario*: «Carla l'osservò quasi con compassione; la maniera faticosa, dolorosa con la quale la madre scavava nell'errore queste sue costruzioni, le ispirava sempre una disgustosa pietà»<sup>28</sup>.

Il debito del personaggio nei confronti dell'immaginario poetico pirandelliano è del resto, lo si è accennato, scopertamente dichiarato nella già menzionata citazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ai quali Mariagrazia affianca erroneamente, come opera dello stesso autore, *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli. Nella scrittura pregnante di Moravia, tale indizio testuale non può essere sottostimato:

non è un caso che, proprio la figura più teatralmente 'caricata', si sbagli, attribuendo a Pirandello una commedia, *La maschera e il volto* – il cui titolo, 'pirandellista' ad arte, proprio perché evocante la lacerante dicotomia tra la persona e il personaggio, rimanda al conflitto tra quello che Mariagrazia vorrebbe essere e quello che mestamente è<sup>29</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. Strappini 1978, p. 11.

<sup>22</sup> Moravia 2003, p. 29.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, p. 7: «La madre si avvicinò; non aveva cambiato vestito ma si era abbondantemente incipriata e dipinta [...] nell'ombra la faccia immobile dai tratti indecisi e dai colori vivaci sembrava una maschera stupida e patetica».

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 16-17: «la madre puerile e matura che a testa bassa pareva ruminare la gelosia».

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>29</sup> Ricco 2007, p. 781.

La non casualità della svista è riscontrabile, al solito, altrove nel testo, che ripropone il titolo della commedia, dissimulandolo ironicamente fra i tratti grotteschi di colei che lo ha citato:

la testa della madre si tese, si affacciò come per esplorare il vestibolo; l'ombra le scavava i tratti e faceva di quella faccia molle e dipinta una maschera pietrificata in un'espressione di patetico smarrimento; ogni ruga e la bocca semiaperta e nera di belletto, e gli occhi sbarrati, e il volto intero parevano gridare [...] Carla la guardava tra curiosa e compassionevole, intuiva la paura che tremava dietro quella maschera e le pareva di vedere il volto stesso dei giorni avvenire quando la madre avrebbe saputo del tradimento dell'amante e di sua figlia; questo spettacolo durò un istante; poi la testa si ritrasse<sup>30</sup>.

Il volto dipinto, che si protende estraneo e indipendente dal resto del corpo, assume i connotati espressionistici della maschera tragica, resa quasi tangibile nella sua pietrificazione, che ne denota non solo la fissità, ma anche la plasticità dei tratti.

Mariagrazia è indubbiamente il personaggio più generosamente istrionico<sup>31</sup> del romanzo, il cui atteggiamento vittimistico mai privo di teatrale dignità<sup>32</sup>, sebbene ridicolo e inopinato, contestualmente alla gestualità e alla mimica facciale, è tale da fornirle quell'alone tutto esteriore di drammaticità che la fa rassomigliare a un personaggio da tragedia:

Rise tremando per tutto il corpo e bruscamente strappò la collana; si udì un tintinnio secco, là, sul pavimento: le prime perle cadevano: rigidamente seduta, col busto eretto e le mani posate sui braccioli della poltrona, la madre lasciava che la collana si sciogliesse e le perle rotolassero sul suo petto raccogliendosi nell'incavo del grembo; era molto degna, teatrale e, pur nella sua innata ridicolaggine, tragica. Poi d'improvviso, come aveva rotto il filo, pianse; dagli occhi dipinti due lacrime impure scivolarono sopra il suo viso denso di cipria lasciandovi le loro tracce umide, altre due seguirono... e dal collo le perle continuavano a cadere nel grembo tremante; come le lacrime; e tutto l'atteggiamento era rigido, con grandi pieghe, come di statua; e quelle cose che cadevano, lacrime e perle, si confondevano sull'uguale rigidità del volto e del corpo, ambedue contratti, tremuli e dolorosi [...] Intanto, con un gesto della mano e del capo la madre allontanava da sé la figlia, come se non avesse voluto guastare quel suo rigido e teatrale atteggiamento di dolore<sup>33</sup>.

Alone di drammaticità, si è detto, puramente esteriore. Le immagini della madre risultano tanto tragicamente caricate, quanto puramente decorative. La tragicità della figura materna si arresta esclusivamente alla superficie

<sup>30</sup> Moravia 2003, p. 186.

<sup>31</sup> Cfr. Ricco 2007, p. 779: «Al di là di una precisamente denotata dimensione strutturale – un tempo/spazio ristretto, l'esiguo numero dei personaggi – il contrassegno della teatralità più compiutamente si enuncia grazie a precise soluzioni linguistiche, rimarcanti, soprattutto nel personaggio di Mariagrazia, la componente istrionica che la caratterizza».

<sup>32</sup> Moravia 2003, p. 27: «rispose Mariagrazia non senza una certa patetica e teatrale dignità» e p. 28 «continuò la madre offesa e teatrale».

<sup>33</sup> Ivi, p. 209.

dell'affettazione e non penetra nell'intimità del personaggio, rispecchiando la stessa dicotomia tra formale veste tragica e intima inconsistenza del dramma alla base dell'intero romanzo.

Si noti inoltre come proprio la presenza scenica si ponga come non trascurabile discriminare tra la figura materna e quella dell'inetto Michele. Caratterizzata da una cecità torva e tenace, «c'era nella schiena un po' curva della madre una caparbia risoluzione a non voltarsi verso la verità»<sup>34</sup>, la propria natura di maschera umoristica rimane alla prima totalmente inintelligibile, accrescendone da una parte il carattere pietosamente grottesco, garantendone dall'altra la *vis* teatrale. Al contrario, l'avvio della finzione scenica, lungi dall'essere naturale corollario della diffusa ipocrisia che lo circonda, è condotto da Michele in una dimensione di lucida intenzionalità richiesta dall'esigenza di supplire alla sua oggettiva indifferenza, interpretando di volta in volta il sentimento più consono alla situazione:

amor filiale, odio contro l'amante di sua madre, affetto familiare, tutti questi erano sentimenti che egli non conosceva... ma che importava? Quando non si è sinceri bisogna fingere, a forza di fingere si finisce per credere; questo è il principio di ogni fede. Insomma una montatura? Già, nient'altro che una montatura<sup>35</sup>.

Lo stesso *leit motiv* dell'indifferenza, imponendo al protagonista la messa in scena di passioni a lui avulse, offre al romanzo l'occasione di una metateatrale riproduzione dell'atto recitativo, fino alla minuziosa esposizione dei preliminari processi artistici soggiacenti l'interpretazione. Michele si rivela un vero attore, o aspirante tale, che cerca di immedesimarsi nella parte assegnata, testando alferianamente sul pubblico l'effetto della propria rappresentazione. È allora più volte possibile coglierlo nell'atto di modulare voce, gesti, contegno con mille prove al fine di raggiungere l'effetto desiderato:

ad un tratto, si avvide che doveva parlare; capì che doveva, in un certo modo imperiosamente richiesto da quelle tristi circostanze, esprimere uno sdegno adeguato e sincero [...] bisognava tentare di essere una buona volta tragico e sincero: "Ora o mai" pensò. Guardò la madre: "Davvero mascalzone" ripeté, e si sentì agghiacciare dalla propria voce, che era fredda e banale come se avesse voluto dire "buon giorno" oppure "che ore sono." Allora batté il pugno sulla tavola: "Ma io" gridò con stridula ed esteriore veemenza "sono anche capace di andare a casa sua e prenderlo a schiaffi." Alzò gli occhi e si vide nello specchio di Venezia appeso alla parete di faccia: era sua o di qualchedun altro quell'immagine dagli occhi ipocriti, che lo guardava di sotto in su come per dirgli "No... non sei capace"? La madre non parve osservare questo sfogo di indignazione fraterna [...] Ma Carla l'aveva udito e si voltò [...] Era la prima volta che le accadeva di veder Michele sotto l'aspetto del fratello vendicatore, e le parve goffo ed esagerato come un cattivo attore di provincia<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Ivi, p. 186.

<sup>35</sup> Ivi, p. 190.

<sup>36</sup> Ivi, p. 204.

Il giudizio sulla levatura artistica di Michele non è ingeneroso. La consapevolezza dell'inautenticità dell'ambiente sociale in cui vorrebbe drammaticamente agire priva il giovane protagonista di qualsivoglia dote interpretativa. Egli è particolarmente inadatto ai ruoli drammatici, che, attraverso la sua interpretazione, scaturiscono inevitabilmente in esito grottesco, al pari dei tentativi di azione, anch'essi fallimentari prove d'attore in un romanzo fondato sullo sforzo del protagonista di fronteggiare la propria inettitudine inscenando, nell'impossibilità di viverla, una tragedia che nulla ha di tragico se non la propria irrealizzabilità: «io non so fingere... e allora, capisci, a forza di sentimenti, di gesti, di parole, di pensieri falsi, la mia vita diventa tutta una commedia mancata...»<sup>37</sup>.

Il collasso interno che annulla le condizioni del dramma è l'indifferenza. Quest'ultima, e più tardi la noia, interpretazione moraviana dell'inettitudine del moderno antieroe, «perdita del senso tragico»<sup>38</sup> che rende impraticabile l'esperienza di un qualsivoglia sentimento in una realtà irrimediabilmente percepita nella sua inautenticità, traducendosi nella «perdita stessa di contatto con il reale»<sup>39</sup>, è notoriamente prodotta dal medesimo fenomeno che essa produce, quell'impossibilità della tragedia condensata da Pirandello nell'immagine dello strappo nel cielo di cartapesta del teatrino dell'Oreste:

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? [...] Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta<sup>40</sup>.

L'indifferenza è lo sconcerto di Oreste di fronte allo strappo dell'ingannevole e necessitante cielo del teatrino, fatto di certezze, credenze, ideali, il «crollare in pezzi» dello «stupore di vetro» in seguito all'urto di un'«occhiata inespressiva e pesante»<sup>41</sup>, il risultato della nitida (o anche offuscata, è il caso di Carla) percezione di una realtà falsa e ridicola nell'ipocrisia che quella falsità cerca di

<sup>37</sup> Ivi, p. 230.

<sup>38</sup> Sanguineti 1973, p. 35.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Pirandello 1973, pp. 467-468.

<sup>41</sup> Cfr. Moravia 2003, p. 7: «la fanciulla ricevette quell'occhiata inespressiva e pesante come un urto che fece crollare in pezzi il suo stupore di vetro». Si noti come lo slittamento dell'effetto (lo stupore/sconcerto) dell'azione (il crollo/strappo) all'interno dell'oggetto che la subisce (il vetro/cielo di carta) crei un'immagine densamente poetica, in grado da sola di avvalorare quanto dall'autore affermato: «sebbene scrivessi in prosa, ogni frase mi veniva fuori con la proprietà ritmica e solitaria di un verso» (Moravia 1964, p. 67).

mascherare, tale da inibire ogni sorta di sentimento anche solo lontanamente tragico. Si veda allora come Moravia echeggia Pirandello:

Non esistevano per lui più fede, sincerità, tragicità; tutto attraverso la sua noia gli appariva pietoso, ridicolo, falso; ma capiva la difficoltà e i pericoli della sua situazione; bisognava appassionarsi, agire, soffrire, vincere quella debolezza, quella pietà, quella falsità, quel senso del ridicolo; bisognava essere tragici e sinceri. “Come doveva essere bello il mondo” pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: “Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe” e, quel ch’è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l’azione: “ti odio” e zac! Un colpo di pugnale: ecco il nemico o l’amico steso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra. A poco a poco l’ironia svaniva e restava il rimpianto; egli avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra<sup>42</sup>.

L’*indifferenza* è «la nuova condizione dell’uomo borghese nel momento in cui assume una sua critica coscienza, cioè precisamente una coscienza di crisi»<sup>43</sup>, che, mentre lo innalza a un livello cognitivo superiore a quello dei cosiddetti sani, «ambiente umano che rifiuta costantemente di riconoscersi e di giudicarsi, e che nemmeno possiede, in ogni caso, la capacità di una qualche autocoscienza»<sup>44</sup>, per inevitabile contraccolpo, lo rende «debole sul piano immediatamente vitale»<sup>45</sup>, dando luogo al famoso discrimine tra l’inetto, il malato, e il salubre resto della società:

«Beate le marionette,» sospirai, «su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato. E il prototipo di queste marionette, caro signor Anselmo», seguitai a pensare, «voi l’avete in casa, ed è il vostro indegno genero, Papiano. Chi più di lui pago del cielo di cartapesta, basso basso, che gli sta sopra, comoda e tranquilla dimora di quel Dio proverbiale, di maniche larghe, pronto a chiuder gli occhi e ad alzare in remissione la mano; di quel Dio che ripete sonnacchioso a ogni marachella: – *Ajutati, ch’io t’ajuto* – ? E s’ajuta in tutti i modi il vostro Papiano. La vita per lui è quasi un gioco d’abilità. E come gode a cacciarsi in ogni intrigo: alacre, intraprendente, chiacchierone!»<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Moravia 2003, pp. 190-191.

<sup>43</sup> Sanguineti 1973, p. 35.

<sup>44</sup> Ivi, p. 16.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Pirandello 1973, p. 468.

È fin troppo evidente come ne *Gli indifferenti* il «prototipo di queste marionette» sia rintracciabile nella figura di Leo, il quale, annullata ogni spinta di carattere spirituale per concentrarsi esclusivamente sui bisogni della carne, attecchisce con soddisfazione alla vita in una modalità quasi animalesca: «quando si fa una cosa non bisogna pensare ad altro...; per esempio quando lavoro non penso che a lavorare... quando mangio non penso che a mangiare... e così di seguito... allora tutto va bene...»<sup>47</sup>.

Medesimo prototipo appagato di marionetta è il «fantoccio réclame»<sup>48</sup> dal volto ilare, il cui motto, «l'essenziale è che rade»<sup>49</sup>, riassume l'ideologia materialista di una società composta «di quelle tante persone dabbene»<sup>50</sup> pronte a consigliare «“Fai come me... e diventerai come me,” mettendo la propria persona stupida, goffa, volgare, come un esempio, come uno scopo da raggiungere»<sup>51</sup>, la quale non vede «tutto il vantaggio di possedere una modesta intelligenza ma quello di radersi con una buona lama»<sup>52</sup>.

In una società (di cui Leo è il campione) i cui tratti sono assimilabili all'automatismo e all'inerzia di un fantoccio, la matrice dell'impossibilità della tragedia non può imputarsi all'indole del singolo personaggio<sup>53</sup>, ma all'ambiente stesso del romanzo. Si veda, a proposito, quanto dall'autore affermato:

mi ero proposto, come ho spiegato, di scrivere una tragedia in forma di romanzo; ma scrivendo, mi accorsi che i motivi tradizionali della tragedia e insomma di ogni fatto veramente tragico mi sfuggivano proprio nel momento in cui cercavo di formularli. In altre parole dato l'ambiente e i personaggi, la tragedia non era possibile; e se avessi cambiato ambienti e personaggi, avrei voltato le spalle alla realtà e fatto opera di artificio. Mi si chiariva insomma l'impossibilità della tragedia in un mondo nel quale i valori non materiali parevano non aver diritto di esistenza e la coscienza morale si era incallita fin al punto in cui gli uomini, muovendosi per solo appetito, tendono sempre più a rassomigliare ad automi<sup>54</sup>.

L'iniziale sensazione di inamovibilità, che rende vana ogni tragica aspirazione di rivolta contro un fato ridotto al rango di meccanizzata mediocrità, acuisce progressivamente fino a raggiungere l'apice con l'infrangersi di ogni residua speranza di cambiamento contro la domanda «A che cosa servirebbe aver fede?»<sup>55</sup> e la scoraggiante risposta del fantoccio réclame: «Servirebbe [...] ad

<sup>47</sup> Moravia 2003, p. 13.

<sup>48</sup> Ivi, p. 226.

<sup>49</sup> Ivi, p. 227.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Ivi, p. 226.

<sup>53</sup> Cfr. Sanguineti 1973, pp. 33-34: «la perdita del senso tragico, negli *Indifferenti*, non può e non deve essere spiegata come un semplice tratto di carattere [...] Il carattere è qui spia di una effettuale condizione storica, e si determina riflessivamente, come coscienza della condizione stessa».

<sup>54</sup> Moravia 1964, p. 65.

<sup>55</sup> Ivi, p. 226.

avere una lama, una felicità come la mia, come quella di tutti gli altri, di umile, stupida origine, ma scintillante...e poi l'essenziale è che rade»<sup>56</sup>.

Si configura allora l'impossibilità di un'azione che non comporti la contaminazione dell'agente e il suo degrado a fantoccio della messinscena romanzesca. È lo stesso Michele a prendere coscienza del fatto che «aver fede» non porterebbe ad altro che a una deteriore omologazione sociale: «Ecco a che cosa servirebbe [...] servirebbe a diventare un fantoccio stupido e roseo come questo qui»<sup>57</sup>.

La prova di quanto appena affermato è nella vicenda della protagonista femminile, la cui azione di rivolta innesca un progressivo degrado cognitivo, «scatenando l'impassibile meccanismo che dovrà condurla a diventare una nuova Mariagrazia»<sup>58</sup>. Non è un caso che l'avvenuta metamorfosi della figlia nella madre sia ufficializzata in una battuta della prima, «tutto è così semplice»<sup>59</sup>, che testimonia l'assimilazione da parte di Carla dell'imperante ideologia del «Fai come me... e diventerai come me».

È curioso come l'essenza di tale semplificazione sia espressa, meglio che altrove, nelle parole della Figliastro dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «si è costretti a «semplificarla» la vita – così, bestialmente – buttando via tutto l'ingombro «umano» d'ogni casta aspirazione, d'ogni puro sentimento, idealità, doveri, il pudore, la vergogna»<sup>60</sup>. Proprio attraverso l'analisi dell'intertestualità diffusa con i *Sei personaggi* pirandelliani è infatti possibile cogliere appieno i fattori endemici del fallimento del dramma ne *Gli indifferenti*, tanto più appariscente se messo a confronto con l'urgenza tragica intatta e vitale, seppur repressa, della vicenda dei Personaggi.

Sostrato comune alle due opere, si ribadisce, è l'impossibilità di mettere in scena un'azione tragica, scelta poetica, forse polemica, in Pirandello:

Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati<sup>61</sup>,

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ivi, p. 227. Si noti ancora come «aver fede», agire sinceramente all'interno dell'ambiente romanzesco, ossia acquisirvi una consistenza drammatica, non condurrebbe il protagonista se non verso un'autenticità mediocre, come quella di tutti. L'abbandono dello status elitario di indifferenza non darebbe quindi una svolta positiva alla parabola esistenziale di Michele, non farebbe di lui un individuo «tragico e sincero», rendendolo altresì un uomo comune, la cui accezione, ne *Gli indifferenti*, non è certo positiva: «Credi tu che diventare un vero fratello, un vero figlio, un vero amante, un vero uomo qualunque, egoista e logico come ce ne sono tanti, significherebbe un progresso di fronte alle tue presenti condizioni?» (ivi, pp. 225-226).

<sup>58</sup> Sanguineti 1973, p. 21.

<sup>59</sup> Moravia 2003, p. 285.

<sup>60</sup> Pirandello 1993, p. 699.

<sup>61</sup> Ivi, p. 659.

condizione perentoria, lo si è visto, dell'*habitat* romanzesco:

la tragedia mi si spostava dai dati esteriori (seduzione di una figlia ad opera dell'amante della madre) a quelli interiori di Michele, personaggio impotente e rivoltato che partecipa dell'insensibilità generale ma conserva abbastanza consapevolezza per soffrire di questa partecipazione<sup>62</sup>.

Risultante dell'impossibilità della tragedia e, allo stesso tempo, sua fonte nell'ingannevole piano narrativo, a far naufragare il dramma ne *Gli indifferenti* è l'incapacità di Michele all'azione, (che si riflette anche nell'incapacità di interpretazione), atrofizzata nell'atto mancato, manifestazione tipizzante il protagonista nel suo vano tentativo di inscenare una tragedia che «per forza di cose sempre, e cioè precisamente per forza di storia, 'desinit in *pochade*'»<sup>63</sup>. L'atto mancato diviene allora un indizio, il più palese, di come le «ambizioni tragiche»<sup>64</sup> del personaggio/autore non possano che riversarsi in una «declinazione oggettiva [...] grottesca e quasi parodica»<sup>65</sup>, nella quale «qualsiasi tentativo di *actio* drammatica è destinato a ribaltarsi in modo inevitabile ed ineluttabile in un risultato comico»<sup>66</sup>.

L'insulto rivolto da Michele a Leo si rivela allora del tutto inefficace, lo schiaffo è «afferrato e rintuzzato»<sup>67</sup>, il portacenere manca il bersaglio e colpisce la madre, sommando all'effetto comico dell'errore di mira, la ridicola sproporzione della reazione materna: «Vide sua madre giunger le mani, la udì cacciare un grido [...] incerta in volto e senza saper perché, la madre teneva gli occhi chiusi e a intervalli sospirava, ma era evidente che non provava alcun dolore»<sup>68</sup>. Infine, il tentativo di omicidio con una rivoltella, inutile dirlo, scarica, fallisce<sup>69</sup>.

Al contrario, la negazione dell'azione scenica dei Personaggi è da imputarsi unicamente al veto dell'autore, non già all'inconsistenza del dramma da rappresentare. Se è pur vero che gli Ardengo, sono «effettivamente accostabili a dei "personaggi in cerca d'autore"»<sup>70</sup>, la differenza sta nel fatto che «i personaggi pirandelliani vogliono a tutti i costi raccontare la loro storia per "vivere", i personaggi moraviani non hanno più niente di vitale da raccontare»<sup>71</sup>.

Il contrasto tra la reale tragicità del dramma che le creature pirandelliane vorrebbero mettere in scena e l'esteriorità puramente formale di quello de *Gli indifferenti* emerge, con altrettanta evidenza, nella coincidenza che si verifica anche a livello di intreccio.

<sup>62</sup> Moravia 1964, p. 65.

<sup>63</sup> Sanguineti 1973, p. 32.

<sup>64</sup> Ivi, p. 33.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Ricco 2007, p. 791.

<sup>67</sup> Moravia 2003, p. 60.

<sup>68</sup> Ivi, p. 140.

<sup>69</sup> Per gli atti mancati di Michele cfr. anche Sanguineti 1973, pp. 17-18.

<sup>70</sup> Vazzoler 2008, p. 226.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

In entrambe le vicende si assiste alla disgregazione, a causa dell'assenza della figura paterna, di un nucleo familiare, che si ricostruisce «sotto una forma ipocrita»<sup>72</sup> segnata da un incesto. Tuttavia, primo abbassamento di tragicità, se la rovina della famiglia dei Personaggi è realmente tale, tanto da indurre la Figliastro a imboccare la via della catastrofe dedicandosi a una prostituzione che si rivelerà fatale, la decadenza economica degli Ardengo potrà al massimo comportare un molto meno drammatico trasferimento in appartamento.

Il vero perno di intertestualità si situa nel rapporto incestuoso tra una figura di tipo paterno e quella di una figliastro. Leo, amante di Mariagrazia, può infatti essere considerato a tutti gli effetti il patrigno di Carla. Né i personaggi si dimostrano inconsapevoli della natura filiale e intrinsecamente incestuosa di questo rapporto, più volte rilevata tanto da Carla, «quell'impudenza, quella compiacenza di Leo che la chiamava "sua quasi figlia" le ricondussero in mente, per contrasto e così bruscamente che ne fremette, il senso angoscioso e in certo modo incestuoso di questo suo intrigo»<sup>73</sup>, che da Leo, «A Carla, alla mia quasi figlia»<sup>74</sup>, «mi piace immaginare che tu sia mia figlia»<sup>75</sup>.

Gli elementi di contatto tra la figura del Padre e quella di Leo sono molteplici. Una prima ed evidente coincidenza si fa notare nell'accusa che la Figliastro rivolge al Padre di aver seguito maliziosamente la sua crescita al fine di insidiarla nella maturità, «Piccina piccina, sa? Con le treccine sulle spalle e le mutandine più lunghe della gonna – piccina così – me lo vedevo davanti al portone della scuola, quando ne uscivo. Veniva a vedermi come crescevo...»<sup>76</sup>, che echeggia l'ammissione di Leo, «L'altra sera [...] mentre stavamo dietro la tenda... in quel momento mi ricordai, chi sa perché, che ti avevo veduta bimba, alta così, con le gambe nude, e le trecce sulle spalle e pensai: 'Ecco potrei esserle padre e ciò nonostante...'»<sup>77</sup>, e la consapevolezza di Carla, «aveva aspettato dieci anni che ella si sviluppasse e maturasse per insidiarla ora, in quella sera, in quel salotto oscuro»<sup>78</sup>.

Della stessa immagine di Carla vengono evidenziati dei tratti che rimandano a quella della Figliastro nella scena dello scampato incesto. Nella sua prima entrata in scena Carla indossa un «vestitino di lanetta marrone»<sup>79</sup> che richiama da vicino il vestitino a lutto indossato dalla Figliastro. Estremamente simili, poi, la battuta del Padre, «E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»<sup>80</sup>, e quella di Leo, «Che bel vestitino che hai»<sup>81</sup>, entrambe ancora appartenenti alle rispettive scene di seduzione.

<sup>72</sup> Ivi, p. 229.

<sup>73</sup> Moravia 2003, p. 53.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Ivi, p. 57.

<sup>76</sup> Pirandello 1993, p. 696.

<sup>77</sup> Moravia 2003, p. 57.

<sup>78</sup> Ivi, p. 5.

<sup>79</sup> Ivi, p. 3.

<sup>80</sup> Pirandello 1993, p. 732.

<sup>81</sup> Ivi, p. 153.

A rendere eterogenea la natura dell'incestuosità nei due drammi è l'elemento della consapevolezza. Nel dramma dei Personaggi il Padre non sa che la prostituta con cui sta per congiungersi è la Figliastro. Leo è al contrario perfettamente cosciente dei rapporti che lo legano a Carla, ed è anzi quel suo essergli «quasi figlia» che costituisce per lui un ulteriore motivo di ebbrezza. L'inconsapevolezza dell'incesto è fondamentale nel determinare la dignità tragica della vicenda dei Personaggi e, di nuovo, il suo abbassamento ne *Gli indifferenti*. Proprio come avviene nella vicenda edipica, l'inconsapevolezza della natura incestuosa del rapporto che si sta per consumare tra il Padre e la Figliastro, infine scongiurato dall'intervento della Madre, suscita, al momento dell'agnizione, l'orrore dei protagonisti, totalmente assente in Carla e Leo.

Ogni immedesimazione da parte dello spettatore, necessaria a ottenere l'effetto tragico, è allora preclusa nei confronti di Leo, percepito come personaggio assolutamente negativo, a differenza del Padre, personaggio a metà strada tra innocenza e colpevolezza, essere umano che incappa nella colpa per puro errore. Quanto appena affermato è efficacemente sintetizzato nella battuta del Padre:

Il dramma scoppia, signore, impreveduto e violento, al loro ritorno; allorché io, purtroppo, condotto dalla miseria della mia carne ancora viva... Ah, miseria, miseria veramente, per un uomo solo, che non abbia voluto legami avvulenti; non ancor tanto vecchio da poter fare a meno della donna, e non più tanto giovane da poter facilmente e senza vergogna andarne in cerca! Miseria? che dico! orrore, orrore: perché nessuna donna più non gli può dare amore. – E quando si capisce questo, se ne dovrebbe fare a meno... Mah! Signore, ciascuno – fuori, davanti agli altri – è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità con se stesso si passa, d'inconfessabile. Si cede, si cede alla tentazione; per rialzarcene subito dopo, magari, con una gran fretta di ricomporre intera e solida, come una pietra su una fossa, la nostra dignità, che nasconde e seppellisce ai nostri stessi occhi ogni segno e il ricordo stesso della vergogna. È così di tutti!<sup>82</sup>

La vicenda di Carla e Leo presenta dunque solo l'esteriorità della tragedia di stampo edipico, risultando svuotata di ogni ulteriore elemento tragico. La sola presenza di un atto sessuale di natura incestuosa non è sufficiente a fare de *Gli indifferenti* una tragedia.

Un più altro grado di intertestualità si riscontra nel tredicesimo capitolo del romanzo, in cui la medesima scena dell'incontro tra il Padre e la Figliastro nell'atelier di Madama Pace sembra essere evocata nel ricordo del protagonista di un *rendez-vous* con una prostituta, nelle cui lacrime egli ha l'impressione di rintracciare quel «paradiso di concretezza e verità»<sup>83</sup> tanto agognato. Al pari del personaggio pirandelliano, la «donna pubblica»<sup>84</sup> di Moravia indossa il lutto, «certi miserabili veli neri (e li portava un po' di traverso come un travestimento

<sup>82</sup> Ivi, pp. 698-699.

<sup>83</sup> Moravia 2003, p. 223.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

di carnevale), cenciose gramaglie improvvisate»<sup>85</sup> per la «morte di sua madre avvenuta una settimana prima»<sup>86</sup>.

Parimenti a quanto avviene per la Figliastra, «Non badi più, la prego, a quel che le ho detto. Anche per me, capirà... (*Si sforzerà di sorridere e aggiungerà:*) Bisogna proprio ch'io non pensi, che sono vestita così»<sup>87</sup>, della prostituta si sottolinea la necessità di portare avanti il mestiere: «Ma questo luttuoso avvenimento, che l'aveva lasciata, secondo la sua espressione, sola al mondo, non le impediva di cercarsi ogni sera un compagno alla sua solitudine: bisognava pur vivere»<sup>88</sup>.

Il punto d'intersezione più interessante si situa, tuttavia, in un richiamo velato e rovesciato della battuta che la Figliastra rivolge in risposta al Capocomico, il quale protesta l'impossibilità di portare sul palcoscenico una scena tanto immorale quanto quella del mancato rispetto del Padre per il suo lutto:

LA FIGLIASTRA: Ma no, signore! Guardi: quand'io gli dissi che bisognava che non pensassi d'essere vestita così, sa come mi rispose lui? «Ah, va bene! E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»

IL CAPOCOMICO: Bello! Benissimo! Per far saltare così tutto il teatro? [...] Lasci fare a me adesso!

LA FIGLIASTRA: No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono «questa», «così», vorrebbe forse cavarne un pasticcetto romantico sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: «Togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»<sup>89</sup>.

Il «pasticcetto romantico sentimentale» aborrito dalla Figliastra è proprio quello messo in scena nel romanzo, in cui, a un primo «tentativo di Michele di costringerla a qualche abilità puramente professionale»<sup>90</sup>, che doppia l'insensibilità del Padre, la prostituta

si era rifiutata e infine, poiché egli insisteva, era scoppiata in lacrime: [...] Egli la guardava stupito, senza comprendere questo rapido passaggio dalla gioia al dolore... finalmente, dopo molte domande, gli era sembrato di capire che nel momento in cui egli le domandava di mostrare tutte le sue sapienze professionali, in quella testa così vicina e pur così lontana dalla sua, il pensiero della madre morta era stato tanto forte e intollerabile da provocare quel rumoroso scoppio di pianto<sup>91</sup>.

Ancora una volta, e il contrasto del dignitoso «abito nero» della Figliastra con i «miserabili veli neri» della «donna pubblica» ne è primo indizio, la tragedia

<sup>85</sup> *Ibidem.*

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> Pirandello 1993, p. 725.

<sup>88</sup> Moravia 2003, p. 223.

<sup>89</sup> Pirandello 1993, p. 732.

<sup>90</sup> Moravia 2003, p. 224.

<sup>91</sup> *Ibidem.*

dei *Sei personaggi* si deteriora ne *Gli indifferenti*, dove la truce scena dello scempio del lutto scade in una macchietta patetico sentimentale tale tuttavia, da non intaccare la genuinità<sup>92</sup> della figura della prostituta, il cui pianto rimane «un esempio di vita profondamente intrecciata e sincera»<sup>93</sup>.

Anche in Michele si possono rintracciare alcune caratteristiche ora del Figlio, ora del Giovinetto dei *Sei personaggi*, sulla scorta di una intertestualità che procede con un movimento ondulatorio tra assimilazione e dissimilazione. Il connotato che accomuna la figura del Figlio a quella di Michele è l'indifferenza. Nella didascalia introduttiva dei Personaggi, il Figlio è presentato come un giovane di «*ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il Padre e un'accigliata indifferenza per la Madre*»<sup>94</sup>. Così è apostrofato dalla Figliastro: «– lo guardi! lo guardi! – indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là (*indicherà il Giovinetto*), per quella creaturina; ché siamo bastardi – ha capito? Bastardi»<sup>95</sup>. Il dramma del Figlio, «*freddo, piano, ironico*»<sup>96</sup>, non risiede nell'impossibilità di rappresentare il proprio dramma, ma, al pari di Michele, nel sentimento di estraneità nei confronti del dramma stesso:

C'è un personaggio [...] – quello che «nega» il dramma che lo fa personaggio, Il Figlio – che tutto il suo rilievo e il suo valore trae dall'essere personaggio non della «commedia da fare» – che come tale quasi non appare – ma della rappresentazione ch'io ne ho fatta. È insomma il solo che viva soltanto come «personaggio in cerca d'autore»; tanto che l'autore che egli cerca non è un autore drammatico<sup>97</sup>.

L'assenza di vocazione drammatica, «io sono un personaggio non «realizzato» drammaticamente»<sup>98</sup>, che lo rende estraneo agli altri personaggi, «Non c'entro, e non voglio entrarci, perché sai bene che non son fatto per figurare qua in mezzo a voi!»<sup>99</sup>, «sto male, malissimo, in loro compagnia! – mi lascino stare!»<sup>100</sup>, auspicando una sua più consona appartenenza a un romanzo piuttosto che a un dramma, salda il legame con la figura di Michele:

“È mai possibile” si domandava angosciato, “che questo solamente sia il mio mondo, la mia gente?” Più li ascoltava, più gli parevano ridicoli e incomprensivi nelle loro solitarie sincerità [...] “C'è un errore” si ripeteva; “ci dev'essere un errore”; e abbassava la testa per nascondere le palpebre bagnate<sup>101</sup>.

<sup>92</sup> Cfr. Galateria 1986, p. 42.

<sup>93</sup> Moravia 2003, p. 224.

<sup>94</sup> Pirandello 1993, p. 679.

<sup>95</sup> Ivi, p. 686.

<sup>96</sup> Ivi, p. 690.

<sup>97</sup> Ivi, p. 666.

<sup>98</sup> Ivi, p. 703.

<sup>99</sup> Ivi, p. 702.

<sup>100</sup> Ivi, p. 703.

<sup>101</sup> Moravia 2003, p. 71.

Ogni volta che Michele li vedeva, stupiva di stare insieme con loro: “Perché sono questi” pensava, “e non altri?” quelle figure gli erano più che mai straniere, quasi non le riconosceva, gli sembrava che una bionda dagli occhi azzurri al posto di Carla, una signora magra ed alta al posto della madre, un piccolo uomo nervoso al posto di Leo non avrebbero trasformato la sua vita<sup>102</sup>.

Si noti inoltre la quasi completa sovrapposibilità delle due figure nella battuta con cui il Figlio spiega l'assenza, da parte sua, di qualsiasi disponibilità drammatica: «Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo e non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia»<sup>103</sup>. Il Figlio, esattamente come Michele, è provato da un sentimento che fa da schermo all'azione, impedendogli di realizzarsi come personaggio teatrale. Si noti inoltre come l'estraneità del Figlio al dramma dei Personaggi, «quello lì si tien lontano: «as-sen-te!»»<sup>104</sup>, «Non ho proprio nulla, io, da far qui! Me ne lasci andare, la prego!»<sup>105</sup>, si traduca nella sua opposizione a fare delle scene, «Se non me ne posso andare, resterò qua; ma le ripeto che io non rappresento nulla!»<sup>106</sup>, al contrario di Michele, che vorrebbe, ma non può, creare un'azione scenica degna di interesse, «“Ingiuriarlo” pensò; “provocare una scena”»<sup>107</sup>. Se tuttavia l'inattività di Michele conduce al fallimento dell'esito tragico della vicenda, quella del Figlio, paradossalmente e suo malgrado, lo garantisce, giungendo a essere il perno stesso dell'azione tragica:

– Dice che non c'entra, mentre è lui quasi il perno dell'azione! Guardi quel ragazzo che se ne sta sempre presso la madre, sbigottito, umiliato... è così per causa di lui! Forse la situazione più penosa è la sua: si sente estraneo, più di tutti; e prova, poverino, una mortificazione angosciosa di essere accolto in casa – così per carità...<sup>108</sup>

Sarà infatti a causa dello sdegno del Figlio che il Giovinetto, sentendosi come un mendicante in quella casa, guarderà inerte la sorellina affogare e si suiciderà.

L'atteggiamento stesso del Giovinetto, che non fa altro che aggirarsi «come un'ombra per le stanze, nascondendosi dietro gli usci a meditare un proposito»<sup>109</sup> nel quale «si dissuga tutto!»<sup>110</sup>, «crescendo soltanto negli occhi»<sup>111</sup>, richiama molto da vicino quello di Michele, se non fosse che la rivoltella del Giovinetto, a differenza di quella di quest'ultimo, spara davvero.

<sup>102</sup> Ivi, p. 104.

<sup>103</sup> Pirandello 1993, p. 703.

<sup>104</sup> Ivi, p. 738.

<sup>105</sup> Ivi, p. 748.

<sup>106</sup> Ivi, p. 750.

<sup>107</sup> Moravia 2003, p. 23.

<sup>108</sup> Pirandello 1993, p. 704.

<sup>109</sup> Ivi, p. 745.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

Il personaggio di Mariagrazia offre infine un duplice termine di paragone.

Congedandosi dal romanzo con un costume da spagnola, la donna evoca l'ispanica Madama Pace, con la quale condivide il carattere grottesco. Ben più rilevante è tuttavia la valenza che in lei assume il ruolo di madre, enfatizzato nella didascalia iniziale, «Era la madre»<sup>112</sup>, dopo la quale il sostantivo *madre* è reiterato per ben otto volte nello spazio ristretto di un paio di pagine.

L'enfasi posta sulla maternità di Mariagrazia si rivela funzionale a sottolineare lo svuotamento e l'ipocrisia di quel ruolo nel suo personaggio. Se la Madre dei Personaggi incarna

Una natura fissata in una figura di madre [...] tutta legata al suo atteggiamento naturale di Madre, senza possibilità di liberi movimenti spirituali, cioè quasi un ciocco di carne compiutamente viva in tutte le sue funzioni di procreare, allattare, curare e amare la sua prole<sup>113</sup>,

Mariagrazia è del tutto impermeabile al ruolo materno: la maternità subisce in lei un deterioramento tale da ridursi a un vago e dubbio sentimentalismo che si risveglia sporadicamente, con un calco dell'espressione pirandelliana, in una natura fissata in una figura di amante gelosa:

le immagini della gelosia l'avevano messa di cattivo umore, ma poi, improvvisamente, si era ricordata che appunto quel giorno Carla compiva gli anni, ventiquattro di numero, e un brusco isterico fiotto di amor materno aveva inondato la sua anima<sup>114</sup>.

Il confronto della maternità integrale che rende il dramma della Madre tanto «potente!»<sup>115</sup> con quella di Mariagrazia, semplicisticamente risolvibile in un «cofano pieno d'amore»<sup>116</sup>, è spietato. Nell'esaurimento del valore della maternità si percepisce nitidamente l'assenza degli intimi, basilari presupposti di una tragedia familiare.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Elkann A. (1990), *Vita di Moravia*, Milano: Bompiani.  
 Esposito R. (1978), *Il sistema dell'in/differenza. Moravia e il fascismo*, Bari: Dedalo.  
 Galateria M.M. (1986), *Gli indifferenti di Alberto Moravia*, Milano: Mursia.  
 Moravia A. (1959), *Gli italiani non sono cambiati*, «L'Espresso».

<sup>112</sup> Moravia 2003, p. 71.

<sup>113</sup> Pirandello 1993, p. 662-663.

<sup>114</sup> Moravia 2003, p. 52.

<sup>115</sup> Pirandello 1993, p. 688.

<sup>116</sup> Moravia 2003, p. 196.

- Moravia A. (1964), *Ricordo de Gli indifferenti*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano: Bompiani, pp. 61-67.
- Moravia A. (2003), *Gli indifferenti*, Milano: Bompiani.
- Nari A. (2004), *Dalla vocazione all'idea di teatro: il percorso teatrale moraviano*, in Moravia A., *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoler, Milano: Bompiani 2004, pp. 9-32.
- Pirandello L. (1973), *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano: Arnoldo Mondadori, Milano, vol. I, pp. 319-588.
- Pirandello L. (1993), *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano: Arnoldo Mondadori, vol. II, pp. 653-758.
- Ricco R. (2007), *Gli indifferenti, o la tragedia mancata del borghese 'ohne Eigenschaften'*, «Critica letteraria», Anno XXXV, fasc. IV, n. 137, pp. 779-793.
- Sanguineti E. (1973), *Alberto Moravia*, Milano: Mursia.
- Strappini L. (1978), *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Roma: Bulzoni.
- Vazzoler Franco (2008), *Cinque personaggi e due giorni. Mettere in scena Gli indifferenti*, «Io indubbiamente avevo molte cose da dire». *Alberto Moravia 1907-2007*, a cura di V. Mascaretti, numero monografico di «Poetiche», Nuova serie, 10, n. 1-2, pp. 219-230.

---

Scoperte



# «Quadri di Lorenzo Lotto numero cinque»: documenti e ipotesi sulla dispersione dei dipinti dalla guardaroba della Santa Casa di Loreto

Francesca Coltrinari\*

## *Abstract*

Il contributo presenta alcuni documenti inediti su Lorenzo Lotto in grado di ampliare le conoscenze sul pittore veneto e sulle sue opere rimaste a Loreto dopo la morte. Alcune annotazioni contabili permettono di avanzare nuove ipotesi sulla consegna della pala Amici di Jesi, ultimo dipinto d'altare dell'artista. Un inventario della guardaroba del palazzo apostolico di Loreto del 1563 cita con certezza almeno sette dipinti di Lorenzo Lotto, quadri passati al santuario dopo l'oblazione del 1554. Nel 1580, infine, due «quadri in carta»,

\* Francesca Coltrinari, Ricercatore di storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale L. Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: [francesca.coltrinari@unimc.it](mailto:francesca.coltrinari@unimc.it).

Desidero ringraziare in modo particolare suor Luigia Busani e Karty Sordi dell'Archivio Storico della Santa Casa di Loreto, alla cui disponibilità devo la possibilità di aver lavorato assiduamente nell'archivio durante questi mesi. Grazie per avermi in vario modo aiutata a Giuseppe Capriotti, Francesco De Carolis, David Frapiccini, Floriano Grimaldi, Vincenzo Lavenia, Denise Tanoni, Graziano Alfredo Vergani.

identificabili con due cartoni delle tarsie di Bergamo, venivano venduti al governatore della Santa Casa Vincenzo Casali. È così possibile riaprire la questione dell'ultimo periodo del maestro veneto a Loreto e individuare delle tracce per la dispersione di alcune delle sue opere.

The paper presents some unpublished documents on Lorenzo Lotto, able to increase knowledge on the Venetian painter and his works remained in Loreto after his death. Some notes of account allow us to advance new hypotheses about the delivery of the Amici Altarpiece for Jesi, the last altarpiece of the artist. An inventory of the wardrobe of the Apostolic Palace of Loreto, dated 1563, mentions at least seven paintings by Lorenzo Lotto, passed to the sanctuary after the artist's oblation in 1554. In 1580, finally, two "pictures on paper," identified with two cartons of marquetrys from Bergamo, were sold to the governor of the Holy House Vincenzo Casali. It is possible to reopen the question of the last period of the Venetian master in Loreto and identify the traces for the dispersion of some of his works.

Una ricerca tuttora in corso sull'ultima attività di Lorenzo Lotto e sulla Santa Casa di Loreto nell'età della Controriforma sta portando alla scoperta di alcuni documenti, di grande interesse per la conoscenza dell'artista, oltre che del contesto in cui egli lavorò a più riprese, fino alla morte<sup>1</sup>. In questa occasione si presentano alcune testimonianze archivistiche, riemerse dall'Archivio Storico della Santa Casa di Loreto, che si vogliono mettere a disposizione degli studiosi, fornendone una prima interpretazione in rapporto alla produzione nota di Lotto.

1. *Un debito con Gaspare de Dotti e la «cona dipinta da quelli di Jesi, che mai hanno levata»*

Una fonte fondamentale per la ricostruzione delle vicende artistiche e, più in generale, della vita del santuario lauretano è rappresentata dai vari registri amministrativi della Santa Casa, in particolare i libri giornali, dove venivano registrate in ordine cronologico tutte le entrate e le uscite quotidianamente sostenute dalla Santa Casa, e i libri mastri, che riunivano invece le varie voci in capitoli di spesa<sup>2</sup>. Utilizzando le due serie archivistiche in maniera incrociata, in modo da farne emergere la complementarietà, ho potuto ritrovare due riferimenti a Lotto sfuggiti alle ricerche condotte fino a oggi e che possono servire a precisarne meglio la data di morte, oltre che le vicende dell'ultima pala d'altare

<sup>1</sup> La ricerca riguarda lo studio del cantiere artistico di Loreto nell'età della Controriforma, a partire dal protettorato del cardinale Rodolfo Pio da Carpi (1542-1564); in questo ambito rimando ad alcuni precedenti interventi, in particolare F. Coltrinari, *Cristo e l'adultera* in Garibaldi, Villa 2011, pp. 190-193; F. Coltrinari, *Adorazione del Bambino*, ivi, pp. 196-199; F. Coltrinari, *Sacrificio di Melchisedech*, ivi, pp. 230-235; F. Coltrinari, *San Michele caccia Lucifero*, ivi, pp. 238-242; F. Coltrinari, *Adorazione dei magi*, ivi, pp. 244-247; Coltrinari 2014 e Coltrinari in corso di stampa.

<sup>2</sup> Per una descrizione e l'elenco di questi registri cfr. Grimaldi 1985, pp. 180-191.

del maestro, la pala Amici per il duomo di Jesi. Si tratta di due annotazioni del 14 maggio 1557, riportate l'una nel giornale e l'altra nel mastro di quegli anni, riferite a un debito contratto da Lorenzo Lotto con il governatore Gaspare de Dotti. Come spesso accade, l'annotazione del giornale è più dettagliata di quella del mastro e ci rivela che il debito, pari a 13 scudi d'oro, risaliva al 30 settembre 1555, quando Dotti aveva prestato a Lotto quel denaro «per vestirsi e pagare un giovine che doveva haver da lui»<sup>3</sup>. Il computista prosegue annotando come quei denari «si dovevano ritrare dalla cona depinta da quelli di Jesi, che mai hanno levata». L'affermazione pone, a mio avviso, alcuni interrogativi. È fuori di dubbio che ci si riferisca alla perduta ancona destinata all'altare di San Biagio della famiglia Amici nella cattedrale di Jesi, cioè al dipinto che occupa l'anziano pittore negli ultimi anni della sua vita e viene realizzato proprio a Loreto. Il lavoro era a buon punto già alla fine del 1553, poiché nell'ottobre di quell'anno Lotto saldava l'intagliatore Domenico Salimbeni per la cornice e riceveva la seconda delle tre rate di pagamento stabilite nel contratto, che aveva fissato per la consegna il febbraio del 1554<sup>4</sup>. L'opera, tuttavia, ci dice il documento, non era stata «mai» ritirata («levata») dai committenti e quindi doveva trovarsi ancora a Loreto. È probabile, quindi, che Lotto avesse portato effettivamente a termine l'incarico, ma che poi gli Amici, per motivi al momento sconosciuti, avessero tardato a ritirare l'ancona<sup>5</sup>.

Le due annotazioni contabili del maggio 1557 possono fornire uno spunto anche per riflettere su un altro problema, ovvero la data della morte di Lotto, perlopiù collocata alla fine del 1556; Lotto infatti, documentato a settembre di quell'anno, non ricevette la seconda rata della provvisione che la Santa Casa

<sup>3</sup> Appendice documentaria, doc. 2. L'identità di questo «giovane», forse l'ultimo allievo di Lotto, non è emersa dai documenti; non si tratta quasi certamente di Camillo Bagazzotti da Camerino, che collabora con il pittore alla sistemazione del coro della Basilica lauretana dal 30 novembre 1554 al 6 febbraio 1555, data del pagamento finale (cfr. Grimaldi 2002, pp. 88-89 e Coltrinari 2015).

<sup>4</sup> Il dipinto fu commissionato il 19 agosto 1552 da Pierfrancesco Amici e Amico Franciolini; nel contratto si prevedevano un anno e mezzo per la consegna e tre rate, di cui due, il 17 maggio e 30 ottobre 1553, vennero effettivamente versate al pittore (cfr. Annibaldi 1902; Mozzoni, Paoletti 1996, p. 206). Lotto lo realizzò a Loreto, dove si era trasferito il 30 agosto 1552 (cfr. Grimaldi, Sordi 2003, c. 84r). La cornice venne inizialmente affidata, nel novembre 1552, all'intagliatore della Santa Casa maestro Sante da Treviso, su disegno dell'architetto Giovanni del Coro (ivi, cc. 136v-137r), a cui Lotto l'8 dicembre 1552 rilasciava una procura «per negoziar cose mie a Jesi» (ivi, c. 136v). Dopo la morte di Giovanni del Coro, avvenuta poco dopo, il lavoro viene affidato il 20 maggio 1553 al maestro di legname Domenico Salimbeni, che aveva stimato anche quanto già realizzato (ivi, c. 33r); Salimbeni veniva infine interamente pagato il 19 ottobre 1553, tramite il mercante Tommaso della Vecchia (ivi, c. 32v).

<sup>5</sup> Nel contratto si stabiliva che le spese del trasporto fossero a carico dei committenti (Mozzoni Paoletti 1996, p. 206); questa potrebbe essere una delle cause del ritardo nel ritiro. Ricordiamo qui come la famiglia Amici fosse molto legata alla Santa Casa; nel 1576 Giulio Amici da Jesi, infatti, divenne governatore della basilica lauretana (cfr. Angelita ed. 1589, pp. 99-100; Weber 1994, p. 280), mentre nel 1629 Francesco Amici lasciò alla Santa Casa una cospicua eredità (cfr. Grimaldi 1985, p. 107).

gli pagava ed era stata versata l'ultima volta nel giugno del 1556<sup>6</sup>. Termine sicuro veniva considerata l'annotazione, nel luglio del 1557, della cessione di un «materazzetto di Lorenzo Lotto» ai soldati francesi, passati per Loreto a maggio di quell'anno, data che quindi costituiva il termine *ante quem* per la morte di Lotto<sup>7</sup>. A maggio si collocano, in effetti, anche le due registrazioni del debito con Dotti. Non è escluso che il 14 maggio 1557 possa essere una data prossima alla scomparsa del pittore: è infatti plausibile che la registrazione della pendenza nei confronti di Dotti sia avvenuta poco dopo la morte del maestro veneto, forse giunta dopo un periodo di malattia. Tale prestito, in origine un fatto privato fra l'artista e il governatore, alla morte di Lotto, diventava un problema della Santa Casa che ne era divenuta l'erede dopo l'oblazione al santuario del settembre 1554 e come tale, dunque, aveva il compito di occuparsi della soluzione di eventuali debiti e crediti dell'eredità. Alla Santa Casa dovettero passare, infine, tutti i dipinti e i disegni che il pittore conservava presso di sé alla sua morte.

## 2. Arazzi e dipinti nella guardaroba della Santa Casa di Loreto

Nell'accettare l'oblazione di Lorenzo Lotto alla Santa Casa, l'8 settembre 1554, il governatore Gaspare de Dotti ordinava «che di tutte le cose ch'erano sue presenti se ne facci un inventario per il salvarobba, da servirsene di esse per le necessità et occurrenze della Santa Casa»<sup>8</sup>. Lotto stesso conferma l'esistenza di questo inventario «con stime e precii notato tuto el mio a zornale»<sup>9</sup>. Questo inventario non si è purtroppo conservato fra quelli della

<sup>6</sup> Cfr. Grimaldi 2002, pp. 90-91 e Grimaldi 2009, p. 357. Come si rileva dallo spoglio dei registri amministrativi dell'Archivio lauretano, la provvisione veniva pagata ai salariati della Santa Casa in maniera variabile, o mensilmente, oppure in rate semestrali (così in prevalenza per il governatore e i canonici). Nel 1555, Lotto lo riceve infatti in rate semestrali, a giugno e dicembre, ricevendo in aggiunta vari altri versamenti per vitto e vestito e per i lavori pittorici, che gli vengono dati a parte (ivi, pp. 85-86).

<sup>7</sup> Sulla morte del pittore si sofferma in particolare Grimaldi 2002, pp. 90-93.

<sup>8</sup> Per l'oblazione ivi, pp. 79-90; i relativi documenti sono pubblicati ivi, pp. 178-179; 180-181; la citazione è a p. 179.

<sup>9</sup> Grimaldi, Sordi 2003, c. 53r. Vale la pena di spendere qualche parola su questa annotazione dell'artista; il pittore dice infatti che tale inventario era stato annotato «a zornale», cioè in un giornale e aggiunge l'indicazione «volta» (non «volzer» come leggono Zampetti 1969, p. 81 e Grimaldi Sordi 2003, c. 53r), che invita a girare pagina: ma la carta successiva (la 54r) è stata lasciata quasi del tutto bianca e non riporta l'inventario. Come già notato e precisato anche dalla scrivente in altra sede, il *Libro di spese* di Lotto è un libro mastro che raccoglie le varie spese in voci alfabetiche, intestate a debitori e creditori del pittore, secondo modalità di contabilità diffuse all'epoca fra i mercanti (cfr. De Carolis 2013 e Coltrinari 2014, p. 914, nota 2 con altra bibliografia), ma analoghe anche a quelle della Santa Casa, sopra accennate. In sostanza, è probabile che Lotto tenesse anche un libro giornale, di cui riportava poi le voci nel mastro. Egli inoltre teneva di sicuro un libro a parte per gli affitti (cfr. Coltrinari 2014, p. 919, nota 20).

guardaroba del santuario. Notizie di vari quadri di Lotto esistono tuttavia nella documentazione lauretana, a partire da un inventario dei beni della guardaroba e della spezieria della Santa Casa, datato 1° luglio 1563, negli ultimi mesi del protettorato del cardinale da Carpi<sup>10</sup>. L'inventario è redatto da don Antonio Agevolini da Bertinoro, canonico della Santa Casa e guardarobiere, per consegnarlo al suo successore, Ercole Minori da Filottrano. Il documento fornisce indicazioni di numerosi dipinti, arazzi, tessuti, cuoi e arredi collocati nei vari ambienti del palazzo apostolico, a testimoniare dei gusti raffinati dei protettori, dei governatori e dei canonici lauretani, intenzionati a manifestare la magnificenza del santuario e a poter accogliere con il dovuto fasto i personaggi importanti, sovrani e principi della Chiesa, che in maniera crescente si recavano in pellegrinaggio alla S. Casa<sup>11</sup>.

Almeno ventiquattro, ad esempio, sono i «panni di razza» disseminati nei vari ambienti, alcuni con «verdure» e stemmi, altri invece con figurazioni, come il «panno di razza fusto con Christo che ora et li apostoli», i tre «pezi di panno di raza figurati al antica», forse parte di un ciclo, collocati all'ingresso del palazzo; qui sono registrati un totale di sette arazzi, fra cui anche un «quadretto di raza con la Madonna con il figlio et altre figure» e un altro con i SS. Pietro e Paolo<sup>12</sup>. Nel salone del palazzo si trovano inoltre due «panni a verdura a l'antica con frondi menute et animali suso et arme in mezo», un altro pezzo di «verdura» con un centauro al centro, «un panno di raza con una nave grande che il prende tutto, con il crocifisso in l'arbore et altri santi in dicta nave», un altro arazzo «con figure e un carro», uno con un grande stemma e tre «panni di raza [...] al antichissima con figure al antica»<sup>13</sup>. Nella stanza del governatore, infine, viene citato un set di spalliere, cioè di panni utilizzati per rivestire le pareti, composto da quattro arazzi «con fogliami minuti, festoni in mezo con trofei et arme con forteze intorno di tela azura» e da una «portiera di simili razzi», definita dal guardaroba «bellissima»<sup>14</sup>. Le indicazioni cronologico-stilistiche fornite – “all'antica” e “all'antichissima” – fanno pensare a manufatti databili fra la fine del '400 e la prima metà del '500, con ogni probabilità dono di pontefici e protettori, a partire soprattutto dall'epoca di Giulio II e Leone X, i papi che diedero l'avvio alla costruzione del palazzo apostolico<sup>15</sup>. Altrettanto rilevante si

<sup>10</sup> Cfr. Appendice documentaria, doc. 3. La guardaroba era l'ufficio preposto all'amministrazione dei beni mobili del palazzo apostolico; un dettagliato resoconto dei compiti che spettavano agli ufficiali della guardaroba si trova in Archivio Storico della Santa Casa di Loreto (d'ora in poi ASSC), Antichi Regimi, titolo XXIX, *Governatore*, b. 2, fascicolo dal titolo *Ordini e capitoli da osservarsi dagli officiali della Santa Casa di Loreto*, senza data, ma successivo, secondo Floriano Grimaldi, alla visita apostolica di Monsignor Pignatelli, del 1620 (cfr. Grimaldi 2006, p. 125).

<sup>11</sup> Sul pellegrinaggio lauretano in genere e sui personaggi di rango in visita al santuario cfr. Grimaldi 2001.

<sup>12</sup> Appendice documentaria, doc. 3.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Sul palazzo apostolico cfr. Grimaldi 1977; Marzoni 1994a e b; Bruschi 1997, pp. 460- 468;

può considerare la presenza dei tappeti: in tutto ne vengono enumerati quindici, per lo più «piccoli»; fra essi spicca però quello «grande in la tavola in sala anticamera, quale è di seta cremesina con fioroni grandi alla turchesca», definito da Agevolini «cosa bellissima», dono del cardinale da Carpi, mentre su un altro tavolo nella prima camera si vedeva un tappeto «grande alla moderna»<sup>16</sup>. Significativo è il riferimento al cardinale da Carpi, protettore dal 1542 al 1564, a cui si deve l'avvio di sistematici lavori di decorazione in chiesa, con la chiamata di Francesco Menzocchi, Pellegrino Tibaldi e dello stesso Lotto, seguiti sul posto dal governatore Gaspare de Dotti, in carica dal 1551 al 1562, che i documenti rivelano attivissimo nel dotare il palazzo apostolico e quello che la Santa Casa aveva a Recanati di mobili e oggetti sontuari acquistati soprattutto a Venezia<sup>17</sup>. Fra i doni del cardinale rientravano anche oggetti di oreficeria, come la «croce di argento con una Madonna e un S. Giovanni con armi dello Ill.mo signor cardinal di Carpi con la basa di rame» registrata nella visita apostolica del 1620 e paramenti preziosi<sup>18</sup>. Quello del tappeto orientale si connotava come un regalo di particolare prestigio, essendo i tappeti oggetti costosi e molto ambiti, come dimostra ampiamente la pittura contemporanea, in particolare proprio quella di Lotto, mentre la Marca con Ancona giocava un ruolo essenziale nel commercio di tali prodotti in tutta Europa<sup>19</sup>. Malgrado la cura verso questi tappeti, che, ad esempio, nel 1573 venivano fatti restaurare dal tappezziere Francesco fiorentino, sembra non esserne restata traccia nelle attuali collezioni del palazzo apostolico<sup>20</sup>.

Monelli, Santarelli 2012.

<sup>16</sup> Appendice documentaria, doc. 3.

<sup>17</sup> Per la committenza artistica di Gaspare de Dotti e il rapporto fra il governatore, il cardinale da Carpi e Lotto rimando al mio Coltrinari 2015.

<sup>18</sup> ASSC, Visite Apostoliche, Visita di Mons. Lorenzo Pignatelli, nota come *Relazione della S. Casa*, 1620, c. 38v. Per i doni del cardinale cfr. Torsellini 1600, p. 126-127. Nel suo testamento Rodolfo Pio aveva lasciato alla «Madonna di Loreto», «la capella sua con li peviali» (Previdi 2004, p. 426).

<sup>19</sup> Rimando qui al catalogo *Crivelli e l'arte tessile* (cfr. Tabibnia 2010) e in particolare allo studio di Emanuela Di Stefano (Di Stefano 2010). Due tappeti sono riportati a Loreto da Roma, nel 1572, dal governatore Roberto Sassatelli, che nella capitale aveva acquistato anche paramenti, corami «rossi di Spagna» e un «padiglione di panno rosso con liste di velluto verde per uso delle camere ducali» (ASSC, Giornale 9, segnato B (1571-1574), c. 164). Sui tappeti nella pittura di Lorenzo Lotto cfr. Mack 1998.

<sup>20</sup> Francesco fiorentino viene pagato il 21 giugno del 1573 per 36 giornate impiegate ad «aconciare» «diversi tapeti di S. Casa in diversi luochi» (ASSC, Giornale 9, segnato B (1571-1574), cc. 329-330). Nel primo inventario successivo a questo del 1563 conservatosi, del 3 aprile 1613, troviamo la citazione di un «Un apparato di panni de razzi vecchi e stracciati assai» (ASSC, *Inventario delle robbe e masseritie della Santa Casa che si trovano sotto la custodia et cura del Rev. don Raffaele Pascoli mansionario della chiesa di Loreto già [...] Guardarobba, et dallo stesso reassignate al signor Virginio Claudio da Osimo moderno Guardarobba*, cc.nn.). Nelle collezioni del Museo Antico Tesoro di Loreto, ospitato nel palazzo apostolico, si trovano alcuni arazzi di pregio, frutto di doni successivi: si tratta della serie di nove arazzi derivati dalla serie raffaellesca per la Sistina, attribuiti alla bottega dei Mattens di Bruxelles, donati nel 1665 al santuario dal genovese Nicolò Pallavicino e dell'arazzo fiammingo del '500 con la *Madonna del divino amore* di Raffaello, oggi attribuita a Penni, donato nel 1723 dal cardinale Pietro Ottoboni (cfr. Grimaldi 1977, pp. 33-36; Zannini 1994; Santarelli 2014, pp. 236-244).

L'interesse maggiore in questa occasione va tuttavia ai quarantatré dipinti menzionati nell'inventario. Essi sono descritti con diverse denominazioni: «cone dorate», «quadri» – a volte con la specificazione «dipinti» – «quadri di ritratto», «quadretti piccoli», mentre, quando non vi è la cornice, questo viene segnalato<sup>21</sup>. Sebbene il supporto non venga mai indicato, possiamo pensare che le tre «cone dorate» fossero dipinti su tavola: rispettivamente una *Madonna col Bambino e San Giovannino*, una *Sacra famiglia* («Madonna e il figlio et santo Giuseppe») e una «Madonna et il figlio in braccio», quest'ultima nella camera del governatore<sup>22</sup>.

Di venti, cioè dodici «quadri dipinti di più sorte» e otto «quadretti piccoli di più sorte», non viene indicato il soggetto. Solo una volta Agevolini si lascia andare a un apprezzamento sui dipinti, quando definisce «bello» il quadro «della Madonna in letto et il figlio in bagno» collocato in una stanza sovrastante la bottega della cera. I soggetti sacri sono prevalenti, ma ritroviamo anche un quadro con «più donne in esso nude», che, vedremo a breve, è segnalato come opera di Lotto, e una *Caduta dei Giganti* («Quadro della rovina dei giganti»). Il quadro «dipinto con l'Armata dei Turchi [...] quale fu miracolo di Antonio Donà» è da ritenersi con ogni probabilità un ex voto o, in ogni caso, un dipinto riferibile a un episodio della lotta contro gli infedeli. Antonio Donà è forse il membro della importante famiglia veneziana a cui, nel 1476, Sisto IV conferì la rosa d'oro per i successi militari conseguiti contro i Turchi<sup>23</sup>. Loreto, per la sua posizione a ridosso del mare, fu frequentemente investita dalla minaccia di saccheggi da parte dei pirati turchi, fatto che portò alla fortificazione della chiesa a partire dagli anni '80 del '400, mentre il santuario assumeva il valore anche simbolico di baluardo contro gli infedeli di ogni sorta, eretici, protestanti, ma anche, significativamente, musulmani<sup>24</sup>.

Fra i dipinti della guardaroba non emerge una chiara menzione di un'opera appartenente, per cultura figurativa e probabile cronologia, alla temperie collegata al cardinale da Carpi, come la *Madonna col Bambino, San Giovannino e San Giuseppe* del Museo della Santa Casa di Loreto (fig. 1), attribuita a Perin del Vaga<sup>25</sup>, con ogni probabilità entrata in questo periodo nelle raccolte del palazzo apostolico lauretano.

<sup>21</sup> Appendice documentaria, doc. 3. Le voci relative ai dipinti sono messe in evidenza in grassetto per facilitarne l'individuazione.

<sup>22</sup> Appendice documentaria, doc. 3.

<sup>23</sup> Cfr. De Peppo 1991.

<sup>24</sup> Per questi aspetti cfr. Grimaldi 1993, pp. 156-196.

<sup>25</sup> Il dipinto era stato assegnato a scuola fiorentina del XVI secolo con raffronti con Raffaello e Andrea del Sarto in Molajoli *et al.* 1936, p. 141; Grimaldi (1977, p. 23), forse su suggerimento di Raggianti, attribuiva il dipinto a Perin del Vaga (cfr. Santarelli 2014, p. 215; vedi ora anche la scheda redazionale in Morello 2015, pp. 86-87). L'indicazione di massima è giusta e coincide con una fase specifica dell'arte lauretana, quella segnata dalla presenza di Tibaldi, fra 1553 e 1554, proveniente dal cantiere della Sala Paolina in Castel Sant'Angelo e dal gusto del cardinale da Carpi, che appunto trovava nell'ambiente romano erede di Raffaello e Michelangelo gli artisti prediletti, da Perin del Vaga a Tibaldi, da Salviati a Daniele da Volterra (cfr. Mancini 2003 e Sarchi 2004).

Tre i ritratti citati, fra cui due di laici («uno uomo vestito di negro con guanti in mano» e «un uomo con testa nuda vestito di negro») e uno del governatore della Santa Casa in carica, lo spoletino Loreto Lauri: nominato dal cardinale da Carpi il 5 settembre 1562, il protonotario apostolico Lauri, già governatore e giudice dell'eresia della Marca d'Ancona, succedeva proprio a Dotti, divenuto nel frattempo arciprete della basilica lauretana, e restò in carica fino al settembre del 1564<sup>26</sup>. È probabile che il citato ritratto di Lauri fosse stato eseguito successivamente alla nomina a governatore della Santa Casa, dunque fra settembre 1562 e luglio 1563: tuttavia non è possibile, al momento, individuare questo dipinto. Proprio Lauri, del resto, doveva essere lo spettatore privilegiato di molte delle opere descritte nell'inventario.

Sorprende il fatto di non trovare nessuna chiara menzione di dipinti raffiguranti la *Madonna di Loreto*, né nella variante con gli angeli che sorreggono il baldacchino sotto cui stanno la Madonna col il Bambino, diffusa fino al '400, né con quella della Santa Casa portata in volo, affermatasi invece a partire dagli inizi del '500<sup>27</sup>. Nell'inventario della guardaroba del 3 aprile 1613, il primo conservato dopo quello del 1563, e nell'inventario del palazzo connesso alla visita apostolica del 1620, si trovano invece diverse «Madonne della Casa», dicitura che individua appunto la *Madonna di Loreto*<sup>28</sup>. Lotto, ad esempio, che aveva già raffigurato la *Traslazione della Santa Casa* in un pannello della predella del polittico di Recanati<sup>29</sup>, realizzò ben «nove pezzi piccoli con le istorie de la Madonna de Loretto del venir di quella casa in quel loco», affidandoli nell'anno giubilare 1550 al mercante Agostino Filago, affinché li

<sup>26</sup> Per la nomina di Lauri a governatore di Loreto e la sua conferma, il 2 gennaio 1563 cfr. Grimaldi 2002, pp. 194-195; Lauri prese servizio il 16 settembre 1562 «in luogo di messer Gaspar de Dotti» (ASSC, *Libri mastri*, vol. 19 (1556-1565), c. 1). Viene sostituito il 25 settembre 1564 da Pompeo Pallantieri (cfr. Vogel 1859, vol. I, p. 341). Lauri aveva una lunga esperienza di amministratore delle provincie pontificie: nel 1555 era stato governatore di Imola (Weber 1994, p. 270) e nel 1559 governatore della Marca; nello stesso anno era stato nominato dal cardinale da Carpi giudice dell'eresia nella medesima circoscrizione (cfr. Cartechini 1987-88, pp. 269-270 e Lavenia 2011, p. 18, nota 95); ricopriva così un incarico analogo a Gaspare Dotti, il cui ruolo come inquisitore nella vicenda dei marrani di Ancona è noto (Firpo 2001, pp. 302-312; Lavenia 2012, pp.). A conferma di un particolare impegno nella conversione degli infedeli, era stato probabilmente lui ad aver battezzato il Loreto Lauri «già turco» che riceve delle elemosine dalla Santa Casa nel 1572 e 1574 (ASSC, *Giornali*, vol. 9 (1571-1574), cc. 194, 469).

<sup>27</sup> Sull'iconografia della Madonna di Loreto cfr. Grimaldi, Sordi 1995 e in sintesi il recente Punzi 2015.

<sup>28</sup> ASSC, Inventari dell'amministrazione, *Inventari del guardaroba*, vol. 6 (1565-1593), *Inventario delle robe e masseritie della santa casa che si trovano sotto la custodia et cura del Rev. d. Raffaele Pascoli mansionario della chiesa di Loreto già [...] Guardarobba, et dallo stesso reassignate al signor Virginio Claudio da Osimo moderno Guardarobba*, 6 aprile 1613, cc.nn.; e ASSC, Visite Apostoliche, Visita di Mons. Lorenzo Pignatelli, nota come *Relazione della S. Casa*, 1620, cc. 121-130.

<sup>29</sup> Per la perdita tavoletta di predella cfr. Frapiccini 2000, p. 151 e Marcelli 2011; lo studioso suggerisce di rintracciare un riflesso iconografico dell'invenzione lottesca nella xilografia illustrativa della *Lauretanae Virginis Historia* di Girolamo Angelita, pubblicata intorno al 1525-1530.

commerciasse nella sua bottega a Loreto con altri dipinti; rimasti invenduti, alcuni di essi vennero poi regalati allo stesso Filago, al mercante anconetano Francesco Bernabei al cavaliere lauretano Vincenzo da Scio, al cardinale da Carpi e, per volontà di Dotti, al cardinale Otto Truchsess durante la sua visita a Loreto nel 1553<sup>30</sup>.

### 3. I quadri di Lorenzo Lotto a Loreto: citazioni documentarie, ipotesi identificative e una proposta di lavoro per Lotto e l'immagine dei turchi nella Passione di Cristo

Fra i dipinti inventariati nel palazzo apostolico di Loreto da Antonio Agevolini, viene fatta esplicita menzione di sette quadri «di Lorenzo Loto». Quello del maestro veneto è l'unico nome di artista presente nell'elenco, probabilmente perché il guardarobiere poteva trarre questa informazione da precedenti inventari, verosimilmente proprio da quello relativo all'oblazione del pittore.

Si comincia con i «quadri di Lorenzo Loto numero cinque, uno del miracolo del Corpus Domini», non localizzati dentro uno specifico ambiente, mentre nel salone di ingresso al piano delle stanze del palazzo – una sorta di quadreria per la quantità di opere esposte – si trovano un «quadro [...] di Lorenzo Loto con la Natività di Nostro Signore», e a seguire, un «quadro di Lorenzo Loto in dicto loco con più donne in esso nude senza cornice». Le indicazioni non sono così precise da rendere possibile una immediata identificazione delle opere. Il quadro con le numerose donne nude potrebbe tuttavia indicare l'*Apollo dormiente* del museo di Budapest (fig. 2), dove sulla sinistra si vedono le muse che, abbandonati i vestiti e gli attributi ai piedi di Apollo addormentato, danzano nude nella natura. Il quadro rientra fra i dipinti presenti nella lotteria anconetana del 1550, inviati a Roma per essere venduti da Francesco Petrucci nel 1552 e rientrati l'anno dopo; ricompare poi nella collezione veneziana di Bartolomeo della Nave, acquistata nel 1637 dal marchese Hamilton<sup>31</sup>.

Il «miracolo del Corpus Domini» potrebbe indicare il *miracolo di Bolsena*, un tema che non appare fra i quadri citati nel *Libro di Spese* né nella produzione nota di Lotto<sup>32</sup>. La *Natività di Gesù* è ugualmente difficile da identificare e

<sup>30</sup> Grimaldi, Sordi 2003, cc. 5v-6r, 1549-1551 (Filago); cc. 42v, 43r (Bernabei); cc.127v-128r (da Scio); c. 52v (cardinale da Carpi), 83v (Truchsess); ho esaminato più in dettaglio la vicenda della destinazione di queste tavolette in Coltrinari 2015, pp. 120-121. Su Filago vedi Frapiccini 2015, pp. 49-53 e Frapiccini 2015b, pp. 23-34. Sulle nove tavolette di Lotto cfr. Punzi 2015, p. 104.

<sup>31</sup> Cfr. Binotto 2011, pp. 257 e 259, nota 84. Per la collezione di Bartolomeo della Nave cfr. Favaretto 1990, pp. 151-154.

<sup>32</sup> Meno probabile che la descrizione potesse indicare anche altri soggetti connessi con l'Eucarestia, come l'*Ultima cena*, oppure la *Cena in Emmaus*, soggetto corrispondente al dipinto

non pare corrispondere a dipinti indicati nel *Libro di spese* come giunti fino all'ultimo periodo dell'artista. Di quattro dipinti attribuiti a Lotto, poi, non si indica proprio il soggetto.

Già a fine '800 Pietro Gianuzzi, archivista lauretano e scopritore del *Libro di spese*, aveva cercato di ricostruire i quadri di Lotto passati nel 1554 alla Santa Casa ricorrendo alle annotazioni del *Libro* stesso, in particolare partendo dalla nota dei dipinti inclusi nella lotteria dell'agosto 1550 nella loggia dei mercanti di Ancona<sup>33</sup>. Escludendo i trenta cartoni delle tarsie bergamasche, Lotto mise in vendita sedici quadri: fra essi cinque vennero riutilizzati nella sistemazione del coro della basilica lauretana, fra 1552 e 1554; altri vennero regalati da Lotto, ovvero il *San Cristoforo* donato ad Agostino Filago, la *Susanna con i vecchioni*, pendant dell'*Adultera*, regalato al governatore Dotti nel luglio 1554, il «quadro con San Hieronimo» identificabile con quello mandato in dono al cardinale da Carpi insieme a una storia di Loreto<sup>34</sup>. Al cardinal Pio fu inviato anche, non sappiamo quando, lo «Yhesu Christo bambino in aria con li misterii de la passione», menzionato negli inventari dell'eredità del prelato<sup>35</sup>. Restano fuori dal conto sette dipinti: il «quadro de Maria con el putin che dorme», il «quadro de Apollo», il «san Joan Baptista all'hermo giovinetto» il quadro piccolo con «Santa Maria Madalena levata in aria da li angeli»; «el quadro de l'anima razionale», «el quadro con la Madona con san Joanino e Zacaria» e «el quadro de lo abatimento de la forteza con fortuna»<sup>36</sup>. Non era presente fra i quadri della lotteria il «San Francesco con le stimatte» venduto a Gaspare Dotti ad aprile del 1552<sup>37</sup>.

nella Christ Church di Oxford, identificato con l'opera realizzata nella primavera del 1546 a Treviso per lo speziale Alessandro Catanio (cfr. Mariani Canova 1975, p. 120, cat. 250; Cortesi Bosco 1980, pp. 141-142).

<sup>33</sup> Gianuzzi 1894, pp. 86-87; cfr. Grimaldi 2002, pp. 82-84.

<sup>34</sup> Per i quadri del coro di Loreto rimando alle indicazioni bibliografiche fornite alla nota 1; sul *San Cristoforo*, prima consegnato per la vendita e poi donato a Filago cfr. Grimaldi, Sordi 2003, c. 5v e Frapiccini 2015b, p. 27; per la *Susanna* regalata a Dotti Grimaldi, Sordi 2003, c. 52v; il *San Gerolamo* e il «quadretto piccolo de la istoria de santa Maria de Loreto», furono consegnati il 29 settembre 1552 per il cardinale da Carpi (*ibidem*); il dipinto va identificato con quello lasciato in eredità al conte Marcantonio Bentivoglio (Franzoni *et al.* 2001, p. 64, n. 67; Mancini 2003, p. 46; Previti 2004, p. 425).

<sup>35</sup> Cfr. Franzoni *et al.* 2001, p. 33, n. 436 «un quadretto con un puttino con i misterii della passione di mano del Lotto» nella guardaroba del palazzo romano del cardinale; cfr. Mancini 2003, p. 53, nota 57. Come ho sostenuto altrove, la presenza rilevante di opere di Lorenzo Lotto nella collezione del cardinale da Carpi e l'attenzione particolare nel lasciare i due *San Girolamo* del maestro veneto alle persone più prossime, come la sorella Lucrezia e il conte Marcantonio Bentivoglio, custode dell'eredità di Rodolfo Pio, vanno interpretati come il riconoscimento alla pittura lottesca di un specifico valore devozionale, che la distingueva dal resto delle opere d'arte possedute dal cardinale, destinate invece alla vendita (Coltrinari 2015).

<sup>36</sup> Cfr. Grimaldi, Sordi 2003, c. 71v.

<sup>37</sup> Cfr. Grimaldi, Sordi 2003, cc. 52v, 83v. Solo con grande cautela, suggerisco la possibilità di identificare il dipinto di Lotto con il «quadretto di grandezza di 3 palmi et di altezza di dui et un quarto, dove è dipinto un San Francesco che riceve il stigmatte con un bello paesino di mano di un

C'è da riaffermare con forza, a questo punto, un altro aspetto, e cioè che Lotto continuò a lavorare fino agli estremi anni lauretani, producendo ulteriori dipinti. Prima dell'oblazione, ad esempio, oltre a quanto fatto per l'interno della chiesa, dipinse il *San Girolamo* con il suo coperto per il cardinale da Carpi, e «una Veronicha con il volto del salvatore etiam un tundo de uno crocefisso in mezo un cuore» per Gaspare Dotti. Inoltre va rimarcato come, a seguito dell'oblazione, le annotazioni nel *Libro di spese* diminuiscano drasticamente, riducendosi evidentemente alle pendenze dovute a precedenti lavori, ma è legittimo pensare che Lotto – non dimentichiamolo, «pittore del santuario»<sup>38</sup> – continuasse a realizzare dipinti per una clientela, verosimilmente rappresentata soprattutto dal governatore e dai canonici lauretani, e forse da altri personaggi collegati strettamente alla Santa Casa, come prelati, viaggiatori illustri o mercanti attivi a Loreto, a partire da Agostino Filago. A questi ultimissimi anni lauretani, fra 1554 e 1556, risalgono infatti con ogni probabilità le diverse redazioni del *Trasporto di Cristo*, quella del Courtauld Institute di Londra (fig. 3), le due in collezione privata e i disegni con il *Trasporto di Cristo* in collezione privata londinese (fig. 4) e la *Deposizione di Cristo* del Louvre, pubblicato nel 1965 da Pouncey (fig. 5), e datato intorno al 1556 da Humfrey<sup>39</sup>. Versioni drammatiche, che Massimo Firpo ha ricondotto a una forma di meditazione di

valent' homo che non si sa, con ornamento intorno venato d'oro» valutato 30 scudi in uno degli inventari delle pitture del cardinale da Carpi, dove era stato dapprima attribuito a Raffaello (come la *Madonna del divino amore*); cfr. Franzoni *et al.* 2001, p. 57, n. 3; Mancini 2002, p. 41. È vero che nell'inventario gli altri quadri di Lotto sono individuati con il nome dell'autore, ma questo non è un elemento escludente, tanto più che viene usata la stessa espressione che designa Lorenzo Lotto («valent' homo»), nella descrizione del primo dei due *San Girolamo* (ivi, p. 578, n. 14).

<sup>38</sup> Lotto diventa «pittore del santuario» con l'oblazione, una figura professionale in seguito mai più esistita fra il personale posto a ruolo nel santuario (cfr. Coltrinari 2015). Con ogni probabilità la funzione del *Libro di spese*, cioè di registrare entrate e uscite della professione, cessa con il passaggio di Lotto a oblatto della Santa Casa.

<sup>39</sup> Per la *Deposizione* del Courtauld Institute cfr. Braham, Seilern 1981, pp. 25-26, n. 38; Francesca Cortesi Bosco (1980, pp. 138-139) rigetta l'autografia lottesca del dipinto, così come pure del disegno segnalato in collezione Scharf, pubblicato da Pouncey come studio per il quadro londinese, e da lei ritenuto una ripresa di un allievo da una composizione nella quale Lotto rielaborava l'invenzione nel fondo del *Trasporto* di Strasburgo. Torna invece a ritenerlo opera di Lotto Vittoria Romani (V. Romani, scheda 3 in Furlan *et al.* 2000, pp. 88-89). Mi pare che il quadretto di Londra, che va restituito a Lotto, riveli tuttavia la presenza di un aiuto: nel gruppo delle Maria, ad esempio, si ravvisano fisionomie e una stesura abbreviata riscontrabili negli angeli dell'*Adorazione del Bambino* di Loreto; esso rappresentò verosimilmente una composizione fortunata del periodo lauretano, che potrebbe aver conosciuto varie repliche, fra cui quella in collezione privata milanese (per cui cfr. Mariani Canova 1975, p. 121, n. 264). A Lotto è attribuito anche un altro *Trasporto di Cristo* su tavola, in collezione privata milanese, dallo schema differente (Mariani Canova 1975, p. 121, n. 265). Per il disegno con la *Deposizione* di Parigi cfr. M. Lucco, scheda 21 in Lucco 1998, pp. 72-73, con bibliografia precedente. Appare invece inaccettabile, per ragioni di qualità sia dell'invenzione – compresa quella del disegno sottostante la pellicola pittorica, rivelato dalla radiografia – sia dell'esecuzione, l'attribuzione a Lotto della tavoletta con *Cristo morto sorretto dagli angeli*, avanzata recentemente da Gabriele Barucca, con datazione al 1554-1556 (cfr. G. Barucca, scheda 12 in Barucca 2013, pp. 106-108).

Lotto sulla Passione, già affrontata con il *Crocifisso* della collezione Berenson<sup>40</sup>, e ora riproposta con una serie di elaborazioni dei soggetti del Trasporto e dello svenimento di Maria, in maniera non dissimile da quanto un altro artista tormentato da inquietudini religiose, come Michelangelo, avrebbe fatto con le sue estreme variazioni sul tema della Pietà.

A caratterizzare specialmente questi dipinti, a mio avviso, è l'inserimento, da parte di Lotto, di personaggi in costumi "turcheschi": se nel disegno con la *Pietà* di Parigi abbiamo una sola figura orientale, nel *Trasporto di Cristo al sepolcro con lo svenimento della Vergine* di Strasburgo (fig. 6), datato da Francesca Cortesi Bosco intorno al 1546, nel *Trasporto di Cristo* del Courtauld (fig. 3), che dalla tela di Strasburgo deriva, e nel disegno londinese (fig. 4) i due "trasportatori", tradizionalmente Nicodemo e Giuseppe di Arimatea, indossano turbanti e abiti orientali e hanno corte barbe appuntite<sup>41</sup>. Il primo esempio di inserimento di figure orientali in connessione a immagini della Passione, risale però a molti anni prima: nella *Deposizione di Cristo* della predella dell'ancona Colleoni di Bergamo, del 1513-1516 (fig. 7)<sup>42</sup>, Lotto dota infatti Nicodemo, visto di spalle in atto di issare il corpo di Gesù nella tomba, di un vistoso copricapo orientale, mentre da dietro una roccia sulla sinistra della scena, fanno capolino tre turchi: quasi novelli re Magi in cerca del Bambino, questi personaggi vengono indirizzati dal soldato di guardia verso il luogo della sepoltura di Cristo, proprio nel momento in cui Maria, svenendo, sta per lasciare la mano del Figlio nell'ultimo struggente saluto<sup>43</sup>. Non mi sembra che a questo particolare siano state dedicate riflessioni, ma

<sup>40</sup> Cfr. Firpo 2001, pp. 270-72; sul *Crocifisso* della collezione Berenson cfr. Collareta 2011, p. 145; per la scritta sul retro e l'identificazione del personaggio rimando al mio Coltrinari 2014, pp. 923-924. Al dipinto ha dedicato un recente saggio Francesco De Carolis (De Carolis 2014).

<sup>41</sup> Sull'immagine dei turchi nella pittura veneta del '500 cfr. Gentili 1996; uno studio che mette in luce l'immagine dei turchi in ambito marchigiano è Capriotti 2012, pp. 356-363. Un possibile precedente alla identificazione di Nicodemo e Giuseppe di Arimatea con due turchi è la lunetta del politico di Porto San Giorgio di Carlo Crivelli, oggi a Detroit (rimando al mio Coltrinari 2011, p. 52).

<sup>42</sup> Per la predella bergamasca cfr. G. Valagussa, scheda 6 in Villa 2011, pp. 112-113, con bibliografia precedente.

<sup>43</sup> Nell'economia complessiva della predella, l'atteggiamento dei tre orientali nella *Deposizione* si contrappone a quello dei due personaggi, qualificati inequivocabilmente come ebrei per il cappuccio a punta e il colore giallo della veste della figura a sinistra, nel pannello con la *Lapidazione di S. Stefano*: qui essi, alle spalle del volgare capo della guardia, assistono al martirio del giovane santo, reso "figura di Cristo" dalla tunica scarlatta che ne riveste il corpo nudo; l'ebreo in giallo addirittura alza la mano in un gesto di accompagnamento ed avallo dell'infame delitto. La stessa distinzione fra ebrei e turchi si trova nelle due versioni di *Cristo e l'adultera* di Lotto, dove, fra la folla, defilati rispetto agli ebrei che disputano con Cristo, sono riconoscibili due figure di orientali con bianchi turbanti (sull'opera cfr. P. Humfrey, scheda 30, in Brown *et al.* 1998, pp. 168-169, per la versione del Louvre, datata al 1527-29; F. Coltrinari, *Cristo e l'adultera* in Garibaldi, Villa 2011, pp. 190-193 e la scheda redazionale in Morello 2015, pp. 60-61 per quella di Loreto, datata invece 1540 e risultata, dopo il recente restauro, firmata). Per l'immagine dell'ebreo nella pittura italiana del '400 e '500 cfr. Capriotti 2014.

esso invece risulta di notevole interesse. Da un lato potrebbe spiegarsi come un episodio del fascino esercitato dai turchi nell'Italia della prima metà del '500, tanto maggiore nell'area veneta, aperta ai contatti commerciali con l'Oriente<sup>44</sup>. Di fronte all'avanzata degli ottomani, il mondo cristiano reagisce infatti con un misto di repulsione, ma anche di fascinazione, oscillando fra turcofobia e turcofilia<sup>45</sup>. Anche nella Marca, del resto, si registrano fatti importanti: Ancona, come riferivano gli ambasciatori veneziani al papa nel 1529, era piena di «mercanti, massime greci e turchi»<sup>46</sup>, mentre a Fermo, nel 1542, giungeva Cameria, figlia del sultano Solimano il Magnifico, catturata dal condottiero Saporoso Matteucci: la principessa rimase sette mesi nella città marchigiana, durante i quali fu ritratta da un anonimo pittore, mentre un altro ritratto della principessa figurava fra quelli del museo di Paolo Giovio, noto per essere uno dei maggiori esponenti della corrente turcofila nella cultura italiana del '500<sup>47</sup>. Tenuto conto poi del fatto che la turcofilia, come ha osservato Vincenzo Lavenia, «fu sempre una cartina di tornasole dello scontento europeo, e di quello contro la Roma dei papi in particolare» ed ebbe speciale «fortuna nel mondo riformato»<sup>48</sup>, il ritorno di questo motivo nelle immagini della Passione di Cristo dipinte da Lotto fra anni '40 e ultimi anni dell'attività, merita di essere messo in risalto. Nelle opere degli anni 1554-1556, in particolare, l'allusione ai turchi suona tanto più rilevante, perché si colloca nel momento in cui, sotto papa Paolo IV Carafa, la Chiesa stava iniziando a perseguire con crescente energia i non cristiani e nel contesto di una Loreto sempre più baluardo contro gli infedeli di ogni sorta, e attenta ad accreditarsi come luogo di conversione<sup>49</sup>. Significativo è l'episodio, riferito da Torsellini e fatto risalire al 1529, dell'invio da parte di «un certo Bassà de' Turchi» di un pallio intessuto d'oro e perle a dimostrare che la Madonna lauretana era «di tutte le genti, le quali voglion de la sua difesa valersi, clementissima et insieme potentissima avvocata»<sup>50</sup>, nonché il miracolo del turco guarito dal mal di fegato dopo le preghiere alla Vergine di Loreto fatte dal suo schiavo cristiano – premiato con la liberazione –, o quello della nave dove viaggiavano musulmani e cristiani, scampata nel 1566

<sup>44</sup> Cfr. Preto 1975, pp. 154-162; Wilson 2005, Pedani 2010.

<sup>45</sup> Su questo problema, per un profilo storico del fenomeno cfr. Formica 2008 e 2012, pp. 15-63; per il problema dell'immagine del turco e dell'iconografia cfr. Wilson 2005; Sorce 2007 e 2008.

<sup>46</sup> Cfr. R. Paci in *Ancona e le Marche* 1982, p. 150. Sui turchi in Adriatico si veda anche Moroni 2006, pp. 21-22.

<sup>47</sup> Per la vicenda fernana cfr. Arcangeli 2011; su Giovio e la turcofilia cfr. Lavenia 2014, in particolare pp. 35-41.

<sup>48</sup> Lavenia 2014, p. 38.

<sup>49</sup> Torno a rilevare qui, l'importanza della figura del turco convertito per cui rimando alla nota 26, ma anche l'inserimento dell'arabo fra le lingue in cui il governatore Casali fece tradurre il racconto di fondazione del santuario per esporlo nella chiesa e divulgare il culto lauretano (vedi avanti nel testo).

<sup>50</sup> Torsellini 1600, I, p. 108. Non è escluso che Torsellini potesse scambiare per dono di un turco uno dei tessuti orientali presenti nel tesoro o nella guardaroba della S. Casa.

alla tempesta grazie alla Madonna<sup>51</sup>. Non si trattava di sole leggende, poiché a Loreto, come abbiamo visto, è documentato il turco convertito Loreto Lauro, mentre il governatore Vincenzo Casali (1578-1583) nelle otto lapidi fatte collocare nella chiesa con la traduzione della leggenda di fondazione della Santa Casa «ne gli otto principali linguaggi», incluse anche l'arabo<sup>52</sup>. Mostrando dei turchi partecipi della Passione, Lotto poteva aver colto precocemente l'idea di una possibile estensione del valore salvifico del sacrificio di Cristo anche verso gli infedeli.

#### 4. *Altre identificazioni e tracce per la dispersione delle opere lottesche: il governatore Vincenzo Casali (1578-1583) estimatore di Lorenzo Lotto*

Tornando all'esame dell'inventario lauretano del 1563, credo ci siano elementi per individuare anche in altre citazioni di dipinti privi dell'indicazione di autore, opere di Lotto. Ad esempio la menzione del «quadro ... con Christo portandosi al monumento con più figure», potrebbe adattarsi proprio al dipinto del Courtauld Institute (fig. 4), mentre il «quadro uno dorato tutto con il Volto Santo e la Veronica», ricorda il dipinto realizzato per Gaspare Dotti, nel marzo 1553, e anche il San Giovanni, collocato nella medesima stanza, potrebbe corrispondere a uno dei quadri residui della lotteria anconetana del 1550<sup>53</sup>; lo stesso può dirsi per i due ritratti – «uno huomo vestito di negro con guanti in mano» e «un huomo con testa nuda vestito di negro» –, che ricordano schemi lotteschi. Non è troppo azzardato ipotizzare che si trattasse di una sorta di quadreria di dipinti del maestro veneto, risalente forse al protettorato di Gaspare de Dotti. Se questa supposizione, allo stato attuale delle conoscenze, è difficile da dimostrare, la prova decisiva del fatto che anche altre voci dell'inventario, oltre a quelle riferite a Lotto, sono riconducibili a dipinti del maestro veneto, la fornisce l'indicazione del «Quadro della rovina di giganti, in la prima camera senza cornice»: credo infatti che tale dipinto vada identificato con la *Caduta dei Titani* in collezione privata, pubblicata da Keith Christiansen nel 2001 (fig. 8)<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> I due miracoli sono riferiti nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urbinate Latino 911, Miracula beatissimae Virginis Mariae de Laureto* redatto nel 1572 per il cardinale della Rovere, pubblicato da Floriano Grimaldi (cfr. Grimaldi 1993, pp. 359-402, in particolare pp. 369 e 379).

<sup>52</sup> Torsellini 1600, pp. 210-212; le altre lingue erano greco, spagnolo, francese, tedesco, «schiavone», latino e italiano.

<sup>53</sup> Cfr. Grimaldi, Sordi 2003, c. 52v.

<sup>54</sup> La bibliografia sul dipinto è molto scarsa; è pubblicato da Christiansen 2001; questo saggio appare tradotto in Sgarbi 2008, scheda 25, pp. 84-87, senza tuttavia alcuna indicazione al lavoro originario dello studioso americano, ma con un ringraziamento a P. Matthiesen; viene poi esaminato da Binotto 2011, pp. 256-257; l'ultimo contributo è S. Saponaro, scheda in Sgarbi

Il soggetto, riconosciuto dallo studioso come una caduta dei Titani in virtù del fatto che i tre personaggi del dipinto precipitano nelle tenebre, mentre i giganti vennero schiacciati dalle loro stesse costruzioni, erette per raggiungere l'Olimpo, anche sulla scorta dell'inventario mi pare meglio riconducibile a una *Caduta dei giganti*<sup>55</sup>. Christiansen, sulla base di una serie di confronti, specie delle figure della parte alta del quadro, data il dipinto fra 1540 e 1545, spiegando i caratteri “eroici” e l'anatomia rilevata delle tre figure in caduta come riprese dalle tele del soffitto di Santa Maria della Salute e dai perduti affreschi in palazzo ducale di Venezia di Tiziano, oltre che come eco delle opere mantovane di Giulio Romano e contributo al “paragone delle arti”, stimolato dalla frequentazione con Jacopo Sansovino<sup>56</sup>. Il carattere michelangiolesco di queste figure nude (fig. 9) – sottolineato anche dallo studioso americano<sup>57</sup> – così come gli scorci arditi e le pose dinamiche, possono tuttavia spiegarsi anche come reazione alla pittura di Pellegrino Tibaldi, impegnato a Loreto, fra 1553 e 1554, nella realizzazione della cappella del cardinale Truchsess (fig. 10). È anzi significativo che Lotto potesse reagire agli stimoli che giungevano dal giovane pittore bolognese, reduce dai cantieri romani di Paolo III, integrando gli spunti da esso derivati con caratteri propri e riconoscibili, evidenti nelle figure degli impegnati nella battaglia<sup>58</sup>. Il 1554- 1556 appare dunque, a mio parere, una data plausibile per la tela mitologica, una *Caduta dei giganti* leggibile forse anche in chiave cristiana come lotta all'eresia e ai nemici della Chiesa.

L'inventario del 1563 è, dunque, in conclusione, una fonte davvero preziosa per una migliore comprensione degli ultimi anni lauretani di Lotto, che, come già sostenuto in precedenza, non sono da vedere come semplice periodo di declino, ma come l'ultimo momento creativo di questo instancabile maestro del rinascimento. Esso tuttavia non esaurisce l'elenco delle opere di Lotto conservate dalla guardaroba della Santa Casa.

Il 26 settembre 1579, infatti, il governatore della S. Casa Vincenzo Casali acquistava per due fiorini «doi quadri in carta straciati e negletti, l'uno di Noè e il diluvio e l'altro di Juditta compri di Salva robba»<sup>59</sup>. Non occorre argomentare a

2013, pp. 64- 67 (che non si accorge di come la scheda citata come di Matthiesen sia traduzione dell'articolo di Christiansen del 2001).

<sup>55</sup> Christiansen 2001, pp. 150-151.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 150-152. Christiansen suggeriva prudentemente di identificare il dipinto con lo «abatimento di fortezza con fortuna» citato nel libro di spese, ipotesi insostenibile anche alla luce del recupero di quest'ultimo quadro, oggi in deposito nel Museo Antico tesoro di Loreto (per cui vedi già Binotto 2011, p. 257).

<sup>57</sup> Christiansen 2001, pp. 151 e 152.

<sup>58</sup> Christiansen notava la presenza di studi di figure michelangiolesche nel verso del foglio con il *Trasporto di Cristo* in collezione privata londinese, connettendoli alla *Caduta dei giganti* (ivi, p. 151, nota 7); il collegamento credo possa avvalorare l'ipotesi di una datazione tarda della tela mitologica e rafforzare l'ipotesi di autografia del foglio inglese (per cui si rimanda a quando detto nella nota 39).

<sup>59</sup> Appendice, doc. 4.

lungo per sostenere che doveva trattarsi di due dei cartoni delle tarsie di Bergamo (figg. 11-12), precisamente di due dei quattro disegni «grandi» già presentati ad Ancona nel 1550<sup>60</sup>. A oltre vent'anni dalla morte di Lotto e nonostante lo stato conservativo pessimo, i due dipinti suscitavano ancora l'attenzione di un prelado amante dell'arte come il bolognese Casali: committente di una serie di statue argentee degli Apostoli per l'altare della Santa Cappella e delle citate lapidi con la traduzione della leggenda della Santa casa in otto lingue, Casali sembra aver avuto nei confronti delle opere di Lotto un interesse non sporadico<sup>61</sup>.

Nel 1583, infatti, dopo aver ottenuto il patronato della seconda cappella nella navata destra della basilica lauretana, chiese ed ebbe il permesso dal protettore Filippo Guastavillani di sistemarvi la tela con *San Cristoforo e i Santi Sebastiano e Rocco*, realizzata dal maestro veneto intorno al 1535, oggi nel Museo Antico Tesoro della Santa Casa<sup>62</sup>. La cappella è stata in seguito modificata, ma conserva un'iscrizione a ricordo della dedicazione del sacello alla famiglia Casali e un apparato di stucchi e dipinti molto rovinati e pressoché inediti (fig. 13). La pala d'altare è oggi un mosaico che tuttavia occupa uno spazio minore rispetto a quella di Lotto, perfettamente aderente alla cornice tardocinquecentesca (fig. 14)<sup>63</sup>. Due gli stemmi nella cappella, quello a sinistra pertinente a Vincenzo Casali, per il galero verde collegabile alla nomina a vescovo di Massa e Popolonia, l'altro, con elmo, riferibile probabilmente al fratello, a cui nello stesso 1583 mandava da Loreto disegni della S. Casa<sup>64</sup>. Non abbiamo altre testimonianze che possano chiarire le scelte di Casali, se compiute per interessi artistici o devozionali; ricordiamo che le fonti, come Torsellini, lo definiscono «huom pio e buono», sottolineando come egli fosse il primo ad accorrere alle funzioni in coro, dando un esempio di zelo e devozione<sup>65</sup>. È rilevante, in ogni caso, che a opere di Lotto dipinte decenni

<sup>60</sup> Sulle due tarsie con il *Diluvio Universale* e *Giuditta* cfr. Cortesi Bosco 1987, pp. 392-395; 469-475.

<sup>61</sup> Le informazioni e le citazioni su Casali sono tratte da Torsellini 1600, pp. 210-212. Secondo le fonti, inoltre, Casali avrebbe fatto rinnovare il coro della chiesa, dove erano sistemati i dipinti di Lotto (cfr. Angelita ed. 1589, p. 90; e Torsellini 1600, p. 212).

<sup>62</sup> Per la lettera a Guastavillani e le vicende successive della cappella Casali, rinnovata a inizio '800 con l'inserimento della pala d'altare in mosaico cfr. Grimaldi, Sordi 1988, p. 28, nota 48. Sulla tela di Lotto cfr. C. Caldari, *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano*, in Garibaldi, Villa 2011, pp. 154-161 e D. Tosato, scheda 12 in Villa 2011, pp. 126-127.

<sup>63</sup> Sul mosaico, tratto da un dipinto di Domenico de Angelis e realizzato nei laboratori vaticani a seguito del rinnovamento degli altari laterali della chiesa su progetto di Andrea Vici, cfr. Santarelli 2014, pp. 248-249. Il mosaico misura cm. 280x180, mentre la tela di Lotto cm. 276x240.

<sup>64</sup> ASSC, *Antichi regimi*, Lettere dei governatori, vol. 1 (1570-1583), cc. nn., lettera di monsignor Casali al podestà di Recanati (?), da Macerata, 19 settembre 1583: «[...] Dite all'architetto che non si scordi far quei rilievi alla fronte di Santa Capella per mandarli a Bologna a mio fratello». Il fratello nel 1592, alla morte di monsignor Casali, fece apporre una lapide nella chiesa romana di San Girolamo della Carità, dove Casali venne sepolto (cfr. Fantuzzi 1781-1789, vol. I, pp. 127-129). L'architetto menzionato nella lettera è con ogni verosimiglianza Lattanzio Ventura da Urbino, architetto della Santa Casa dal 1582 al 1598 (cfr. Grimaldi 1985, p. 90).

<sup>65</sup> Torsellini 1600, pp. 209-212.

prima e perfino “neglette” come i cartoni bergamaschi, si continuasse a dare un valore. L’acquisto dei cartoni da parte di Casali indica, infine, uno dei probabili maggiori canali di dispersione delle opere del pittore veneziano da Loreto, cioè la cessione ai prelati del santuario: in questo caso ne troviamo traccia documentaria perché si trattò di un acquisto, ma è probabile che in altri casi i dipinti venissero regalati o acquisiti. La grande mobilità di ministri e frequentatori del santuario deve aver favorito, quindi, una dispersione ad ampio raggio dei dipinti lauretani di Lorenzo Lotto.

### *Riferimenti Bibliografici /References*

- Ancona e le Marche nel Cinquecento. Economia, società, istituzioni, cultura*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo Bosdari, 9 gennaio – 21 marzo 1982), Recanati: Tecnostampa.
- Angelita G. (1589), *L’Historia della traslatione della S. Casa della Madonna a Loreto, già scritta a Clemente VII Pont. Mass. da M. Girolamo Angelita, e tradotta in lingua volgare da Giulio Cesare Galeotti d’Ascisi, con aggiunta d’alcuni notabili successi e miracoli avvenuti in esso santo luogo di Loreto dal Pontificato di Clemente VII fino a gl’anni di N. S. papa Sisto raccolta dal rev. don Vittorio Briganti anconitano beneficiato della chiesa di Loreto [...]*, Fermo: presso Sertorio de Monti.
- Annibaldi G. (1902), *L’ultimo quadro di Lorenzo Lotto*, «Nuova Rivista Misena», V, pp. 99-101.
- Arcangeli L. (2011), *Saporoso Matteucci e la figlia di Solimano il magnifico. Un fatto d’arme e un dipinto ritrovato*, in *Il monumento a Saporoso Matteucci nella cattedrale di Fermo*, a cura di B. Montevecchi, Fermo: Andrea Livi editore, pp. 149-165.
- Barucca G., a cura di (2013), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), Roma: MondoMostre.
- Binotto M. (2011), “*Lotto al bivio*”: *la dialettiva di virtus e voluptas nella pittura profana*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 249-259.
- Braham H., Seilern A. (1981), *The Princes Gate collection*, catalogue of the exhibition, (London, Courtauld Institute of Art Galleries, 1981), London: Courtauld Institute of Art Galleries.
- Bruschi A. (1997), *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in *Loreto, crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, a cura di F. Citterio, L. Vaccaro, Brescia: Morcelliana, pp. 441-470.

- Capriotti G. (2012), *Il problema ebraico e turco nella pittura della Controriforma. I dipinti di Simone De Magistris per la cappella del Santissimo Sacramento nella collegiata di San Ginesio*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, Atti del convegno nel quarto centenario della morte di Alberico Gentili (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), Milano: Giuffré, pp. 342-363.
- Capriotti G. (2014), *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato pontificio*, Roma: Gangemi.
- Cartechini P. (1987-1988), *Alcuni documenti dell'archivio di Stato di Macerata relativi a vescovi, clero secolare e regolare nel secolo XVI*, in *Le diocesi nelle Marche in età sistina*, Atti del convegno di studi (Ancona, Loreto, 16-18 ottobre 1986), «Studia Picena», n. 52-53, pp. 261-294.
- Christiansen K. (2001), *A Lotto 'novità': the Fall of the Titans*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de A. Ottani Cavina, Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 148-152.
- Collareta M. (2011), *In spirito e verità*, in Villa 2011, pp. 145-155.
- Coltrinari F. (2011), *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del Popolo, 21 maggio – 6 novembre 2011), Venezia: Marsilio, pp. 45-71.
- Coltrinari F. (2014), *Ancona, 1534. New documents concerning Lorenzo Lotto and Giovanni del Coro*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 10, *Periferie. Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, a cura di G. Capriotti, F. Coltrinari, pp. 913-944.
- Coltrinari F. (2015), *L'ultimo committente: Lorenzo Lotto per Gaspare de Dotti a Loreto*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica sulla via dell'estrema esperienza lauretana: esempi e vicende*, Atti della giornata di studio (Loreto, Museo Antonio Tesoro della Santa Casa, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapiccini, V. Punzi, Loreto: Edizioni Santa Casa, pp. 111-150.
- Cortesi Bosco F. (1980), *Un quadro di Lorenzo Lotto nel Museo di Strasburgo*, «Notizie da palazzo Albani», IX, n. 1-2, pp. 132-142.
- Cortesi Bosco F. (1987), *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, Cinsello Balsamo: Silvana Editoriale.
- De Carolis F. (2013), *Il Libro di spese diverse: le vicende critiche e la sua funzione*, in Barucca 2013, pp. 47-53.
- De Carolis F. (2014), «*Per sua divotione*». *Il Crocifisso Berenson nel Libro di spese diverse di Lorenzo Lotto*, «Nuovi Studi», XVIII (2013), pp. 103-108.
- De Peppo P. (1991), *Donà, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 40 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-dona\\_res-85d6ca80-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-dona_res-85d6ca80-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario_Biografico)/>) 31.3.2015.

- Di Stefano E. (2010), *Tappeti e tessuti nel commercio intercontinentale. Il ruolo delle Marche fra XIV e XVI secolo*, in Tabibnia 2010, pp. 43-71.
- Fantuzzi G. (1781-1789), *Notizie degli scrittori bolognesi*, ristampa anastatica, Bologna: Forni 1965.
- Favaretto I. (1990), *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete della serenissima*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- Firpo M. (2001), *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari: Laterza.
- Formica M. (2008), *Giochi di specchi. Dinamiche identitarie e rappresentazioni del Turco nella cultura italiana del Cinquecento*, «Rivista storica italiana», CXXIV, fasc. I, pp. 5-53.
- Formica M. (2012), *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflesso del sé nella cultura italiana di età moderna*, Roma: Donzelli.
- Frapiccini D. (2000), *Lorenzo Lotto tra frequentazioni curiali e strategie mercantili*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 149-173.
- Frapiccini D. (2015a), *Lorenzo Lotto sulla via di Loreto*, in Morello 2015, pp. 25-57.
- Frapiccini D. (2015b), *Un percorso nella ritrattistica: l'Uomo con cane come estremo esempio dell'attività di Lorenzo Lotto?*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica sulla via dell'estrema esperienza lauretana: esempi e vicende*, Atti della giornata di studio (Loreto, Museo Antonio Tesoro della Santa Casa, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapiccini, V. Punzi, Loreto: Edizioni Santa Casa, pp. 9-63.
- Franzoni C., Manzini G., Previdi T., Rossi M., a cura di (2001), *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, Carpi: Editioni ETS.
- Furlan C., Romani V., Bocchieri F. (2000), *Dal Pordenone a Palma il Giovane: devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, Electa.
- Garibaldi V., Villa G.C.F., a cura di (2011), *Lotto e le Marche*, Silvana Editoriale: Cinisello Balsamo.
- Gentili A. (1996), *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli ebrei*, Venezia: Marsilio.
- Gianuzzi P. (1894), *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, «Nuova Rivista Misena», n. 7, pp. 35-47, 74-94.
- Grimaldi F. (1977), *Loreto. Palazzo Apostolico*, Bologna: Calderini.
- Grimaldi F., a cura di (1985), *Guida degli archivi lauretani*, Roma: Ministero per i Beni culturali e ambientali.
- Grimaldi F. (1993), *La Historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto: Tecnostampa.
- Grimaldi F. (2001), *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, Supplemento a «Bollettino storico della città di Foligno», n. 2, Loreto: Tecnostampa.

- Grimaldi F. (2002), *Oblatio Sepctabilis viri magistri Laurentij Loti veneti*, Loreto: Tecnostampa.
- Grimaldi F. (2006), *La Santa Casa di Loreto e le sue Istituzioni*, Supplemento a «Bollettino Storico della Città di Foligno», n. 6, Foligno: Accademia Fulginia di Lettere Scienze e Arti.
- Grimaldi F. (2009), *Lorenzo Lotto a Loreto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 356-359.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (1988), *Pittori a Loreto: committenze tra '500 e '600. Documenti*, Ancona: Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici delle Marche.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (1995), *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, catalogo della mostra (Loreto, Museo della Santa Casa 1995), Loreto: Carilo.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (2003), *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di spese diverse*, Loreto: Tecnostampa.
- Lavenia V. (2011), *Giudici, eretici, infedeli. Per la storia dell'Inquisizione nella Marca nella prima età moderna*, «Giornale di storia», n. 6, pp. 1-38.
- Lavenia V. (2012), *L'Inquisizione romana nella Marca (secoli XVI-XVII). Prime ricerche*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, Atti del convegno nel quarto centenario della morte di Alberico Gentili (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), Milano: Giuffré, pp. 119-168.
- Lavenia V. (2014), *Non barbari, ma religiosi e soldati. Machiavelli, Giovio e la turcofilia in alcuni testi del Cinquecento*, «Storia del pensiero politico», III, n. 1, pp. 31-58.
- Lucco M., a cura di (1998), *Lorenzo Lotto a Recanati. "nel cor profondo un amoroso affetto"*, catalogo della mostra (Recanati, Villa Colloredo Mels, 5 luglio – 4 ottobre 1998).
- Mack R.E. (1998), *Lotto: un conoscitore di tappeti*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2 novembre 1997 – 1 marzo 1998; Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2 aprile – 28 giugno 1998, Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 12 ottobre – 11 gennaio 1999), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano-Ginevra: Skira, pp. 59-67.
- Mancini C. (2003), *Una collezione romana del 1564: i dipinti del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, «Paragone», n. 54, pp. 37-59.
- Marcelli F. (2011), *Polifonia lauretana di Lorenzo Lotto*, «Predella», XI, n. 30, dicembre < [http://www.predella.it/archivio/index54d4.html?option=com\\_content&view=article&id=214:polifonia-lauretana-di-lorenzo-lotto&catid=75:su-lorenzo-da-viterbo-e-piermatteo-damelia&Itemid=102](http://www.predella.it/archivio/index54d4.html?option=com_content&view=article&id=214:polifonia-lauretana-di-lorenzo-lotto&catid=75:su-lorenzo-da-viterbo-e-piermatteo-damelia&Itemid=102)> 31.3.2015.
- Mariani Canova G. (1975), *L'opera completa del Lotto*, Milano: Rizzoli.

- Marzoni M.C. (1994a), *Il Palazzo Apostolico a Loreto*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», n.s. 23, pp. 39-60.
- Marzoni M.C. (1994b), *Un capolavoro incompiuto. Il maestoso edificio apostolico*, in *Il Santuario di Loreto. Sette secoli di storia, arte e devozione*, a cura di F. Grimaldi, N. Alfieri, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, pp. 155-164.
- Monelli N., Santarelli G. (1992), *Loreto. Palazzo Apostolico*, Loreto: Edizioni Santa Casa.
- Morello L., a cura di (2015), *Lorenzo Lotto e i tesori artistici di Loreto*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 3 febbraio – 3 maggio 2015), Roma: Co.Art s.r.l.
- Moroni M. (2006), *Fermo, Venezia e l'Adriatico fra XIII e XVI secolo*, in *L'Aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra (Fermo, Pinacoteca civica, Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica, 24 marzo – 17 settembre 2006), Venezia, Marsilio, pp. 17-27.
- Mozzoni L., Paoletti G. (1996), *Lorenzo Lotto. "... mi è forza andar a far alcune opere in la Marcha ..."*, Jesi: Arti Grafiche Jesine.
- Pedani M.P. (2010), *Venezia porta d'Oriente*, Bologna: Il Mulino.
- Pouncey P. (1965), *Lotto disegnatore*, Vicenza: Neri Pozza.
- Preto P. (1975), *Venezia e i Turchi*, Firenze: Sansoni.
- Punzi V. (2015), *Iconografia lauretana*, in Morello 2015, pp. 103-105.
- Previdi T., a cura di (2004), *Appendice. Il testamento di Rodolfo Pio da Carpi*, in *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, Udine: Arti Grafiche friulane, pp. 421-446.
- Santarelli G. (2014), *L'Arte a Loreto*, Loreto: Edizioni Santa Casa.
- Sarchi A. (2004), *Sulle tracce di una collezione: percorsi collezionistici e dinastici dei Pio*, in *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del seminario internazionale di studi (Carpi, 22-23 novembre 2002), a cura di M. Rossi, Udine: Arti Grafiche friulane, pp. 14-29.
- Sgarbi V., a cura di (2008), *Scoperte nelle Marche intorno a de Magistris*, catalogo della mostra (Caldarola, palazzo dei Cardinali Pallotta, 20 marzo – 8 giugno 2008), Acquaviva Picena: Fast edit.
- Sgarbi V., a cura di (2013), *I volti e l'anima. Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Mirandolo, 6 ottobre 2013 – 2 febbraio 2014), Savigliano: L'Artistica Editrice.
- Sorce F. (2007), *Mondi di carta: mappe, turchi, costumi e ritratti nella Venezia cinquecentesca*, «Venezia Cinquecento», 17, n. 34, pp. 179-191.
- Sorce F. (2008), *Vedere il futuro: le immagini profetiche di Gregorio Giordano da Venezia e la rappresentazione dei turchi nel tardo Cinquecento*, in *Il mediterraneo delle città*, a cura di F. Salvatori, Roma: Viella, pp. 113-136.

- Tabibnia M., a cura di (2010), *Crivelli e l'arte tessile. I tappeti e i tessuti di Carlo Crivelli*, Milano: Electa.
- Torsellini O. (1600), *De l'Historia Lauretana libri cinque*, in Milano: appresso gli heredi del quondam Pacifico Pontio.
- Villa G.C.F., a cura di (2011), *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Vogel J.A. (1859), *De Ecclesiis Recanatensi et lauretana earumque episcopis: commentarius historicus*, Recanati: Ex Typographia Leonardi Badaloni.
- Weber C., a cura di (1994), *Legati e governatori dello stato pontificio (1550-1809)*, Roma: Ministero per i Beni culturali e Ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, < [http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Sussidi/Sussidi\\_7\\_a.pdf](http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Sussidi/Sussidi_7_a.pdf)> 3.4.2015.
- Wilson B. (2005), *The world in Venice. Print, the city and early modern identity*, Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Zannini L. (1994), *Tappezzerie di Fiandra: gli arazzi ispirati ai disegni di Raffaello*, in *Il santuario di Loreto. Sette secoli di storia, arte e devozione*, a cura di F. Grimaldi, N. Alfieri, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, pp. 193-201.

*Appendice*

Fig. 1. Perin del Vaga, attribuito, *Madonna col Bambino, San Giovannino e San Giuseppe*, Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa



Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Apollo addormentato con le muse in fuga*, Budapest, Szépművészeti Múzeum



Fig. 3. Lorenzo Lotto, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Londra, Cortauld Institute



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, recto, Londra, collezione privata



Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Trasporto di Cristo al sepolcro con lo svenimento della Vergine*, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts



Fig. 7. Lorenzo Lotto, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 8. Lorenzo Lotto, *Caduta dei Giganti*, Milano, collezione privata



Fig. 9. Lorenzo Lotto, *Caduta dei Giganti*, Milano, collezione privata, particolare

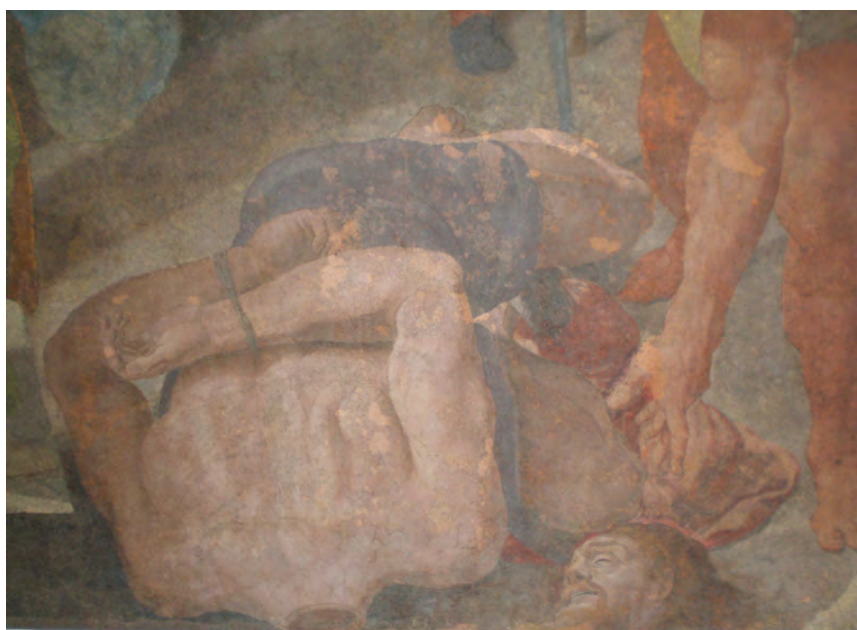


Fig. 10. Pellegrino Tibaldi, *Decollazione del Battista*, Loreto, Museo Antico-Tesoro della Santa Casa, particolare



Fig. 11. Pellegrino Tibaldi, *Predica del Battista*, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore



Fig. 12. Lorenzo Lotto e Giovan Battista Capoferri, *Il diluvio Universale*, Bergamo, chiesa di Santa Maria Maggiore



Fig. 13. Lorenzo Lotto e Giovan Battista Capoferri, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Bergamo, chiesa di Santa Maria Maggiore

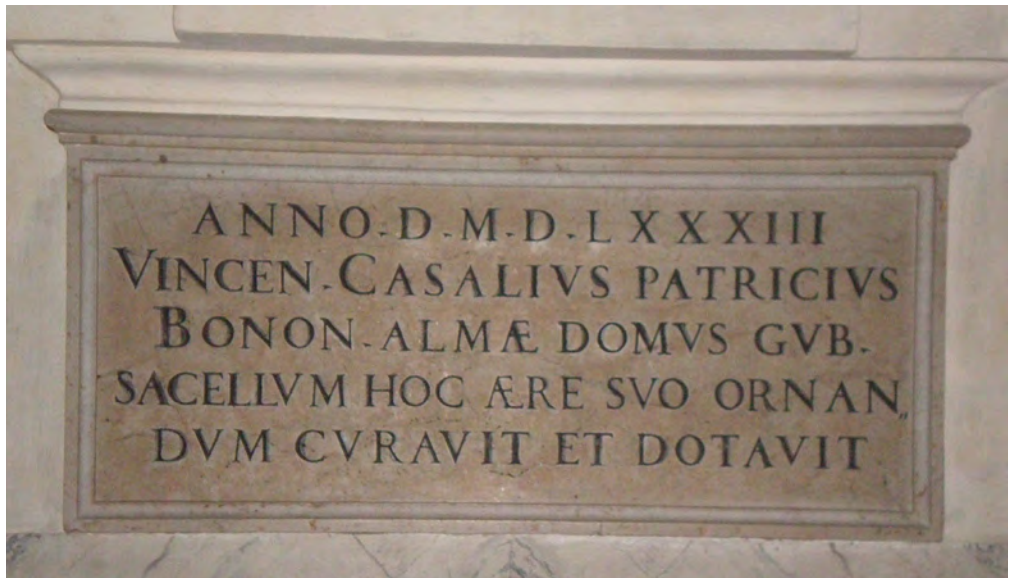


Fig. 14. *Iscrizione dedicatoria della cappella Casali, Loreto, Basilica della Santa Casa*

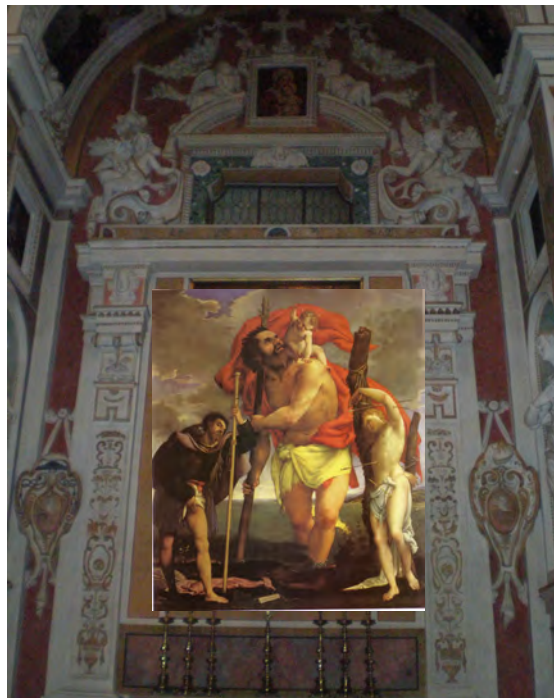


Fig. 15. *Cappella Casali, Loreto, Basilica della Santa Casa, ricostruzione con I SS. Cristoforo, Rocco e Sebastiano di Lorenzo Lotto, Loreto, Museo Antico -Tesoro della Santa Casa*

## *Appendice documentaria*

Sigle archivistiche

ASSC, Archivio Storico della Santa Casa di Loreto

Documento 1

ASSC, *Libro mastro R* (1556-1560), c. 182r

1557, maggio 14, Loreto

Addì 14 maggio fiorini 26, bolognini 36 a spese di casa universale che tanti paghò il detto a maestro Lorenzo Lotto pittore et oblatò della Santa Casa, come in giornale 136 et sono in questo 316.

Documento 2

ASSC, *Giornale*, 6 (1556- 1560), c. 135v

1557, maggio 14, Loreto

Adì 14 di maggio 1557.

Spese di casa universale al Reverendissimo Monsignor Governatore messer Gasparo de Dotti fiorini vintinove, bolognini 36 sono per valuta di scudi 13 d'oro in oro che imprestò a maestro Lorenzo Lotto pittore et oblatò di Santa Casa, sino a l'ultimo di settembre 1555 per vestirsi e pagare un giovine che doveva haver da lui, quali denari si dovevano ritrare dalla cona depinta da quelli di Jesi, che mai hanno levata.

Documento 3

ASSC, *Inventari dell'amministrazione, Inventari del guardaroba*, vol. 5 [ma è il primo superstite] (1524-1531), cc. 1-12

1563, luglio 1, Loreto

Adì primo di luglio 1563

Inventario di Salvarobba di Santa Casa, tolto da don Antonio Agevolini da Bruttonorre et consegnato a don Hercole Minori di Monte Filottrano

Inventario di cose compre in fiera et consegnate a Venanzo Salvarobbe del anno 1565 [carta inserita fra frontespizio e vero e proprio inventario]

Bollette rampine da attaccare spalliere migliaro n° uno n° 1

Bollette di suffitta migliaro n° cinque n° 5

Bollette da calzolaro migliaro n° quattro

Bollette gambecorte da impannate migliaro n° diece n° 10

Bondelle da amitti pezze n° 2 n° 2

Fetucce da impannate peze n° quattordeci n° 14

Carta da scrivere risimi n° quattro n° 4

Carta straccia risimi n° 6

Carta mezana risimi n° uno

Carta regale quaterni nuove n° 1  
 Coltra bianca n° quattro n° 4  
 Amandole libre cento quaranta ll. 140  
 Asette grandi da cassa numero cento n° 100  
 Asette piccole da cassa n° cento n° 100  
 Safrano once sette on. 7  
 Staglie n° sei n° 6  
 Scopette n° dodici n° 12  
 Scope di scarestua n° 6  
 Schiavine cosse n° diece n° 10  
 Schiavine pelose n° sedici n° 16  
 Scaldaletto numero uno n° 1  
 Sperelli n° novanta n° 90  
 Seme di melloni sconci libra una, ll. 1  
 Mele libre ducento cinquanta tre ll. 253  
 Raso libre ducento quatto ll. 204  
 Uva passa libre trecentoventicinque ll. 325 col sacco che vi sta dentro  
 Zucchero di medera libre ducento trentacinque ll. 235  
 Zucchero di rottami libre dodeci ll. 12  
 Zucchero violato once nove ll. onz. 9  
 Zucchero borraginato libra una 1/2 ll. 1- 5  
 Lanterne n° diece n° 10  
 Spago mezzetti n°  
 Messale grande n° uno n° 1  
 Catacumine n° uno n° 1  
 L'emeliano del pittore libro da legere in ?  
 Carte da gloria n° dodici n° 12

c. 1r

Adì 28 di giugno 1563

Inventario di salvarobba consignato da don Antonio Agevolini e don Hercole Minori di Monte Filottrano et in prima:

Tela nocchio grosso peza una	f 0, 48
Tela barba grossa peza una	f 110
Tela grossa simile peza una	f 105 1/2
Tela pur simile peza una	f 102
Tela di nocchio pur simile peza una	f 120
Tela di simil sorte peza una	f 0, 99
Tela simile sorte peza una	b 0, 65
Tela simile sorte peza una	0, 57
Tela nocchia sottile peza una	f 0, 45
Tela nocchio sottile di propria peza una	f 0, 45
Tela nocchio della propria peza una	f 0, 44
Tela nocchio della medema peza una	f 0, 45
Tela nocchio della medema peza una	f 0,45
Tela nocchio della medema peza una	f 0, 45
Tela nocchio della medema peza una	f 0, 41
Tela nocchio della medema peza una	f 0, 45
Tela curata peza una	f 0, 20
Tela medema peza una	f 0, 21
Tela medema peza una	f 0, 20

[seguono altre cinque voci inventariali identiche]

Tela medema peza una f 0, \5 1/2

Tela medema peza una f 0,21

Tela medema peza una f 0, 21

Tela medema peza una f 0, 20 1/2

Tele tutte somma di la f 390

1v

Tela di barba grossetta peza una f 0, 27

Tela barba più grossa peza una f 0, 24

Tela della medema peza una f 0, 24

Tela medema peza una f 0, 31

Tela medema peza una 0, 9

Tela medema peza una 0, 25

Tela barba languida peza una f 0, 27

Tela medema f 0, 4

Tela canevaccia peza una fatta in Ancona f 0, 56

Tela da fare salviette peza una f 0, 16

Tela da sacchi in dua cavezi f 0, 13

Tela da sacchi peza una f 0,12

Tela da sacchi peza una f 0, 15

Tela da sacchi peza una f 0, 2

Tela da sacchi

Tela da sacchi peza una f o, 11

Tela da sacchi peza una f 0, 11

Tela medema peza una f 0, 9

Tela medema peza una f 0,11

Tela medema f 0, 9

Tela da pagliarecci f 0, 2

f 390

Salviette sottile tela di renza n° 34

Tovaglia una sottile da tavola tela di rezzo n° 1

Tovaglia una da tavola frugata n° 1

2r

Tela turchina peze non tocche n° 4

Samondi?

Un pezo di raza di verdura a fioroni et fronde minute in mezo con arme

Un altro pezo di razza simil con verdura con arme in mezo

Pezo uno di raza con fogliami menuti all'antica

Un altro pezo tristo all'antica

Un altro panno di razza al antica con un grifone in mezzo

Un altro panno al antica con fogliami al antica

Una verdura antica trista et sporca

Panni verde per spallere boni n° 3

Panni verdi vecchi et fusti n° 4

Bancali verdi n° 5

Bancale uno di razza vecchio et fusto n° 1

Mocaino cremesi biattolato f 3

Tornaletto di spalliera verde et pavonaza brutto f 1

Tela negra cositi insieme più pezi per ogni via f 5

Tela negra pezi insieme f 9

Tela trista negra in un pezo f 3  
 Panno di razza fusto con Christo che ora et li apostoli in esso p. 1  
 Bancale uno di varii colori n° 1  
 Un pezo di telaccia negra pessimo n° 1  
 Francie verde de fenecello l. 28  
**Cona dorata una con la Madonna et il figlio et un San Giovanni putto n° 1**  
**Cona dorata una con la Madonna e il Figlio et Santo Giuseppe n° 1**  
**un quadroi di Lorenzo Loto n° cinque uno del miraculo del Corpus Domini n° 5**  
 Specchi grandi n° 2  
 Camisi da prete n° 4  
 Un sacco azurro da fraterale n° 1  
 Veste torchine da infermi n° 5  
 Fetuccia zalla et rossia peze sette n° 7  
 Fetuccia roscia et bianca peze dua n° 2  
 Fetuccia paonaza et zalla peze quattro n° 4  
 Fetuccia pavonaza et bianca peze dua n° 2  
 Insegna vecchia da militia torchina et verde con un core con razza n° 1  
 Refe verdi, rossi et zalli et negri n° 1  
 2v  
 Porterà uno di raza fodrata di tela azurra cosa trista n° 1  
 Panno rosato di avanzo per metà l  
 Tela di renza per fare rocchetti non tocca peza una p 1  
 Tela da fare tovaglie di renza una peza non tocca  
 Una veste per la Madonna di tela di renza listata di saione cremesino n° 1  
 Tornaletto di tela da lavorarsi cosa sciocca n° 1  
 Un celo da letto tela bianca con francie bianche n° 1  
 Cortina per il medesimo letto di medema sorte pezi cinque n° 5  
 Fodrette di cosinetti n° tre torchino bianco e pavonazo o celeste n° 3  
 Fodrette 4, dua bianche dua cum seta n° 4  
 Pele di montoni zalle rosse negre n° sette n° 7  
 Carta da scrivere rismi n° 35 n° 35  
 Stola et manipulo seta pavonaza et oro cosa bella n° 2  
 Carta straccia rismo uno quaterni sei n° 1  
 Una pannella di taffetà cremesi con lista di seta a capo n° 1  
 Fibbiette da spalliere un mazo n° 1  
 Stridente fogli longhi un braccio n° 20  
 Orpello fogli n° assai cioè un mazo non tocco n° 1  
 Bollette da soffitta con testa un 1000 migliaro 1  
 Cortelli di ferro tutti logni n° 30  
 Cortelli di ferro tutti et lavorati n° 31  
 Bottoni da piviale oro et seta cremesina n° 4  
 Forcine di argento n° 5 con pie di cap? n° 13, resto con pomi n° 5  
 Forcine di argento n° 5  
 Cocchiare tra grande e piccole n° 3  
 Cocchiara di alchimia cioè mestura trista et una forcina col simile n° 2  
 Cocchiare di ottone n° 26  
 Un bussola piena di taglieri n° 1  
 Tovaglie da tavola 19 tessute ad occhietto n° 19  
 Sciugamani di tovaglie parte bianchi parte de più colori n° 24  
 Zuccari fini n° 25

Zuccari roscio ae fine in una cassa n° 12  
 In uno scattolone cose de spetiarie et innumerevoli cose da spetiararia  
 Zuccaro amdedo? uno scattolone n° 1  
 Seta da cusire et imbottire di tutti colori uno scattolone n° 1  
 Asette da casse un mazo et mezo n° 1 1/2  
 Candele di sego meza cassa dove non entreno  
 c. 3r  
 Bilancie un paro con un peso di tre libre n° 1  
 Cassa una alla venetiana bianca con borchie dorate et sponde a porfido, n° 1  
 Un forziere verde con arme ~~una~~ cassa n° 1  
 Una cassa roscia n° 1  
 Messali dua, uno coperto di corame et tavole l'altro con corame roscio et con la coperta di tassandelina cremesina con francie n° 2  
 Una cassetina di cipresso con suoi cassetтини n° 1  
 Una cassetta di noce con tramezzo n° 1  
 Materazi boni et nuovi n° 20  
 Materazi mezi fusti n° 12  
 Capezali di matarazi n° 10 cioè sei novi il resto mezi oprati n° 10  
 Cusinetti n° 18 cioè tra novi et mezi logni et vecchi n° 18  
 Due cusinetti uno di seta azurra, l'altro di penne a scacchi pieno et zallo cineg? n° 2  
 Coperte di tela bianca inbuttita di bambace n° 3  
 Coperta azurra imbotita di bambace n° 1  
 Coperta una di seta con assai animali et è la coperta di seta azurra n° 1  
 Coperte di lana bianche n° 11  
 Schiavine n° 19  
 Groschie da coperte da muli bracci f 43  
 Tela da matarazzi frisciata azurra f 25  
 Salvavina di lama stagnata grandi n° 2 piccoli n° 7 n° 9  
 Smocciatori da cerforali n° 6  
 Smocciatori da candelieri n° 8  
 Streglie nove n° 3, streglie vechie n° 8 in tutto n° 11  
 Morsi novi n° 4  
 Staffe nove dua para n° 2  
 Rasori n° 2  
 Lenzoli vecchi n° 9  
 Lenzoli boni n° 41  
 Lenzoli migliori n° 31  
 Lenzolo .. di tela di renza con una bindella bianca per mezo di seta cremesi n° 1  
 Forchette da cusina n° 41 cioè cinque con seta negra 5 con refe rozino  
 Scopette n° 9  
 Una statera grande con il suo merzo incassata in sua cassa n° 1  
 Carta pecora fogli n° 23  
 Cassa una grande di noce n° 1  
 3v  
 Fogli di oro da dorare n° 1 migliara non tocche n° 2  
 Casette di abete n° 3  
 Quattro iomi di pelo di cavallo per friscoli n° 4  
 Banchetti sette n° 7  
 Tavola una con un panno sopra di raza a verdura n° 1  
 Tre altre tavole con suoi panni verde n° 3

Un'altra tavola quadra di noce con cassettini e panno sopra di spalliera n° 1  
 Lucerne da attaccare n° 10 cioè 7 nove e tre vecchie n° 10  
 Una credenza con assai pani di sapone e dentro una e meza la porta da pe  
 Forzeri cinque n° 5  
 Cascasse sei n° 6  
 Tovaglie sette bone n° 7  
 Tovaglie triste sottile n° 3  
 Salviette n° 17 n° 17  
 Sciugamani n° 7  
 Dua letti di piuma n° 2  
 Ferri da ostie tre para et un paro di cialde n° 4  
 Baccili grandi di maiolica figurati n° 2  
 Una confettiera di maiolica nà 1  
 Taze di maiolica n° 2  
 Diciotto piatti di maiolica n° 18  
 Scudele quattro di maiolica n° 4  
 Bocaletto uno piccino n° 1  
 Un tazone geto di maiolica n° 1  
**Quadri dipinti di più sorte n° 12 n° 12**  
 Una caldarina di brottone n° 1  
 Cardi et banco da fare materazzi n°  
 Tappeti uno vecchi n° 2  
 Spallere verde pezi sei n° 6  
 Spalliere colorate peze tre n° 3  
 Una cacciamosca di pannati pavonaza n° 1  
 Refe bianco una sacchetta piena n° 1  
 4r  
 Filato agiomato et virato et tariffato da pesi di sacchi ll 285  
 Filato parte non virato nè ignomato con 19 libre che lei ha in mano ll 281  
 Tele di renza  
 Tovaglie da tavola sottile ad occhetto n° 16  
 Tovagliette da tavola di tela di renza sottilissime et di occhietto minute n° 3  
 Salviette sottili di tela di renza n° 32  
 Asciuttamani sottili di tela di renza n° 8  
 Sciugatori mezani n° 6  
 Accette tre n° 3  
 Falcione grosso uno n° 1  
 Staterina piccola con suo manico n° 1  
 Martello grande uno n° 1  
 Martelletti piccoli dua n° 2  
 Sgulfia grande una n° 1  
 Maza una da cavallo n° 1  
 Ronchetta una n° 1  
 Candelieri da altare fusti et vecchi di ottone n° 5  
 Candelieri da tavola rotti e vecchi di ottone n° 8  
 Lucerne da tavola a navicella di rame n° 6  
 Candelieri novi da tavola di ottone n° 11  
 Candelieri con candele di ottone n° 2  
 Candele di cera bianca da tavola n° 38  
 Lanterne di ferro stagnato con ossi boni in essa n° 7

Ferro filato da attaccare miraculi libre 18  
 Baccili di ottone da lavare mani a tavola n° 2  
 Baccili da barbiero n° 2  
 Bucali di ottone da dare l'acqua senza maniglie n° 2  
 Due bacciletti di ottone belli da messa n° 2  
 Fontelli da tavola di ottone n° 2  
 Due schalda vivande di ottone uno rotto l'altro sano n° 2  
 Una pozatora nuova senza manico una n° 1  
 Una pigna di ottone rotta e guasta n° 1  
 Imbottatore grandi di rame vecchie n° 3  
 Capofochi n° 10  
 Molle da foco n° 4  
 Zampini da foco sette n° 7  
 Paletta vecchia da foco n° 1  
 4v  
 Catene da foco due n° 2  
 Speti da carne tre piccoli n° 3  
 Ramera una grande n° 1  
 Ramere tre mezane n° 3  
 Tegliette de rame senza coperchi n° 2  
 Caldare senza manico n° 1  
 Caldare col manico n° 1  
 Una impozatora grande col suo manico n° 1  
 Impozatora grossa col manico et un poco di catena n° 1  
 Impozatore 4 nove dua col manico et duo senza n° 4  
 Tre curcume di rame una grande et tre piccole n° 3  
 Brocche una di rame grande con due manichi con coperchi n° 1  
 Dua stagnati di rame cupi con dua mani di corte da mani n° 2  
 Tre cazzoli grandi con manichi di ferro da bastone n° 3  
 Scalda sette alle bono n° 2  
 Gratta casio grandi una n° 1  
 Campana da distillare di piombo col catino di rame n° 1  
 Sacchi sette di cenere n° 7  
 Tre piedi di ferro da tenere lavamani n° 1  
 Tegametti duo di rame piccino da ove n° 1  
 Tre piedi da caldara uno piccolo n° 1  
 Crivelli nove con pelle n° 3  
 Caldaro uno vecchio n° 1  
 Cantari di rame dua n° 2  
 Un baccile grande bello et un bucaletto di maiolica n° 2  
 Vetro assai in più casse et più lochi n°  
 Banbace in una cassa quasi piena libre 108 netta  
 Fiaschi di vetro coperti di vetiar con coreggie roscie n° 6  
 Urinali con sue casse n° 9  
 Cassette da cantari n° 96 pinte verdi n° 96  
 Coperta una di raso cremesi con liste di veluto n° 1  
 Coperta di raso ranciato et di drappo bianco a spina pescie imbottita di bambace a cordoni  
 piccoli cosa bella n° 1  
 c. 5r  
 Piatto di stagno il magior che vi sia n° 1

Piatti di stagno grandi però più piccoli del primo n° 2  
 Piatti di stagno poco minori de sudetti n° 7  
 Piatti un poco minori di stagno n° 56  
 Piatti mezani di stagno n° 12  
 Piatti di stagno da insalata n° 24  
 Tondi di stagno n° 50  
 Scudelle di stagno n° 13  
 Saliere di stagno n° 8  
 Tondo di stagno da caraffe n° 1  
 Padelle n° 3  
 Craticole grandi n° 3  
 Craticole piccole n° 2  
 Tegami senza piedi di rame da far torte n° 4  
 Tegami di rame da far torte et senza piedi n° 3

Cucina al palazzo piccolo:

Scolatoi di rame forati n° 2  
 Scolatoi di rame forato grande n° 1  
 Scolatoi piccoli di rame forati n° 3  
 Caldari da carne n° 2 uno grande et uno mezano n° 2  
 Speti da carne n° 3  
 Tegametto stagnato da ova n° 1  
 Tre piedi di ferro n° 1  
 Capofochi di ferro semplici un paro n° 1  
 Cavalletti dua da letto con sue tavole n° 2  
 Pagliariccio n° 1  
 Matarazi n° 2  
 Letto di piuma n° 1  
 Capezale di piuma n° 1  
 Schiavina una n° 1  
 Forziero uno n° 1  
 Banco uno con un bancale verde sopra n° 1

5v

Panni che servono a la intrata del palazzo, dove è la salvarobba:  
 In prima tre pezzi di panno di raza figurati al antica n° 3  
 Panno di raza alla moderna di verdure con fiori grandi bianchi in mezzo n° 1  
 Portera una di raza al antica con figure in essa al uscio della sala n° 1  
 Portiera una di raza di verdura al primo uscio della sala a man dritta  
 Quadretto di raza con la Madonna con il figlio e altre figure in capo la intrata n° 1  
 Pezo uno di raza in dicto loco, con San Pietro e san Paulo n° 1

6r

Robbe in le stanze di mezo al intrata cioè intrata, cambre et sale et tutte di mezzo:  
 Cavalletti da letto con sue tavole da letto quattro pari n° 4  
 Pagliaricci n° 5  
 Matarazi novi et boni n° 6  
 Capezali da matarazi boni et vecchi n° 4  
 Coperta una alla turchesca imbotita di bambace con seta intorno n° 1  
 Coperta alla turchesca con bambace che sono tela azurra n° 1  
 Coperta una di lana bianca nova n° 1  
 Coperte dua di tela bianca imbottita di bambace n° 2

Coperte due azzurre imbottite di bambace nà 2  
 Paveglione uno di saia pavonaza guarnito di francie verde col suo cappello del medemo n° 1  
 Paveglione di mocaino cremesi col suo cappello di refe sottile cremesi con colla guarnito di francie rossie n° 1  
 Paveglione di panno rosso col suo cappello guarnito di francie roscie et tornaletto simile con francia di vari colori n° 1  
 Paveglione uno di saia verde guarnito di francia zalla col suo cappello et tornaletto di seta verde imbottito di bambace n° 1  
 Paveglione uno di saia zalla con francie e pavonazze et con suo cappello simile et tornaletto zallo con liste di vari colori n° 1  
 Spalliere di panno pavonazo con frisietti bianchi et pavonazi et in cima francie di varii colori che adorna l'ultima camera tutti n° 5  
 Spalliere di panno rosato pezi sette con friscietti rossi et zalli et francie in cima di varii colori per adornarla n° 7  
 Portiera rossa del medemo guarnimento n° 1  
 Spalliere di panno verde pezi cinque guarnite con filetti bianchi et rossi et francie in cima di varii colori che adornano la terza stanza dal ultima cominciando n° 5  
 Portiera verde guarnita simile n° 1  
 Spalliere zalle di panno pezi n° cinque con frisietti rossi et zalli con francie in cima di varii colori che adornano compiutamente la prima stanza n° 5  
 Portiera una di panno di raza con arme in mezzo n° 1

In la sala al intrare in dette stanze:

Pezi due di panni a verdura a l'antica con frondi menute et animali suso et arme in mezzo n° 2  
 Un altro pezo di verdura simile con un centauro in mezzo n° 1

Segue detta sala:

6v

Un panno di raza con una nave grande che il prende tutto, con il crocifisso in l'arbore et altri santi in dicta nave

Panni di raza pezi tre al antichissima con figure al antica

Un pezetto fusto di verdura

Un altro pezo canto la porta con figure et un carro

Quadretto di panno di raza con una arme grande chil prende tutto tra una finestra e l'altra

Tavola una grande in detta sala con soi cavalletti n° 1

Tavolino dal buttigliero n° 1

Credenzetta rossa per buttigliero n° 1

Banchi longhi in detta sala che pigliano tutta la facciata n° 2

Bancal verdi due longho in dicta banchi n° 2

Capofochi d'ottone in dicta sala con pomi suso n° 2

Paletta molla forcone, zampino et cerchio intorno al foco n° 5

Tavola grande con piedi attaccati in essa in la prima camera n° 1

Tavoletti tondi dati uno per ciascuna camera n° 2

Tappeto uno color zallo et rosia con fresio torchino interno n° 1

Tappeto uno piccolo rosso con fregio bianco intorno n° 1

Carpeta una rigata di più colori in sul vuolotto tondo di camera n° 1

Casse quattro bianche alla venetiana con borchie dorate in dette casse n° 4

Cassa una rossia con fresi torchini in dette camere n° 1

Banconi longho in tutte camere n° 1

Candela una in prima camera con sue tavole n° 1

Capofochi di ottone bassotti et belli in la camera da cardinali con paletta, forcina, zampino

et molle n°

Quadro uno dipinto con l'armata di Turchi in dicta sala con cornice intorno quale fu miraculo di Antonio Donà n° 1

Quadro in dicto loco di Lorenzo Loto con la Natività di nostro Signore n° 1

Quadro di Lorenzo Loto in dicto loco con più donne in esso nude senza cornice n° 1

Quadro di un David con Golia n° 1

Quadro della rovina di giganti, in la prima camera senza cornice n° 1

Quadro di ritratto di uno huomo vestito di negro con guanti in mano 1

Quadro uno con un San Giovanni senza cornice n° 1

Quadro di uno ritratto di un huomo con testa nuda vestito negro 1

Cariole due senza tavole in un piancatello di chose camere dette

Tappeto uno grande in la tavola in la sala anticamera, quale è di seta cremisina con fioroni grandi alla turchesca cosa bellissima dono di Charpi n° 1

Tappeto uno grande alla moderna in la tavola della prima camera n° 1

c. 7r

In la sala da alto del palazzo del governatore

Spallere verde con colo berage pezi 9 a più [?]

Quadro uno di una Madonna dorato con colonne dorate tutto n° 1

Quadro di uno ritratto cioè di monsignor Loreto Lauro, n° 1

Bancali di verde dua n° 2

Cassa una alla venetiana con borchie dorate n° 1

Cassa una rossa e lila venetiana n° 1

Capofochi di forno un paro con palette, forcine et zampino et raschiatora.

Camera del credenzino:

Lettiera una con sue tavole n° 1

Matarazo uno n° 1

Pagliariccio uno n° 1

Capezale uno n° 1

Credenza di noce con sue cassetine una n° 1

Scanzie da mettere piatti, una con un panno verde sopra n° 1

Una tavola con suoi cavalletti con un panno sopra verde n° 1

Un'altra tavoletta con pira in essa n° 1

Para foco di legno una n° 1

Camera sopra la bottegha della ciera:

Letthiera una con sua tavole n° 1

Pagliericcio uno n° 1

Materazo uno n° 1

Capezale uno n° 1

Coperta una di raso verde vecchia e trista n° 1

Cortina da letto di spallera pavonazza et verde con frie verde intorno in cima alle colonne del cielo del letto, che è di panno verde et il tornaletto di panno verde, li pezi intorno al letto di detta spalliera pezi n° 4

Tavola una di noce con suoi cassetini n° 1

Panno verde sopra dicta tavola n° 1

Cassa una bianca con borchie dorate alla venetiana 1

Quadro bello della Madonna in letto et il figlio in bagno n° 1

7v

Ultima camera sopra la bottegha della spetieria:

Lettieria una di noce con sue colonne et cornice nel busto n° 1  
 Matarazi dua n° 2  
 Capezale una n° 1  
 Coperta una azurra imbottita di bambace n° 1  
 Cortinaggio nel mezzo del letto di panno verde con frange verde intorno, et cortine intorno n° 1  
 Spalliere verde in dicta camera in quattro pezzi con loro berti n° 4  
 Tavola una di noce n° 1  
 Un tappeto in essa tavola n° 1  
 Banco uno lungo n° 1  
 Capofochi di ferro con pomi di ottone paro uno, con paletta forcina et molle n° 1  
 Sedie di noce con corame pavonazzo n° 12

Anticamera del governatore:

Casse quattro bianche con borchie dorate alla venetiana n° 4  
 Cassa una di noce n° 1  
 Capofochi piccoli di ottone n° 1

Camera di Monsignor Governatore:

Lettieria una di noce con sue colonne et cornice in cima intorno n° 1  
 Celo della lettiera et cortinaggio intorno di doblone turchino con francie torchine et similmente il tornaletto n° 1  
 Pagliericcio uno n° 1  
 Matarazo uno n° 1  
 Capezale uno n° 1  
 Coperta una alla turchesca con tela rossa intorno n° 1  
 Tavola una di noce con sue cassette n° 1  
 Un tappeto sopra detta tavola n° 1  
 Casse due di noce  
 Segue detta camera:  
 8r

**Quadro uno con una nostra donna et il figlio in braccio cornice intorno n° 1**

**Quadro uno con Christo portandosi al monumento con più figure n° 1**

**Quadro uno dorato tutto con il Volto santo et la Veronica n° 1**

**Quadretti piccoli di più sorte n° 8**

Capofochi con sue palle di ottone paro uno, con molle n° 1

**Quadro uno con lettere Ave Regina Celorum n° 1**

Spalliere quattro di raza con fogliami minuti, festoni in mezo con trofei et arme con forteze intorno di tela azurra danverso n° 4

Portiera di simili razzi bellissima n° 1

Panno di raza per spalliera a fogliame verde e ocelli n° 1

Portiera loggia [logna?] di raza n° 1

Camera di servitori:

Cavalletti da lettiera con sue tavole un paro n° 1

Pagliericcio uno n° 1

Materazo uno n° 1

Spallera verde un pezo n° 1

Reto camera di Monsignor Governatore:

Spalliere verde di colonne zalle pezi n° 4 intorno alla camera n° 4

Scrittoio di noce con sue cassetine e sei borchie di mascaroni dorate alle catenelle da tirare fuori n° 1

Uno . . . [scrittoio] dorato tutto con cornice et aquile et figure n° 1

Forzero uno tinto bianco e rossio

Cassa piccola tané con cerchio in mezo dorato borchie et arme n° 1

Canula una con fregi n° 1

Pagliariccio uno n° 1

Capezale uno di piuma n° 1

8v

Cappelletta dietro la camera di Monsignor Governatore:

Un altare con il crucifisso in un tabernacolo di legno, pallio uno di altare di corame dorato con una Madonna in mezzo, pallio uno di più colori di damasco con una Madonna in mezo,

pallio uno di più colori di damasco con una Madonna in mezo sopra detto altare n° 6

Spalliere verde con colonne zalle e bianche furno in sei pezzi n° 6

Candelieri di ottone n° 2

Tovaglie dua in l'altare lavorate di seta cremisi n° 2

Pietra sagrata una in detto altare n° 1

Cusinetti di seta verde con fioroni di oro tessuti n° 2

Baccile uno di vetro da impolline et lavar mani n° 1

Palla una di vetro vacua con lavori di fiori, animali et altre cose dentro di cera n° 1

Palle dua di vetro da lampade n° 2

Una scanzia con assai libri, et un'altra scanzia fessa

Un banchetto da ingenocchiarsi con coperto di spallera pavonazza et verde n° 1

Sedie di staggie di legname alla venetiana n° 6

Cose diverse di casa:

Sedie di legno con corami pavonazzi

Sedie di legname cioè di staggie alla venetiana n° 5

Spalliera verde oscuro et verde chiaro rigata con colonne n° 1

Spallera una verde oscuro et verde chiaro rigata n° 1

Spallera verde con colonne zalle et bertine n° 1

Spalliera verde con riche azurre et bianche n° 1

Spalliere verde semplice pezi n° 5

Panno uno di raza a spalliera con fogliami et ocelli et fronde grandi con tele azurre in forteza da roverso n° 1

Tapeti tre piccoli rossi et altri colori n° 3

Tappeti piccoli in casa di monsignor, cioè in palazzo grande n° 3

Tappeto uno in camera di don Francesco n° 1

9r

In camera di messer Curtio maestro di Casa in palazzo grande:

Matarazzo novo uno n° 1

Coperta una di lana bianca n° 1

Cusinetti dua con sua fochette n° 2

Una cassa bianca con borchie dorate alla venetiana n° 1

Panni verdi da spalliere n° 2 pezi n° 2

Sedia una di noce con corame n° 1

Spalliera verde con colonne azurre et zalle pezo uno n° 1

Coperte de di lana bianca n° 2

In camera di Mons Governatore in palazo grande:

Cosineti quattro da letto con sue fodrette cioè due lavorati di seta negra et due bianchi n° 4

Cosinetto uno di corame n° 1

Cosino uno di tela tessuta et seta pavonaza et da una banda raso cremesi n° 1

Spalliera verde 4 pezi in su le tavole n° 4

Coperta turchesca n° una imbottita di bambace al solito n° 1

Cassette da cantari n° 2 dipinte verde n° 1

Sedie di noce con corame n° 4 n° 4

In la sala di Monsignor sudetto in dicto loco:

Pezi di panno verde da spalliere n° 4

Spalliere di più colori con sue colonne pezi 4 sopra 4 tavole n° 4

Tappeti tre piccoli n° 3

Coperte di lana bianche n° 3 n° 3

**Un quadro a cona dorata di una Madonna et il figlio in braccio n° 1**

Forcine di argento n° 5

Cocchiere di argento n° 5 manca un cocchiario

Coltelli cinque lavorati belli mancano dua n° 5

Cucina di Monsignore in dicto palazo:

Tondi di stagno n° 26

Scudelle di stagno n° 2

Piatti da insalata di stagno n° 29

Piatti grandi di stagno n° 5

Tondi da caraffe di stagno n° 2

Segue dicta cucina

9v

Scaldavivande n° 6 di ottone

Caldari n° 2

Cazole n° 3

Padelle n° 4

Pignatte con sui coperchi di rame et pignatte pur di rame n° 2

Teglie di rame da far torte n° 6

Una iotta di rame n° 1

Cavalletti da spedi da carne n° 2

Spedi quattro da carne n° 4

Craticole n° 2

Accetta una

Mescole n° 10

Coperchi di torte cioè tegami n° 3

Gratta cascì n° 2

Mortaletto di bronzo con suo pistello n° 1

Cortelli 5

Ramine tre grandi n° 3

Ramina piccola una n° 1

Fiaschi di stagno grandi n° 2 coperti di vetica n° 2

Fiaschi di stagno n° 2 coperto uno di vetica l'altro nudo n° 2

c. 11r

Cose di spititaria:

Zuccari fini pani 25 n° 25  
Zuccaro grosso pani uno et mezo 1 1/2  
Zuccaro candido libre diece mezza ll. 10 1/2  
Zuccaro roscio meza cassetta dove che fu portato  
Traca? con suo bozzolo once undeci et mezza ll. 11 1/2  
Lacca di grana libra meza l. 1/2  
Biacca libre 14 quator dici ll. 14  
Cinabro once otto et meza ll. 8/2  
Anos once 3  
Calamita once 9  
Gomma arabica libre 2 once 4  
Mastici libre 2  
Gomera libre 2  
Tutia libre 1 once 10  
Scorze di cedro once 9  
Carube once 4  
Gabbano libre meza  
Seme di papavero libre 2  
Oppio once n° otto  
Aganio once 8  
Mirra libra meza  
Mirabulani indi once x  
Aloe panico libre tre once 5  
Spodio once 3  
Succa di reguilitia ll 1/2  
Amido once 9  
Galla uno scattolone pieno  
Sicodos uno scattolone  
Storace libra 1 1/2  
Belsuino ll. 2 once 3  
Incenso ll. con la sacchetta dove sta ll. 20  
Verderame ll. cinque once 9  
Sarco colla ll. 1  
Vernice da carta once x  
Sale amoniaco once 6  
11v  
Coiandi non preparati libra una  
Galanga once 6  
Summacchi once 11  
Nicanno once 4  
Cubebe once 1 1/2  
Sena libre quattro  
Temmarindi ll. 3 tre libre  
Epitim once 9  
Squinanti once 6  
Spico nardo once 4  
Ferriculi di Sena ll. 3 tre once 3  
Sangue di drago fino ll. 1  
Berberi once - libra una  
Elleboro negro ll. 3

Osso di corno di cervo once 1 1/2  
Ermodattili once 6  
Silio ll. 2  
Scorze di cedro once 6  
Litargirio ll. 8  
Galbano ll. 1 once 3  
Doronici ll. 6  
Sen greco ll. 20  
Arsenico ll. 2  
Castoro ll. 1/2  
Draganti once 9  
Squinante once 3  
Legno aloe once 2  
Cantarelle once 1 1/2  
Mirabulmi citrini once 4  
Armoniaci libra 1/2  
Dittamo bianco once 2  
Pece mexuale ll. 24  
c. 12r  
Storace liquida un vase pieno  
Argento vivo col bossolo once 8  
Solfo un barilotto pieno  
Olio di tormentina un trufotto  
Manna col vase dove siede ll. 2 once 7  
Un scattolone grande pieno di diversi colori  
Terra roscia  
Terra zalla  
Orpimento  
Uno scattolone pieno di colori diversi  
Nerbo da sellari  
Rascia di pino meo barilotto  
Gengero ll. 2  
Pepe ll. 3  
Cimino uno scattolone  
Zaffarana once 1 1/2  
Noce moscata libra una  
Cannella once 2  
Garofani once 5  
Perle da macinare once due ottave due e con carta  
Zaffiri ottave 4 con carta  
Muscio con carta ottava una  
Ambra come con carta ottava una  
Budellio  
Michiletta  
Scorze di mandragora  
Ben bianco et roscio  
Colla di pescie  
Zedovana  
Epitamo  
Ferra negra

12v

Robbe venute di Ancona di spetieria da messer Alberico Alberici et consegnate a don Hercole di Monte Filottrano salvarobba

Manna in una sacchetta netta libra una once quattro

Rebarbaro once otto et mezza

Cassia in canna eletta libre diece

Zuccaro grosso libre cinquanta

Una passula libre venti

Termentina libre diece

Una passula consegnatali da don Bernardino

Rebarbaro libre una once cinque consegnateli di ottobre

12v

Adì primo di luglio 1563

Inventario di Salva robba tolto da don Antonio Agevolini di Bertinorro e consegnato a don Hercole Minori di Monte Filottrano.

Documento 4

ASSC, Giornale 10 (1570- 1580), c. 85r

1579, settembre 26, Loreto

Monsignore reverendissimo Vincenzo Casale a spese diverse fiorini doi per doi quadri in carta straciati e negletti, l'uno di Noè e il diluvio e l'altro di Juditta compri di Salva robba.

---

# Discussioni



# Xavier Barral i Altet, Guido Dall'Olio e Daniele Manacorda discutono *Storie per tutti*

Si pubblica qui, in una versione rielaborata dagli autori, il testo degli interventi di Xavier Barral i Altet, Guido Dall'Olio e Daniele Manacorda, proposti il 5 giugno 2014 in occasione della presentazione presso la Biblioteca di Storia moderna e contemporanea di Roma del numero de «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*» dedicato al rapporto fra ricerca e diffusione del sapere.

We publish here the speeches, reviewed by the authors Xavier Barral i Altet, Guido Dall'Olio and Daniele Manacorda, presented in June, 5 2014 at the Biblioteca di Storia moderna e contemporanea in Roma for the monographic issue of «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*» dedicated to the relation between the research and the diffusion of knowledge.

Xavier Barral i Altet\*

Il volume del quale qui si tratta ha un titolo particolarmente interessante e solo in apparenza ossimorico. Solo in apparenza, infatti, i lemmi “capitale” e

\* Xavier Barral i Altet, Professore emerito di Storia dell'arte medievale, Università di Rennes (Francia), Visiting Professor, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento Filosofia e Beni Culturali, e-mail: [xavierbarralaltet33@gmail.com](mailto:xavierbarralaltet33@gmail.com).

“cultura” sono contrapposti l’uno all’altro, e ho il sospetto che tale gioco di parole sia voluto da chi lo ha ideato, perché nella realtà con questa espressione mi pare che si voglia fare riferimento all’enorme mole di conoscenze, di ricerche, di conclusioni alle quali giunge ogni giorno l’indagine storica negli istituti di cultura del mondo intero, ma anche alla questione dell’uso, della funzione, del rispecchiamento sociale delle conoscenze conseguite.

Va detto subito che il volume è di grandissimo interesse. La domanda, o meglio le domande che Susanne Meyer e Sabina Pavone si sono poste nella loro riflessione sono le seguenti: a cosa serve la ricerca? Ha un valore se resta chiusa in se stessa? O piuttosto acquisisce un valore solo nel momento in cui implica una ricaduta nella vita di una comunità, nel momento in cui assume un ruolo sociale? In un periodo come questo che l’Italia sta vivendo, con forti spinte verso l’anti-politica anche da parte di politici di professione, le domande come quelle che troviamo alla base di questo volume mi sono sembrate quanto di più politico è possibile riconoscere in questo momento nel paese. C’è un passo in particolare che mi ha colpito leggendo il testo delle due curatrici:

La serietà e la profondità della ricerca storica, e non appunto banalizzanti drammatizzazioni, sono la garanzia più forte del contributo che le scienze umane possono dare alla qualità della vita di una società. [...] Nessun capzioso accanimento specialistico, incapace di tradursi in patrimonio condiviso o condivisibile, dovrebbe essere legittimo quando non sia finalizzato a una crescita della collettività. Il senso di fare storia, in fondo, potrebbe e dovrebbe essere questo. [...] Per la ricerca umanistica la comunicazione dei proprio percorsi a un pubblico non specialistico (che nella nostra società di saperi altamente specializzati comprende anche lo specialista della materia affianco) non va compresa come attività a posteriori ma anche come parte integrante del laboratorio della ricerca, provocando reazioni che aprono nuove prospettive, costringono a verifiche e precisazioni. Escludere ogni impegno nel campo della didattica e nella ‘divulgazione’ dai sistemi di valutazione della ricerca umanistica equivale a chiudere al chimico il laboratorio<sup>1</sup>.

Da questo contesto di riflessione deriva la scelta di pubblicare, accanto a testi appositamente pensati per questo volume, anche testi che potremmo definire classici della pratica di fare storia, vale a dire l’introduzione all’*Apologia della storia* di Marc Bloch, testo scritto in un momento drammatico della storia europea. Ma accanto a queste riproposizioni le curatrici hanno scelto di sentire diverse voci di studiosi che si confrontano ogni giorno con la questione della comunicabilità delle proprie ricerche specialistiche.

Delle molte che potrei scegliere ad esempio mi soffermerò su due. Quella di Alessandra Chiapparini e Valeria Pracchi offre una lunga prefazione tecnica e di metodo sulla funzione primaria del restauro e sulla sua imprescindibile valenza storica e ci conduce a un caso molto particolare di restauro, di indagine storico-archeologica e di ri-funzionalizzazione: l’Isola Comacina, un “capitale culturale” non solo architettonico e archeologico, ma anche agricolo e

<sup>1</sup> Meyer, Pavone 2013, p. 12.

demografico. Mi sembra particolarmente interessante quanto le autrici di questa ricerca scrivono a proposito del restauro, come parte di una pratica culturale comprendente prima di tutto lo studio, la prevenzione, la manutenzione del patrimonio culturale:

Il fine ultimo è molto chiaramente individuato nell'incremento della conoscenza. In questo senso il restauro è una disciplina che appartiene al novero delle scienze umane, pur adoperando procedimenti scientifici; spesso invece si tende a considerare 'il come si fa' – la pratica del restauro – come ciò che davvero conta, mentre è di gran lunga più importante il perché si fa. In questo senso il restauro ha al proprio centro l'indagine sul passato: l'oggetto (monumento, territorio...) diviene una sorta di palinsesto, da comprendere per quanto possibile, e da offrire allo sguardo altrui, svelando i numerosi *layers*, che sovrapposti nelle varie fasi, danno la stato attuale<sup>2</sup>.

La seconda voce su cui vorrei attirare l'attenzione è quella di Giovanna Capitelli sull'Ottocento nei grandi musei di Amsterdam (Rijksmuseum), Londra (Tate Britain), Roma (Galleria Nazionale di Arte Moderna), e sui loro riordinamenti: l'autrice si interroga su alcune modalità attraverso le quali queste istituzioni si comportano rispetto alla società e il mondo della storia dell'arte. Il primo dei tre riesce a portare a compimento gli obiettivi che si prefigge:

illustrare la costruzione dell'identità nazionale del paese attraverso le arti, far conoscere l'alterità della dimensione olandese rispetto agli altri poli figurativi europei, senza rinunciare a metterne a fuoco gli scambi, le dipendenze, le relazioni di lunga durata, dal Cinquecento al Novecento<sup>3</sup>.

La Tate Britain, delegata per statuto a tutelare ed esporre l'arte britannica dal XVI secolo a oggi, ha vissuto un momento difficile di passaggio qualche anno fa, quando è stata fatta oggetto di imponenti restauri strutturali. Quanto al GNAM, la sua storia, secondo l'autrice di questo articolo, «fotografa molto chiaramente la storia del rapporto tra lo Stato italiano e le arti contemporanee. [...] La narrativa di questo museo è comparabile a quel pavimento di specchi: riflette angoli, incrocia visuali, rifrange storia già scritte»<sup>4</sup>.

Il volume che qui presentiamo offre spunti suggestivi sulla diffusione del sapere, della ricerca, delle conoscenze storiche in ambiti culturali molto diversi. Tra ricerca e diffusione del sapere esiste spesso, principalmente nei nostri contesti universitari, un abisso di incomprensione, che deriva di frequente dalla formazione stessa dei docenti e degli a-priori sul concetto di ricerca. Noi tutti siamo stati educati a una ricerca erudita destinata essenzialmente alla nostra propria fruizione, in clan ridotti, di grande specializzazione. Direi anzi di più, in molti ambienti accademici la diffusione a un grande pubblico non è ancora

<sup>2</sup> Chiapparini, Pracchi 2013, p. 139.

<sup>3</sup> Capitelli 2013, p. 179.

<sup>4</sup> Ivi, p. 185.

oggi sempre ben vista perché considerata come volgarizzazione, come se per l'erudito scendere dalla torre d'avorio al livello dei comuni mortali fosse il peggiore dei peccati capitali. In questo senso il volume qui in esame presenta una catalogazione di esempi, di tentativi e di prove, ragionate teoricamente, che vanno dall'Ottocento a oggi, con due interviste a due dei principali volgarizzatori eruditi, se così vogliamo chiamarli, dei quali non si discute la capacità di fare una diffusione del sapere di alto livello: mi riferisco a Chiara Frugoni e Franco Cardini. Se ci fossimo spostati in Francia, sarebbe stato indispensabile intervistare Georges Duby e Jacques Le Goff prima della loro scomparsa.

Nella comunicazione delle conoscenze, soprattutto storico-artistiche ma anche storiche e archeologiche, hanno giocato e giocano ancora un ruolo di primo piano i musei in tutte le loro forme e tipologie, dalle vecchie esposizioni universali dell'Ottocento alle nuove tecnologie dei musei virtuali del nostro secolo. Il museo è il luogo per eccellenza della trasformazione della ricerca in divulgazione e accessibilità del passato e del presente in termini storico-artistici per tutti i possibili fruitori, ma un museo non è mai neutrale, perché il discorso di un museo è fatto sempre in un contesto politico determinato e da uomini che con le loro idee appartengono al loro momento storico. Il museo non può mai raccontare una storia a parte della società: se il museo o i suoi curatori credono di poterlo fare, sbagliano, dal momento che la presentazione sarà sempre soggettiva in funzione di programmi museografici e museologici che tengono conto di parametri molto variabili, dall'architettura ai condizionamenti economici, dalla politica al contenuto delle collezioni, e dalla personalità dei curatori a quella dei finanziatori, e spesso anche degli sponsor.

Le riflessioni proposte nel volume offrono spunti per un anticipo dei tempi a venire, anche se spesso si appoggiano sulla storicizzazione del passato. Se in una città come Barcellona i musei più visitati non sono quelli apparentemente più ricchi di storia e di arte – il museo del F.C. Barcelona o la *Sagrada Família* –, questo non è in sé un segno univoco delle aspirazioni culturali dei visitatori o dei turisti, ma piuttosto il risultato di strategie commerciali, quelle dei *tour operators*, che vincolano il turismo di massa e i luoghi di visita dei gruppi. Quando in un grande museo come il Louvre i visitatori prendono l'audio guida per girare le sale, seguono l'orientamento e le scelte preparate per loro da qualcuno che inciderà il fermarsi all'interno del museo davanti a una o l'altra opera d'arte sulla formazione culturale di migliaia di persone. Tutti questi parametri possono essere necessari per il funzionamento dei grandi punti di accoglienza culturale che sono diventati i musei. Ma i grandi musei, dicevo poco più sopra, non sono mai neutrali. Quando la Croazia, subito dopo l'indipendenza, promuove una mostra in Europa dal titolo *Croati e Carolingi*, sta orientando la storia, l'arte e l'archeologia, spostando le frontiere tra i Croati e il mondo bizantino, e allo stesso tempo eliminandole tra loro e l'Europa occidentale medievale.

Se i musei contribuiscono a definire l'identità, è perché l'arte è sempre identità culturale e storica. E se l'arte è il prodotto di un contesto preciso, di un

paesaggio, di un'atmosfera, di un momento storico determinato, il museo deve contribuire a spiegarlo in questo stesso contesto sociale. I musei hanno assunto, nel corso degli ultimi cinquant'anni, un valore nuovo, un potere straordinario, nella costruzione dell'identità e nella diffusione delle idee come conseguenza e come risultato del loro proprio successo. Così, oggi, anche i grandi musei europei o americani stanno partendo alla colonizzazione culturale di altri territori: è il segno di nuovi tempi, che sotto il termine di de-localizzazione e degli imperativi economici, sono il simbolo di un'espansione che non è molto diversa di quella che nei secoli passati voleva esportare la religione in altri continenti. So bene che queste riflessioni possono essere considerate eccessive, ma volevo solo far presente quanto ricco di spunti e quanto suggestivo è il volume che qui abbiamo commentato.

Guido Dall'Olio\*\*

Una decina di anni fa, appena entrata in vigore la riforma dell'Università voluta dall'allora ministro Berlinguer, una delle lamentele più diffuse da parte dei docenti era relativa alla scarsa integrazione tra didattica e ricerca che quei provvedimenti consentivano. Il sottinteso, per tutti o quasi, era che non ci sarebbe stato più spazio per la ricerca all'interno della didattica, che ne sarebbe così risultata appiattita e impoverita, finendo col favorire un processo di 'scolarizzazione' dell'università italiana. Quei rilievi e quelle previsioni erano in gran parte giustificati, come ognuno di noi, credo, può constatare oggi. Forse meno prevedibile era il fatto che, accanto a quel problema, ne sarebbe sorto un altro, soltanto in apparenza ad esso opposto. La mancata integrazione tra didattica e ricerca, infatti, sembra essersi verificata in entrambi i sensi: se la didattica risulta svincolata dalla ricerca, è anche vero che la ricerca prodotta dai settori umanistici delle università italiane non è capace di tradursi in didattica e, in un senso più generale, di raggiungere un pubblico più ampio delle ristrette cerchie di specialisti.

Questo, in estrema sintesi, il problema che sta all'origine del numero monografico de «Il capitale culturale» dedicato a *Ricerca e diffusione del sapere*. Potrà sembrare una constatazione trita e banale, ma non perciò risulta meno vera. Siamo circondati da ricerche la cui unica giustificazione parrebbe essere quella della 'produzione scientifica' e non della diffusione e condivisione del sapere (sono consapevole del fatto che questo accade anche a causa di una più forte presenza della valutazione quantitativa della ricerca universitaria da parte

\*\* Guido Dall'Olio, Professore associato di Storia moderna, Università di Urbino "Carlo Bo", Dipartimento di Studi Internazionali. Storia, Lingue, Culture, via Saffi, 15, 61029 Urbino, e-mail: [guido.dallolio@uniurb.it](mailto:guido.dallolio@uniurb.it).

degli organismi ministeriali, ma non è questo il problema qui in discussione). Non intendo nemmeno riferirmi in alcun modo all' 'utilità' delle ricerche – com'è noto, sia nel campo delle scienze naturali che in quello delle scienze umane, a volte ricerche che appaiono 'inutili' in un determinato momento finiscono per condurre a scoperte feconde. Il problema è quello del carattere intrinsecamente e necessariamente *pubblico* della ricerca.

Tutti i contributi presentati in questo volume hanno a che fare, direttamente o indirettamente, con questo aspetto. «Comunicazione, divulgazione, volgarizzazione [...] diventano parte integrante della ricerca», soprattutto quando il fine di quest'ultima, in quanto ricerca storica, è «rendere migliori, cioè più consapevoli, le donne e gli uomini», come scrivono Meyer e Pavone<sup>5</sup>. Un'operazione che non può essere una «banalizzante drammatizzazione», ma che deve impedire alla ricerca di esaurirsi in uno «sterile autoreferenzialismo»<sup>6</sup>, come troppo spesso accade. Porsi in quest'ordine di idee significa ragionare in termini di comunicazione (anche se questa parola, come vedremo, può suscitare le perplessità di qualcuno) e, quindi, interrogarsi sia sul messaggio in sé che sul destinatario del messaggio, senza dare niente per scontato.

Serenella Rolfi Ožvald ripercorre la storia di una rivoluzione editoriale e culturale, che, nell'Italia del primo trentennio del Novecento, vide nascere nuove forme di presentazione della storia dell'arte al grande pubblico: la dispensa illustrata e il catalogo critico, che, con l'ausilio della fotografia e di altre tecniche di riproduzione, privilegiavano le illustrazioni, pur mantenendo alto il livello dell'accuratezza scientifica attraverso introduzioni e commenti affidati a grandi studiosi e ai loro allievi<sup>7</sup>. Giustamente l'autrice distingue le collane anche in base al prezzo e alla collocazione di mercato: si va dalle serie significativamente intitolata *L'arte per tutti* dell'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo, pubblicata negli anni Trenta a 5 lire il volume, fino all'*Arte moderna* (italiana e straniera) dell'editore Hoepli, dal 1925 a 25 lire il volume e oltre. L'elenco delle pubblicazioni e delle collane è davvero notevole: assieme alle grandi mostre, quei volumi contribuirono a mettere in contatto il pubblico italiano con periodi della storia dell'arte fino ad allora poco conosciuti, come il Seicento e il Settecento. Guardare questo ricchissimo panorama dal punto di vista del nostro presente, in cui la crisi dell'editoria permette di pensare e di realizzare progetti di quel genere in maniera molto più limitata, può essere sconcertante. Resta tuttavia il dato incontestabile della facilità estrema con cui oggi chiunque può accedere a riproduzioni digitali di buona e talora ottima qualità attraverso la rete. È ovvio, d'altra parte, che questo non basta e che lo scarto tra la disponibilità dell'immagine e quella di un commento al tempo stesso accessibile e affidabile è ancora molto grande.

<sup>5</sup> Meyer, Pavone 2013, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Rolfi Ožvald 2013.

Dall'editoria si passa a un altro punto critico della trasmissione della cultura: i musei. Silvia Cecchini ci parla dell'attività di Corrado Ricci come direttore di musei<sup>8</sup>. Dal 1893 al 1904, Ricci diresse la Galleria Nazionale di Parma, la Regia Pinacoteca di Modena, le Regie Gallerie fiorentine, la Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo e organizzò tra l'altro l'importante Mostra dell'Antica Arte Senese (1904). Per avvicinare il grande pubblico all'arte, Ricci sviluppò due intuizioni fondamentali. Innanzitutto, propose la creazione di sezioni storico-topografiche dedicate alla città o alla regione che ospitava il museo, avvalendosi anche della collaborazione delle associazioni storico-artistiche locali. In secondo luogo, l'allestimento di sale dei ritratti – in particolar modo delle famiglie importanti per la storia della città – attraverso le quali un ordinamento per genere si affiancava a quello cronologico tradizionale. Ciò che a noi oggi può sembrare quasi banale apparve invece ad alcuni – in particolare ad Adolfo Venturi, che pure di Ricci era stato amico ed estimatore – un'innovazione eccessiva. Ricci poté infatti realizzarla a Parma, ma non a Modena, dove si scontrò con l'opposizione di Venturi e del Ministero, che non recepirono le sue intenzioni di porre su di un piano diverso il rapporto tra arte, musei e società.

Se il museo può essere considerato un punto critico rispetto alla divulgazione, l'archivio lo è ancora di più: ora come un secolo fa, infatti, la percentuale di popolazione che non ha mai messo piede in un archivio storico è senz'ombra di dubbio assai più elevata di quella che non è mai entrata in un museo. Eppure, come ci racconta Francesco Pirani, nel 1905, nell'ambito dell'Esposizione regionale marchigiana tenutasi a Macerata, lo studioso di origine boema Lodovico Zdekauer ideò una "Mostra degli archivi". Se dal punto di vista dell'ordinamento l'idea di Zdekauer di creare un unico Archivio di Stato delle Marche con sede a Macerata contrastava con la scelta di decentramento del Ministero dell'Interno e non fu mai realizzata, la mostra del 1905 fu invece un grande successo. Storico del diritto, positivista, per alcuni aspetti accostabile alla scuola economico-giuridica della medievistica italiana, molto attento al lato diplomatico della documentazione, Zdekauer sganciò nettamente l'esposizione dal localismo fino ad allora dominante tra gli studiosi marchigiani. Uno scritto del 1903, citato da Pirani nel suo contributo, contiene frasi degne di uno storico delle «Annales»:

A loro [*gli studiosi della generazione precedente*] sembrò, fra i documenti, il più importante quello che parlava di Re, di Imperatori, di Capitani di guerra, di Vescovi, di Potestà e delle loro magne gesta politiche e militari; a noi al contrario sembrano figure ornamentali queste, ed è invece lo sfondo che dà valore al quadro [...]. In questo sfondo io vedo moltitudini oscure, di cui nessun annalista, nessuna cronaca parla; [...] la loro particolare consuetudine di vivere, l'organizzazione delle campagne, le istituzioni pubbliche e private, l'arte dell'amministrazione, la condizione giuridica delle varie classi, l'ordinamento della proprietà, e soprattutto della famiglia rurale – tutto ciò è racchiuso in quelle carte<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Cecchini 2013.

<sup>9</sup> Cit. in Pirani 2013, p. 82.

Questo fu lo spirito con cui Zdekauer organizzò l'esposizione, in cui confluirono documenti provenienti da quasi sessanta comuni marchigiani (l'elenco alle pp. 84-85); e benché, come rileva Pirani, si trattasse di una semplice mostra documentaria, che metteva cioè davanti al pubblico singoli documenti, senza affrontare la questione del nesso archivistico tra le carte, lo studioso boemo sfruttò quell'occasione per stabilire una comparazione tra gli statuti marchigiani e quelli di altre parti d'Italia – a cui si era dedicato in precedenza – e in genere per cercare analogie e differenze tra le Marche e le altre aree dell'Italia centrale. Intorno all'esposizione regionale marchigiana e alle attività culturali a cui essa diede impulso si mossero studiosi del calibro di Gino Luzzatto e Giovanni Crocioni; per qualche tempo, grazie soprattutto a Luzzatto, le Marche furono al centro della medievistica italiana e la storia della regione si integrò perfettamente con la storia generale italiana, anche se poi – come rileva Pirani – «i localismi e i campanilismi sarebbero tornati a essere operanti per molto tempo, almeno fino agli anni Settanta del secolo»<sup>10</sup>. Resta comunque il fatto – ancora una volta per noi oggi quasi incomprensibile – che una “Mostra degli archivi” abbia potuto essere al centro di una stagione culturale così feconda.

Gabriele D'Autilia ci riporta alla cultura figurativa, questa volta alla fotografia e al cinema. Viene così proposto un uso delle immagini nettamente alternativo rispetto alla mera ‘illustrazione’ di un discorso verbale, scritto o parlato, che finora è prevalsa nei mezzi di comunicazione di massa<sup>11</sup>. Gli storici sensibili al problema dell’ ‘uso pubblico’ della loro disciplina hanno il dovere di imparare ad usare al meglio questi strumenti. D'Autilia sottolinea la necessità di considerare le immagini (e i filmati) come fonti, cioè come punto di partenza del discorso storico e non come elemento di corredo, anche attraverso un'analisi formale dei linguaggi fotografico e cinematografico, nonché delle loro modalità di produzione (pubblica, privata o artistica, ad esempio); questo tipo di approccio viene proposto sia per gli strumenti di divulgazione più tradizionali come i libri fotografici, sia per le risorse in rete, sempre più presenti e accessibili da un numero sempre più vasto di persone, anche se non sempre accompagnate da strumenti critici che le rendano più fruibili da parte del grande pubblico.

Il saggio di Pracchi e Chiapparini sul restauro mette l'accento sul rapporto tra la conoscenza (e sua divulgazione) e il ‘fare’, che è esso stesso un conoscere. Anzi: sapere e spiegare «come sono fatte le cose» diviene una forma di conoscenza particolarmente adatta alla divulgazione, dato che «rimanda a un dato esperienziale che in buona parte tutti possediamo»<sup>12</sup>. Con un ardito richiamo alla scoperta dei neuroni-specchio, che si attivano vedendo *fare* qualcosa, le autrici sottolineano l'importanza di questo ‘sapere corporeo’ non soltanto per la conservazione dei

<sup>10</sup> Ivi, p. 93.

<sup>11</sup> D'Autilia 2013.

<sup>12</sup> Pracchi, Chiapparini 2013, p. 144.

beni culturali, ma anche per la loro fruizione da parte del pubblico. Vengono così descritte esposizioni che prevedono un percorso attraverso le impalcature su cui i restauratori lavorano, nonché altre esperienze che privilegiano gli aspetti tangibili, in senso letterale, della realtà con cui i visitatori vengono messi a contatto. Viene infine proposta una possibile realizzazione di questo progetto nel microcosmo dell'Isola Comacina, sul lago di Como<sup>13</sup>.

Nella seconda parte del volume, intitolata *Documenti*, Massimo Cattaneo si occupa del rapporto tra rievocazioni storiche, fiction televisive, musei e revisionismo (neo-borbonico, ma non solo) sul tema del brigantaggio meridionale<sup>14</sup>. L'autore sottolinea come in molti casi queste forme di divulgazione siano caratterizzate da una totale mancanza di distanza critica dal mito storiografico del brigantaggio come elemento identitario in senso totalmente positivo.

Col saggio di Giovanna Capitelli torniamo alla storia dell'arte e alla relazione tra ricerca e musealizzazione, vista attraverso le sezioni dedicate all'Ottocento di tre musei (o parti di essi): il Rijksmuseum di Amsterdam, la Tate Britain di Londra e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (le prime due riallestite nel 2013, l'ultima nel 2011). Mentre nei musei olandese e inglese riescono a confluire in maniera armonica e gradevole per il pubblico i risultati delle ricerche storiche e storico-artistiche compiute negli ultimi decenni, secondo Capitelli il riallestimento della Galleria Nazionale romana non è all'altezza di quanto era stato fatto precedentemente, tra il 1995 e il 1999. Oltre alla diminuzione consistente delle opere esposte (da 1300 a 700) e a una netta prevalenza del Novecento sul secolo precedente, l'articolazione dell'esposizione è discutibile sia dal punto di vista della periodizzazione (tre macro-aree così suddivise: 1800-1885; 1886-1925; 1926-2000), sia da quello della collocazione e illuminazione delle opere. In almeno un caso, sottolinea causticamente l'autrice, la disposizione nello spazio delle opere è «più adatta alla scenografia di un videogioco che a quella di una Galleria Nazionale d'Arte moderna»<sup>15</sup>. Certo, ci sono alcuni aspetti positivi, come alcuni accostamenti particolarmente stimolanti per il pubblico, che tuttavia non possono annullare altre scelte sbagliate, prima fra tutte quella di non aver rispettato il restauro filologico del palazzo sede del museo, nato per ospitare l'Esposizione Internazionale del 1911 e disegnato da Cesare Bazzani. La conclusione di Capitelli è ancora una volta lapidaria: «In questo museo si sceglie di non fare canone, né laboratorio della storia, si fa spettacolo della storia dell'arte, tenendo gli spettatori fuori dal palcoscenico»<sup>16</sup>.

Completano la parte monografica del numero due interviste a studiosi che, mantenendo un profilo scientifico di prim'ordine, hanno ottenuto un notevole

<sup>13</sup> Ivi, pp. 147-154.

<sup>14</sup> Cattaneo 2013.

<sup>15</sup> Capitelli 2013, p. 184.

<sup>16</sup> Ivi, p. 185.

successo in ambito divulgativo e che pertanto hanno il grande merito di aver contribuito a diffondere la storia e la storia dell'arte tra il grande pubblico senza svilirne o spettacolarizzarne i contenuti. Chiara Frugoni, dopo aver sfatato diversi luoghi comuni sulla divulgazione, critica giustamente l'incuria in cui versano molti musei italiani, in particolare per la scarsa attenzione all'utilità e addirittura, in certi casi, alla comprensibilità delle didascalie messe accanto alle opere esposte. Ciò che indigna maggiormente il lettore – al di là della comicità dell'episodio dei giovani visitatori della mostra sul tesoro dei Canossa, convinti che il pastorale fosse un bastone per condurre le pecore<sup>17</sup> – è il fatto che per rimediare a questo stato di cose non siano necessari grandi investimenti: basterebbe un po' di buona volontà e di organizzazione in più. Condivisibili – benché un po' più generiche – anche le considerazioni di Franco Cardini sulle rievocazioni storiche, accettabili e anzi utili soltanto qualora 'vero' e 'verosimile' vengano chiaramente distinti e se l'orientamento ideologico (che ora va di moda chiamare "identitario") non ne comprometta la correttezza filologica. L'intervento di Cardini risente peraltro di una certa ambivalenza, derivante dalla tensione tra l'esigenza di regole chiare – e persino di una normativa<sup>18</sup> – sul rapporto ricerca-divulgazione da una parte e, dall'altra, la consapevolezza del fatto che la verità storica non possa venire imposta per legge, come nei recenti casi di condanne penali emesse contro "revisionisti".

Vorrei dedicare l'ultima parte di questa recensione alla discussione di alcuni aspetti di un contributo che prende in considerazione la crisi delle discipline storiche, del loro insegnamento e della loro diffusione da un punto di vista generale e che quindi assume un particolare rilievo teorico all'interno del volume. In *Riconquistare il tempo: la storia, per ripartire*, Andrea Merlotti descrive questo fenomeno in vario modo. Innanzitutto, vengono messe in relazione la 'crisi della storia' – un tema di grande portata e di lungo respiro – e i tempi brevi e gli spazi angusti della vita politica italiana e dei suoi dibattiti. Sembra di assistere, marxianamente, alla riproposizione di una 'tragedia' sotto forma di 'farsa'. Certo, è vero che, come fece a suo tempo Delio Cantimori con l'analisi delle ideologie a lui contemporanee, occorre saper analizzare anche i lati apparentemente più banali e superficiali di un fenomeno per apprezzarne la portata e la sua influenza sulla società. Ma non sempre i due lati della questione appaiono ben connessi, come ad esempio quando viene attribuito alle regioni un ruolo importante nella trasformazione della figura dell'intellettuale<sup>19</sup>, tesi che mi sembra assai poco condivisibile (può esserlo, in piccola parte, per le discipline storico-artistiche e archeologiche, non certo per quelle storiche in generale).

Tornando alla parte iniziale del contributo, ci imbattiamo in una distinzione cruciale: quella tra 'storia' e 'memoria'. Attraverso le parole di Aldo Schiavone,

<sup>17</sup> Capriotti 2013, p. 191.

<sup>18</sup> Moscatelli 2013, p. 194.

<sup>19</sup> Cfr. Merlotti 2013, p. 110.

l'autore critica il 'presentismo' della nostra società, in cui il passato recente è scivolato «dal piano caldo e attivo della memoria [...] a quello più freddo e lontano della sola storia»<sup>20</sup>. Ma questi due termini non vengono definiti, né ci si preoccupa di stabilire in che modo essi siano in relazione: ci si limita a sottintendere che la storia senza memoria storica sia un fatto negativo. Ammesso (e non concesso) che questo sia un male per il passato recente, che dire allora del passato più remoto? Gli italiani hanno una 'memoria storica' di fenomeni come il sacco di Roma del 1527 o, più in generale, delle guerre d'Italia della prima metà del Cinquecento? L'hanno mai avuta? E, se l'avessero, come ce la immagineremmo? La memoria è una facoltà che coinvolge anche gli affetti e, soprattutto, implica un'identità, sia essa individuale o di gruppo. Se l'individuo è fisicamente danneggiato, o se il gruppo è disgregato, la memoria, nel migliore dei casi, è ridotta a schegge incoerenti. Si tratta di un fenomeno ben più profondo del "berlusconismo" e degli altri fenomeni della politica contemporanea. C'è da riflettere, ancora una volta, sull'"identità italiana", risalendo anche oltre il Risorgimento. Bisogna chiedersi, in tutta libertà e senza preclusioni ideologiche, se una memoria possa venire ricostruita, come in un trattamento psicanalitico – o se addirittura non convenga accettare l'esistenza di una storia senza memoria storica. È una provocazione, naturalmente – non credo sia possibile avere una storia senza memoria storica; crocianamente, sarebbe solo 'antiquaria', 'cronaca' 'erudizione'. Ma è una provocazione che serve a interrogarsi, ancora, sul rapporto storia/memoria (una lettura istruttiva secondo me in questo senso è quella di Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor*, che parla del popolo ebraico, dotato di memoria storica, ma non di storia – nel senso di 'storiografia'<sup>21</sup>).

Merlotti parla poi della perdita di ruolo subita dall'intellettuale, sostituito, come «intermediario fra le classi sociali»<sup>22</sup>, da altri personaggi, soprattutto dai giornalisti, in nome di una 'comunicazione' concepita – seguendo le teorie di Mario Perniola – come «nemico naturale»<sup>23</sup> dello storico e delle sue ricerche. Da un lato – a guardare lo scempio che tanti programmi televisivi fanno della storia e del tempo – è difficile dare torto all'autore. Ma d'altra parte – come egli stesso aggiunge subito dopo, evitando però di andare a fondo sull'argomento – quanti storici hanno non soltanto voluto ma anche *saputo* parlare a un pubblico più vasto dell'insieme dei loro colleghi e dei loro studenti? E – aggiungerei qui – quanti storici hanno saputo elaborare proposte interpretative nuove, forti e coinvolgenti su grandi fenomeni, oltre ad aver prodotto una sterminata messe di pubblicazioni erudite che nessuno, o quasi, legge? Se è vero che il fenomeno è generale e che la crisi della storiografia parte dalla società, è anche vero che

<sup>20</sup> Ivi, p. 107.

<sup>21</sup> Yerushalmi 1983.

<sup>22</sup> Merlotti 2013, p. 110.

<sup>23</sup> Ivi, p. 111.

una parte di responsabilità ricade sugli storici stessi, che si sono chiusi in una auto-referenzialità senza via d'uscita. Anche in questo caso – ne sono convinto – bisogna risalire indietro nel tempo per osservare l'emergere di questo modo di affrontare il mestiere di storico. Per fare un solo esempio, relativo peraltro a uno dei più grandi storici del Novecento italiano: negli anni Sessanta del secolo scorso, Delio Cantimori esortava continuamente i giovani ad astenersi dalle grandi contese ideologiche e dalle generalizzazioni e a badare piuttosto all'esattezza e alla precisione delle citazioni delle fonti e all'analiticità della loro interpretazione<sup>24</sup>. In un certo senso, possiamo dire che l'auspicio di Cantimori si è realizzato nell'attuale storiografia italiana. Ma Cantimori proveniva da un mondo in cui le ideologie permeavano di sé tutta l'attività intellettuale di area umanistica e finivano coll'oscurare, se non proprio cancellare, quegli aspetti del nostro mestiere che sono la base irrinunciabile di ogni attività scientifica. Oggi il panorama è desolante: sembra che nessuno abbia più il coraggio di affrontare in modo innovativo quei problemi "generali" che Cantimori lasciava – quasi con disprezzo – alla "filosofia della storia" anziché integrare nella storiografia.

Se quanto viene detto sulla 'comunicazione' contrapposta alla 'ricerca storica' può essere per certi aspetti condivisibile, del tutto inaccettabili, a mio parere, sono invece le posizioni di chiusura espresse da Merlotti nei confronti della *World History* e dell'uso di Internet. Considerato che l'autore scrive prevalentemente per un pubblico italiano, la prima preclusione è particolarmente preoccupante: il nostro paese e le nostre classi dirigenti hanno già pregiudizi di ogni genere su tali questioni e non penso proprio che sia il caso di alimentarli ulteriormente. Non credo che la *World History* debba essere vista necessariamente in contrapposizione alla nostra storia 'tradizionale'. Questo naturalmente significa anche che non condivido i progetti ministeriali che cancellano allegramente un'intera tradizione nel nome di un'innovazione che forse non è nemmeno compresa nel suo senso più profondo. Ma fornire ai nostri studenti un punto di vista alternativo rispetto al modo di ritagliare il tempo e lo spazio che abbiamo sempre utilizzato penso che possa essere molto utile.

L'altra questione, decisamente più importante, è il rapporto tra tempo, la storia e la rete. Non penso che sia possibile liquidare l'argomento citando un'infelice battuta di Nicholas Negroponte – men che meno le frasi a effetto di Gianroberto Casaleggio<sup>25</sup>. Comincio con una cosa ovvia: ognuno di noi, in coscienza, sa quanto il suo lavoro sia stato e sia continuamente facilitato dal reperimento in rete di fonti e bibliografia che prima comportava spostamenti lunghi, faticosi e non sempre possibili. A mio parere, dati la natura e lo scopo dell'articolo, questi aspetti avrebbero meritato almeno una breve menzione. Ma

<sup>24</sup> Mi riferisco soprattutto a Cantimori [1960]; ma si vedano anche le pagine in Cantimori 1967.

<sup>25</sup> Cfr. Merlotti 2013, p. 114.

l'obiezione più profonda che fa l'autore è un'altra ed è relativa all' 'a-cronicità' di internet. Senza dubbio è una caratteristica che balza agli occhi di chiunque abbia anche solo un po' di esperienza di navigazione e che è molto facile cogliere ad esempio nei social network, dove tutto ciò che sta dietro la superficie (in senso cronologico) viene oscurato da una specie di eterno presente. È anche vero che la rete non è costituita da individui con confini ben delimitati, quanto piuttosto da nodi, gangli, reti – appunto – di relazioni. E qui getterei all'autore dell'articolo un'altra provocazione, anzi due. La rappresentazione del mondo in termini temporali, storici, è un modo fondamentale di figurarci la realtà; gli individui – ma anche i gruppi – in un certo senso non ne possono fare a meno, pena l'impoverimento affettivo e culturale. Ma, come nella linguistica, la sincronia è un modo di rappresentazione altrettanto legittimo. Anzi: qualcuno ha detto che in realtà diacronia e sincronia sono due modi diversi di dire la stessa cosa (mi viene in mente un testo la cui lettura, una trentina d'anni fa, veniva suggerita agli studenti da Carlo Ginzburg: le *Note sul Ramo d'oro* di Ludwig Wittgenstein<sup>26</sup>). Infine, non bisogna mai dimenticare che la rete è costruita da uomini; se nella rete si legge poca storia e per di più mal fatta, la colpa è anche di chi, a causa del rifiuto pregiudiziale del mezzo, non se ne serve e non contribuisce a renderlo migliore.

Passando alle conclusioni dell'articolo, la diagnosi elaborata dall'autore mi appare al tempo stesso troppo ottimistica e troppo pessimistica. Ottimistica, perché in nessun modo potrà essere ricostruito quel «rapporto spezzato fra intellettuali e popolo»<sup>27</sup>; molto semplicemente, non penso che esista più un qualcosa che possiamo chiamare «popolo» (e anche sulla parola «intellettuali» ci sarebbe molto da discutere). Ma è ottimismo, secondo me, anche pensare che gli storici vogliano e, soprattutto, possano dare una «nuova valorizzazione della propria disciplina»<sup>28</sup> che possa conquistare un suo spazio sociale per forza autonoma. Un fenomeno storico profondo come quello cui stiamo assistendo, e di cui tutto sommato comprendiamo ancora poco, non è qualcosa che possa essere arginato da un solo gruppo.

Pessimismo è invece pensare che i cambiamenti in atto producano solo distruzione e non, invece, una trasformazione. Certo, ancora non siamo in grado di vederla, questa trasformazione – e i segni che cogliamo non sono, a dire il vero, molto rassicuranti – ma forse, se proviamo ad andare oltre il nostro ristretto punto di vista, possiamo ricordare che «ciò che il bruco chiama 'fine del mondo', il resto del mondo chiama 'farfalla'».

<sup>26</sup> Wittgenstein 1975.

<sup>27</sup> Merlotti 2013, p. 116.

<sup>28</sup> Ivi, p. 118.

Daniele Manacorda\*\*\*

Dare conto di tutto ciò che è accolto in questo numero della rivista sarebbe ovviamente fuori di luogo. La cosa è stata già fatta egregiamente dall'editoriale di Massimo Montella e dalla introduzione di Susanne Meyer e Sabina Pavone. Il tema portante del fascicolo è, come sapete, quello della ricerca e della diffusione delle conoscenze storiche: un «complicato impegno intellettuale»<sup>29</sup>, per dirla appunto con Montella. Che prende il toro per le corna e parla chiaro: se la conoscenza è un bene pubblico doveroso, ciò non toglie infatti che – purtroppo non solo a livello lessicale – il termine divulgazione continui ad avere un «cattivo sapore per gli esimi palati»<sup>30</sup>.

E non si tratta solo di un problema di gusto, ovviamente, ma di un vero e proprio macigno culturale, che ci troviamo per strada ogni volta che ci mettiamo in viaggio su quel cammino che collega il mondo degli studiosi e degli addetti a quello della società nel suo complesso. Un cammino – lasciatemi dire, ma non per consolazione – tracciato da secoli, la cui mèta è francamente inattuabile, come quei miraggi che si spostano sempre più in là, ma che ci riguarda infatti proprio come cammino in quanto tale, perché è lungo queste tappe della via che si snodano i segmenti della nostre vite. E per questo ci accaloriamo e ci scontriamo e rincontriamo, sapendo che non troveremo, e neppure cerchiamo risposte valide per sempre, ma indicazioni, suggerimenti, proposte, questo sì, che valgano almeno per quel tratto di strada che ci compete, e che facciamo insieme a quel mondo infinitamente più vasto e complesso di noi, che è fatto dalla società, oggi globalizzata. E qualche volta forse ci domandiamo se e quanto questo nostro interlocutore percepisca la fatica e il calore con il quale affrontiamo le tappe del nostro viaggio. Parlo ovviamente della società intesa nella sua funzione di “pubblico”, unica e al tempo stesso poliedrica, dal momento che il pubblico in quanto tale non esiste, ma esistono i pubblici o meglio, se permettete, gli individui che li compongono.

Il tema è dunque per sua natura culturale, e muove dalla consapevolezza della soggettività della conoscenza, mai neutra specie nelle scienze umane; ma è anche immediatamente operativo, e quindi etico, perché si misura – come ricorda Montella – con «la sostenibilità economica della ricerca e della conoscenza», e quindi con l'«idoneità dell'offerta»<sup>31</sup>, cioè con la congruenza del prodotto culturale con il fine per il quale è pensato e messo a disposizione, cioè trasmesso.

\*\*\* Daniele Manacorda, Professore ordinario di Metodologia della ricerca archeologica, Università di Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, piazza della Repubblica, 10, 00185 Roma, e-mail: daniele.manacorda@uniroma3.it.

<sup>29</sup> Montella 2013, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

*Storie per tutti* è quindi un titolo che ha già in sé una risposta esplicita a quella domanda canonica, «Perché si fa ricerca?», che sembrerebbe retorica se non fosse ancora irritantemente attuale. Irritantemente, perché è mai possibile che a questa domanda in fondo così centrale e così banale non si sia ancora data una risposta di quelle che valgono per sempre? tanto da doverci tornare con desolante periodicità? tanto più quanto questa ricerca investe – come nel nostro caso – la conoscenza storica e quindi il senso, cioè l'utilità della conoscenza del passato, e quindi di quel mestiere di storico, che nella rivista irrompe con i Mani stessi di Marc Bloch e della sua sempre attualissima *Apologia della storia*.

Vi risparmio dunque le mie inutili chiose a quanto è stato già detto e ridetto nei secoli che ci hanno preceduto, oggi che l'adagio consolatorio della *historia magistra vitae* sembra finalmente aver perso attrattiva nel disincanto generale che ci ispira. Oggi infatti la ribalta del presente – che si fa passato nel momento stesso in cui lo viviamo – sembra suggerirci che davanti a noi ci sia solo un salto nel futuro, che descrive alcuni aspetti dell'ansia contemporanea. Certo, è ingenuo continuare a credere che la storia si ripeta e che, conoscendo gli errori del passato, sia possibile evitarli. «La sola cosa che impariamo dalla storia – dice Paul Bahn – è che dalla storia paradossalmente non impariamo mai»<sup>32</sup>. Ma ciononostante il nostro bisogno di storia resta intatto, se per storia intendiamo la ricerca consapevole della stratificazione dell'esperienza umana e sociale e delle sue conseguenze, e quindi consideriamo lo studio del passato come un'infinita ricerca di noi stessi.

Un profondo studioso della psicologia umana, Giovanni Jervis, ha scritto che una delle condizioni per non avvelenare l'esistenza a se stessi e al prossimo consiste nella nostra capacità di «accettarci al passato», cioè di prendere coscienza del fatto che la nostra vita individuale «è andata finora in un certo modo»<sup>33</sup>. L'uso che facciamo del nostro passato influisce infatti sul modo in cui noi pensiamo noi stessi, e può anche cambiare gli effetti di ciò che è stato su ciò che è e sarà, può condizionare il nostro futuro. Purché sappiamo – dice Jervis – «che le cose sono andate in un certo modo e non in un altro»<sup>34</sup>. Se questo è vero nel campo dell'esperienza personale, possiamo provare a trasferire questo meccanismo nella dimensione del passato collettivo, cioè nella storia. 'Accettare' la storia non significa giustificarla, ma comprenderla, e percepirne il peso nella costruzione del futuro di tutti e di ciascuno.

Che l'uomo possa infatti trarre dallo studio del passato alcuni insegnamenti che gli permettano quanto meno di non ripetere gli errori compiuti dalle generazioni precedenti è una massima che nasconde solo un pizzico di verità, perché è smentita dai fatti, anche se ha indubbiamente aiutato in qualche misura la trasmissione dell'eredità del passato, la scelta, per così dire, del bagaglio di

<sup>32</sup> Bahn 1996, p. 30.

<sup>33</sup> Jervis 1997, p. 64.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

esperienze e conoscenze che ogni società ha ritenuto opportuno portare con sé. E quindi liberiamoci pure dal luogo comune, ma manteniamo la convinzione che lo studio della storia, indagando il passato, abbia come suo primo obiettivo una migliore comprensione del presente, magari – aggiungerei – *per differentiam*, nel senso che la storia ci aiuta a capire meglio il flusso nel quale siamo immersi e a sviluppare un senso più profondo della direzione verso la quale stiamo andando, delle prospettive che ci attendono. E anche nel senso che il magistero della storia cambia un po' statuto, o almeno forma, se viene veicolato non solo dalla tradizione e dagli scritti, ma da quelli che oggi chiamiamo beni culturali, o patrimonio o, se volete, appunto capitale culturale. Un capitale che dovrebbe in fondo semplicemente aiutarci a vivere più consapevolmente, curiosamente e piacevolmente il presente.

Questo numero della rivista – dicono le curatrici – va incontro all'esigenza di capire se e come il lavoro specialistico dei ricercatori possa tradursi in una «penicillina sociale e culturale»<sup>35</sup>. È una metafora un po' forte, ma in fondo appropriata, se il senso stesso delle scienze umane è in fondo quello di «rendere migliori, cioè più consapevoli, le donne e gli uomini»<sup>36</sup>.

Tutto ciò può sembrare generico, e al limite retorico. Ed è quindi utile interrogarsi un po' più concretamente su come le scienze storiche, e non solo loro, possano contribuire a raggiungere l'obiettivo più bello che ci sia al mondo, cioè l'incremento della qualità della vita di tutti e di ciascuno. Che è anche il tema della valorizzazione del patrimonio, perché la cultura incide profondamente, anche se silenziosamente, sulla qualità della vita. È infatti da questa consapevolezza che nascono le domande circa il valore dei beni culturali e ci domandiamo perché ricercarli, tutelarli, valorizzarli? Perché formare nuove generazioni a continuare a farlo? Io non credo che esista una sola risposta a queste domande, né tanto meno una risposta semplice. Lo studio del passato è un'attitudine connaturata, se non biologicamente, almeno culturalmente alla specie umana. Per dare un senso a questo studio potremmo interrogarci semmai sullo stato di salute delle società che pensano di poterne fare a meno.

Ma c'è anche un altro punto di vista da cui è possibile partire. Perché, se come un carillon il tema della necessità della divulgazione torna a ripetersi circolarmente al mutare degli scenari, vuol dire che in fondo il tema riguarda in prima battuta noi, non i nostri interlocutori: riguarda cioè gli attori della divulgazione (termine che uso con piacere senza eufemismi) ancor prima che il pubblico (ammesso e non concesso che i destinatari della divulgazione debbano avere per paternalistica definizione un ruolo passivo, da consumatori finali).

Riguarda noi perché forse non è ancora chiaro in tutta la sua evidenza quello che le curatrici tuttavia sottintendono quando scrivono che «la comunicazione, dei propri percorsi a un pubblico non specialistico (che nella nostra società di

<sup>35</sup> Meyer, Pavone 2013, p.12.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

saperi altamente specializzati comprende anche lo specialista della materia a fianco [verità verissima, ma non apriamo troppe finestre]) questa comunicazione – dicevo – non va compresa come attività a posteriori ma come parte integrante del laboratorio della ricerca»<sup>37</sup>. E io sono assolutamente d'accordo se la intendiamo nel senso che l'attenzione alla comunicazione cambia all'origine il modo stesso di fare ricerca e ci fa lavorare diversamente fin dal primo giorno. Nella conduzione degli scavi archeologici questa intuizione è assolutamente fondamentale (dal modo come si fanno le fotografie alle forme che diamo ai nostri sondaggi, dalla raccolta dei materiali all'enfasi che si distribuisce sui singoli dettagli ...), ma non crediate che questa consapevolezza sia stata raggiunta chissà da quanto tempo.

Anche un altro tema suscita un dibattito aperto tra gli addetti ai lavori. «Il senso di fare storia» – scrivono le curatrici – in fondo, potrebbe e dovrebbe essere questo: «Ciò che io studio, interpreto e imparo a conoscere te lo racconto»<sup>38</sup>. Se il bisogno di racconti e interpretazioni (sintetizzo) è innato, chi fa della ricerca il suo lavoro non può – non deve – delegare a terzi questo ruolo. È una presa di posizione un po' rigida, che può far sussultare i professionisti della comunicazione, e sulla quale ha qualcosa da dire anche Chiara Frugoni nella sua intervista quando dice: «Comunicare i risultati delle nostre ricerche fa parte del nostro lavoro. Ammetto però che ci possano essere altre persone, opportunamente formate, che, magari partendo dai miei libri, possano aiutare il pubblico a capire il monumento che io ho studiato. Non nego però che vorrei soprattutto che le persone cominciassero ad avvicinarsi proprio dalla lettura diretta dei miei libri»<sup>39</sup>.

È un auspicio comprensibile, e non solo dal punto di vista umano. Ma che non può non farci riflettere. Parliamoci chiaro: se gli archeologi – lungi da me ogni orgoglio di categoria – sono un pezzo avanti rispetto, per esempio, agli storici dell'arte nella consapevolezza della necessità culturale e morale della comunicazione e della pratica che ne deriva, ciò non toglie che i risultati di certi loro sforzi non sono volontaristicamente sempre esaltanti; altrimenti non staremmo qui a misurare i gap che separano alcune buone prove, anche recenti, da quelli raggiunti, ad esempio, dall'intervento condotto qui a Roma sotto Palazzo Valentini da Piero Angela e Paco Lanciano, persone ben note al pubblico televisivo per il loro impegno nella divulgazione scientifica di qualità. Quel lavoro, che ha avuto un meritissimo successo, è stato ispirato dalla considerazione, che per trasmettere il senso dei resti archeologici non basta esporre dietro una transenna qualche rudere o qualche muretto, magari corredato da un cartello che ne indica il secolo: occorre ridar loro una "vita", progettarne una "rinascita". Di qui un allestimento che ha puntato a far rivivere i luoghi ricreandoli, per quanto possibile, così com'erano nel momento in cui

<sup>37</sup> Ivi, p. 13.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Capriotti 2013, p. 189.

erano frequentati, da donne e uomini, col sole o con la pioggia, che scroscia mentre i visitatori s'attardano nei diversi ambienti, dove con discrezione vengono evocate suggestioni, che danno alle immagini un significato più umano.

Un archeologo si sarebbe magari fatto fuorviare dal desiderio di dire tutto con ossessività filologica o dalla mania dell'esposizione del palinsesto, conquista concettuale di cui l'archeologia contemporanea va giustamente fiera. Ma nel nostro operare dobbiamo metabolizzare la necessità della scomposizione diacronica e al tempo stesso contestuale del racconto, stando attenti a non fare di un'esigenza euristica del nostro modo di conoscere un dogma, o peggio una moda.

Dicevo "suggestioni", e anche emozioni, perché anche di queste ha bisogno il racconto storico, tanto più quando sia affidato a manufatti rotti e a prima vista incomprensibili. Di strada ne abbiamo fatta, ma l'ossessione della seriosità ci attanaglia ancora parecchio, e fa della ricomposizione e comprensione razionale delle tracce (grande e divertentissimo gioco intellettuale) una procedura sacralizzata, che si accosta più a un rito religioso che non alla pagana armonia del corpo con la mente.

L'intervento di Palazzo Valentini ha risolto in modo culturalmente ed esteticamente brillante il problema del risarcimento delle forme, che investe anche quello del restauro. Sul quale si soffermano Alessandra Chiapparini e Valeria Pracchi, ma sul quale non posso soffermarmi io, pena lo straripamento di ogni durata di questo mio forse già troppo lungo intervento. Ho scritto altrove che cosa penso dei vari tabù dell'originale e del falso, su cui ci siamo tanto adagiati in questi decenni da esserci incartati dentro. Tanto più che restiamo fermi all'impasse tra il ripristino impossibile, fuori dal tempo, di ciò che non c'è più e la storicizzazione quasi ossessiva degli eventi e delle loro tracce: il paradosso del restauro grottesco (ma come non chiamarlo così?) della vela di San Matteo distrutta dal terremoto di Assisi meriterebbe qualcosa di più che un cenno fugace, e forse, messa così, anche criptico.

Poiché il tempo stringe davvero, vado a concludere ricordando che l'obiettivo di questo numero della rivista è duplice: invitare a una riflessione sullo "stato dell'arte" da un lato e dall'altro lato non fermarsi al presente, ma riflettere storicamente sul problema. È questo un po' il senso dei saggi di Silvia Cecchini su Corrado Ricci e i "musei parlanti", di Serenella Rolfi sull'editoria illustrata di primo Novecento e di Francesco Pirani sulla "Mostra degli Archivi" all'Esposizione di Macerata del 1905, che rivelano come in ambiti diversi studiosi diversi «non disdegnarono di impegnarsi nel campo della divulgazione, convinti dell'importanza non solo scientifica ma anche sociale della ricerca umanistica»<sup>40</sup>.

Questa duplice scelta produce, se volete, un duplice effetto: un po' consolatorio ("guardate, il problema non è soltanto nostro"), ma anche un po' desolante

<sup>40</sup> Meyer, Pavone 2013, p. 14

(“guardate che il macigno è sempre quello; le generazioni passano, ma siamo sempre là”). Ce lo dice senza mezzi termini Chiara Frugoni a proposito di certe mostre o allestimenti museali odierni: «C'è ancora una tendenza, non so se crociana o longhiana, per cui la didascalia deve comunicarti un apprezzamento estetico, senza darti però gli strumenti per poter comprendere la funzione originaria dell'oggetto. Non c'è nessuna attenzione al significato, alle storie raccontate dall'artista, e dunque si dimentica che queste immagini sono state fatte per comunicare un messaggio»<sup>41</sup>. Mi vengono in mente certi anatemi che ho sentito più volte lanciare da alcune stimate colleghe storiche dell'arte non solo, dio ne guardi!, contro parolacce come ‘comunicazione’ o ‘valorizzazione’, ma anche (andrebbero tutelate forse dal WWF) perfino contro la pratica degli studi iconografici.

Quanto sia dura e crudele l'eredità sfilacciata dell'idealismo (contro la quale Montella non lascia occasione di mettere in guardia), ci aiuta a ricordarlo quel cenno della Frugoni al Museo di S. Matteo a Pisa, come esempio di un museo lasciato a se stesso. «Non ci sono didascalie, addirittura c'è una sala con didascalie solo in tedesco, perché elaborate per accompagnare alcune di queste opere in un'esposizione in Germania; non c'è nessuna attenzione al significato delle opere, non c'è un servizio di visita guidata, non c'è personale addetto all'accoglienza oppure un bookshop, non c'è caffetteria, neanche automatica, soltanto pochi custodi che, seppure gentilissimi, non sono preparati a soddisfare le curiosità del povero visitatore che viene perciò lasciato completamente solo»<sup>42</sup>.

Tornare a leggere tutto in chiave di contesa tra positivismo e idealismo è limitato e forse non aiuta, ma il saggio di Silvia Cecchini ci fa quanto meno misurare l'eredità di quella contesa nel progetto storico-artistico di Adolfo Venturi («per trasformare – scrivono le curatrici – la conoscenza storica in potente mezzo di tutela del patrimonio serviva renderla conoscenza condivisa»<sup>43</sup>) e nelle vicende che ebbero a protagonista Corrado Ricci. Nel ruolo di direttore di musei, a cavallo tra Otto e Novecento, Ricci sperimentò infatti «la possibilità di mettere in comunicazione il museo a Parma, a Modena, a Bergamo, con un pubblico più ampio degli addetti ai lavori attraverso sale allestite secondo un impianto tipologico-iconografico»<sup>44</sup>, che contenesse immagini pittoriche della città e serbasse memoria sia dei luoghi urbani viventi che di quelli perduti, di usi, costumi e tradizioni, introducendo uno spazio di mediazione tra città e museo. E rendesse quindi gli abitanti cittadini del museo, «aprendo al dialogo quella cultura elitaria di cui era lo stesso Ricci portatore»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Capriotti 2013, p. 190.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Meyer, Pavone 2013, p. 14.

<sup>44</sup> Cecchini 2013, p. 51.

<sup>45</sup> Ivi, p. 52.

Gli agganci di quella vicenda col presente sono immediati (basti pensare al dibattito riaperto sui fori imperiali di Roma e sul grado di separatezza di quell'area centrale rispetto al centro della città ...), ma non possiamo rievocarli adesso. Mi limito a ricordare la fecondità di un approccio che mescolava al bello dell'arte una congerie di documenti non necessariamente artistici, ma comunque necessari per ricondurre l'arte tra i valori urbani accolti nel Museo (un fine mai perseguito nell'esperienza di quello che chiamiamo Museo di Roma, ma che è tornato d'attualità con le iniziative che – anche grazie all'impegno di Silvia Cecchini – quel Museo sta portando avanti oggi per impulso del suo nuovo direttore e del suo staff).

La proposta avanzata da Ricci di rivolgere lo sguardo ad un pubblico più ampio non venne peraltro compresa dalla Direzione generale del superiore Ministero. E anche questo avvicina il passato al presente, anche se certe mosse dell'attuale ministro Franceschini aprono i cuori alla speranza.

E con questa speranza concludo, scusandomi se non mi soffermo anche sugli altri saggi di Rolfi, Pirani, Merlotti. Colgo però solo una provocazione di quest'ultimo, perché mi sembra benemerita: «la crisi che ha investito la storia – scrive – non ha diminuito la domanda di storia proveniente dalla società. I sempre più numerosi libri scritti da giornalisti-divulgatori, le riviste nelle edicole, la fortuna dei programmi televisivi e dei canali tematici, il successo delle mostre storiche: sono tutti segnali, che lo dimostrano in modo evidente. La mia esperienza ormai più che decennale alla Reggia di Venaria mi insegna che il pubblico è molto interessato alla storia, forse anche più, sia detto *sine ira ac studio*, che all'arte»<sup>46</sup>.

Credo che sia proprio così, anche se i primi a non accorgersene forse sono proprio i primi che dovrebbero farlo, cioè i giornalisti. E lo sottolineo non in contrasto alle manifestazioni che hanno al centro il fenomeno artistico, ma perché si rifletta di più sulla categoria stessa di arte, che oggi viene riproposta – nella melassa intrangugiabile della retorica del bello e della bellezza – come se quella parola fosse un grimaldello, un passe-partout, buono sempre e comunque con tutti, grazie al fatto che nessuno ne conosce veramente il meccanismo.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Bahn P. (1996), *Archaeology. A very short Introduction*, Oxford: University Press.
- Cantimori D., *Prospettive di storia ereticale italiana del Cinquecento* [1960], in Id. (1992), *Eretici italiani del Cinquecento e altri scritti*, a cura di A. Prosperi, Torino: Einaudi, pp. 419-481.

<sup>46</sup> Merlotti 2013, p. 117.

- Cantimori D. (1967), *Conversando di storia*, Bari: Laterza.
- Capitelli G. (2013), *L'Ottocento nei musei di Amsterdam, Londra, Roma. Riflessioni a margine dei recenti riordinamenti*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 175-186.
- Capriotti (2013), *Ricerca e diffusione del sapere: un'intervista a Chiara Frugoni* (2013), «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 187-191.
- Cattaneo M. (2013), *Brigantaggio e patrimonio culturale. Una riflessione su alcune recenti tendenze museali e turistiche*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 159-173.
- Cecchini S. (2013), *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare a un ampio pubblico*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 51-68.
- D'Autilia G. (2013), *La diffusione del sapere attraverso le immagini tecniche: fotografia e non fiction film*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 121-136.
- Jervis G. (1997), *La conquista dell'identità. Essere se stessi, essere diversi*, Milano: Feltrinelli.
- Merlotti A. (2013), *Riconquistare il tempo: la storia, per ripartire*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 105-120.
- Meyer S.A., Pavone S. (2013), *Introduzione a Storie per tutti. Ricerca e diffusione del sapere*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 11-15.
- Montella M. (2013), *Editoriale* a «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, p. 7.
- Moscatelli (2013), *Rievocazione e diffusione del sapere: un'intervista a Franco Cardini* (2013), «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 193-196.
- Pirani F. (2013), *Un'avanguardia in provincia. La "Mostra degli Archivi" all'Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 69-104.
- Pracchi V., Chiapparini A. (2013), *Il restauro e i possibili modi per "comunicare" il patrimonio culturale*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 137-155.
- Rolfi Ožvald S. (2013), *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi Trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 8, pp. 19-49.
- Wittgenstein L. (1975), *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano: Adelphi.
- Yerushalmi Y.H. (1983), *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Parma: Pratiche.



---

# Recensioni



**Monica Martinat (2013), *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milano: Et al., 185 pp.**

Il libro di Monica Martinat affronta il rapporto tra realtà e finzione in relazione ai mutamenti sociali e culturali del XXI secolo, adottando una prospettiva storica in grado di confrontarsi con le problematiche inerenti alla comunicazione attuale. La studiosa osserva da un lato la tendenza naturale della società contemporanea ad appropriarsi delle tecniche del racconto – ontologicamente più prossime alla storiografia e alla narrativa – e dall'altro l'inevitabile confusione tra piano della realtà e piano dell'invenzione, indotta da simili procedure. Il libro prende in esame in particolare la diffusione capillare dello *storytelling* come modalità comunicativa preferenziale in ambiti anche apparentemente molto distanti, come il «moderno marketing economico, politico e culturale» (p. 6). L'imporsi del racconto sta determinando spostamenti importanti non solo nelle discipline che cominciano ad adottarlo, ma anche e soprattutto nelle aree della scrittura radicate naturalmente su di esso.

Martinat sottopone ad un'analisi ricca ed informata questo processo irreversibile, misurando le osmosi tra letteratura e storia soprattutto alla luce della moderna tentazione allo scambio dei ferri del mestiere. Pur scegliendo la prospettiva che le è più congeniale, ovvero quella storica, la studiosa mostra dimestichezza e competenza nello scandaglio del panorama letterario, arrivando anche a toccare esempi cinematografici che si rivelano appropriati per dimostrare il teorema di partenza.

Enunciato nell'*Introduzione*, l'assunto su cui si basa il saggio della ricercatrice torinese è che la storiografia, «da quando [...] esiste, si misura con il rapporto con la realtà a essa esterna di cui si occupa, ma anche con altre due questioni [...]: la certificazione del discorso storico e le sue strategie narrative» (p. 8). Abbandonate le certezze circa la possibilità di una «conoscenza oggettiva», la storia si avvale oggi, scrive Martinat, di una serie di tracce su cui costruisce ipotesi relative al passato e su queste instaura «un dialogo tra lo storico e i lettori, che impone al primo uno sforzo per convincere il secondo, e permette a quest'ultimo di

discutere e partecipare all'elaborazione della verità storica proprio attraverso la discussione» (p. 9). Incapace di porsi come ricostruzione di un reale autentico, la storia si rivela una scienza aperta, che – almeno dalla seconda metà dell'Ottocento – instaura con la realtà «un rapporto sano [...], fatto non di certezze, ma di domande e di dubbi, cui solo un'incessante attività di ricerca può provare a rispondere» (p. 12). Il punto di contatto con la letteratura è da individuare nel modo di rendere conto della realtà, sfuggendo alle ambiguità proprie della comunicazione che scivola verso il racconto autoreferenziale.

*Tra storia e fiction* è articolato in tre capitoli, corrispondenti a tre affondi specifici. Il primo prende in considerazione la situazione del contesto culturale degli Anni Zero, con ampie incursioni nella comunicazione cinematografica e televisiva, per delineare «la giustapposizione ricorrente tra personaggi del mondo reale e creature di fantasia» (p. 14). Nel secondo entra in gioco la funzione della storia osservata attraverso la lente della letteratura, mentre il terzo studia i rapporti della storia con la fiction e il modo in cui gli usi possibili «abbiano cambiato e continuino a cambiare i modi di fare e di scrivere storia» (p. 17).

La cultura americana offre a Monica Martinat un'ampia galleria di esempi cui attingere per definire la crisi contemporanea, nell'imbarazzo di identificare una «distinzione logica tra mondo reale e mondi possibili» (p. 21). Confusa tra iperrealismo e virtualità, anche la percezione del passato è profondamente alterata, perché non vincolata alla conoscenza della storia. Prendendo in considerazione alcune situazioni particolari, come il Museo dell'Olocausto di Washington, la studiosa illustra il tentativo messo in atto di far vivere al visitatore la storia come

un'esperienza personale, da conoscere sulla propria pelle, prima che attraverso la mediazione storiografica.

Non mi voglio qui soffermare su questa particolare – e discutibile, anche se accurata – costruzione della storia, ma più semplicemente sul processo di identificazione con le vittime – con una vittima particolare, anzi – che accompagna la presa di coscienza dell'Olocausto. La conoscenza storica è accessoria all'identificazione. La presentazione del museo insiste del resto a più riprese sul ruolo dei sensi nella presa di coscienza non solo dell'Olocausto, ma anche del razzismo e dell'antisemitismo in generale, che si vuole indurre nel visitatore (p. 31).

L'idea di un percorso museale che punti alla costruzione della conoscenza attraverso l'esperienza diretta del visitatore è interpretata dalla studiosa come conseguenza di una deriva inevitabile della perdita di centralità della storia nella formazione dei cittadini, cui si sostituisce il concetto di «memoria». Martinat denuncia il pericolo di questa tendenza, che non lascia spazio all'«interpretazione e alla comprensione critica degli eventi» (p. 36), annullando ogni spessore temporale e qualsiasi dialogo con le fonti. Analoga preoccupazione desta l'atteggiamento di certo cinema, che piega il contenuto storico narrato alla sensibilità degli spettatori, per «costruire una trama drammaturgica che permetta di sostenere il ritmo di un film» (p. 45). La necessità di introdurre personaggi o di aggiustare gli eventi ai fini dell'intreccio determina una ricostruzione inevitabilmente poco accurata «nella sua adesione al vero» (p. 53). Nella lettura che Martinat propone di alcuni film e serie televisive, prevalentemente americane, si aggiungono tasselli di un quadro di sfiducia generale nella possibilità di conoscere il reale che determina anche una mancanza di riconoscimento della

scientificità della disciplina. L'analisi arriva addirittura a tratteggiare uno scenario che risente di qualche eccesso di suscettibilità, quando immagina che la storia possa essere considerata come «una sorta di supermercato dei fatti del passato, da cui può attingere chiunque voglia poi elaborarli» (p. 62).

Per quanto si è più radicato nella tradizione e quindi decisamente meglio metabolizzato, il rapporto con la letteratura è comunque fonte di analoghi rischi, vista la tentazione crescente nella narrativa contemporanea di lasciare da parte l'invenzione per trarre ispirazione dalla realtà. Attingendo ad una nutrita bibliografia, Martinat ricostruisce il modo in cui la letteratura si avvicina alla storia, per concludere sui rischi di fraintendimento, laddove la finzione sottragga la molteplicità dei significati. In questa prospettiva fortemente orientata nel senso della storia, il romanzo appare come una forma di racconto centrata sull'empatia, anche a discapito della «pertinenza fattuale» (p. 77). Il nodo della questione sembra però essere, per la studiosa, quella che viene percepita come un' «invasione di campo» da parte della letteratura, quando preferisce «usare personaggi storici piuttosto che inventare i propri eroi» (p. 78). Tra i molti esempi che supportano il ragionamento, particolare rilevanza è attribuita al caso delle opere di Melania Mazzucco. Analizzando il romanzo *La lunga attesa dell'angelo* (Rizzoli, 2008) e il suo rapporto con lo studio storiografico su *Jacopo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (Rizzoli, 2009), emerge l'attenzione della scrittrice per la separazione netta tra storia e fiction: «romanzo e saggio [...] uniscono prospettive diverse, senza confonderle, e contribuiscono in tal modo a sollevare questioni sui possibili e impossibili storici» (p. 93). Diversa la situazione laddove i fatti reali siano

subordinati ai sentimenti dell'autore e al suo punto di vista. Martinat cita il caso di Emmanuel Carrère, che nel romanzo *L'avversario* decide di raccontare la vicenda del personaggio «parallelamente a quella del proprio travaglio interiore nel periodo della ricostruzione di essa e della scrittura successiva, ritagliando così in modo sistematico e deliberato lo spazio della soggettività che dovrebbe proteggerlo dalla storia» (p. 100).

Ponendosi finalmente *Dalla parte della storia*, l'autrice suggerisce che lo storico debba confrontarsi con le nuove forme culturali, per contribuire ad uno sguardo critico su di esse, capace anche di allargare la prospettiva sul reale. L'accettazione dell'impossibilità di conoscere il passato proposta da Natalie Zemon Davis serve a Martinat per teorizzare l'importanza dell'«assenza non riempita» (p. 125), come momento centrale della conoscenza storica. In un processo di presa di distanza che non esclude nemmeno l'immaginazione, si configura un atteggiamento «capace di assumere una postura argomentativa e dialogica con i propri lettori» (p. 126). Il ricorso agli strumenti della narrazione e ai codici comunicativi della letteratura è avallato dalla citazione degli studi di Carlo Ginzburg, la cui interpretazione della microstoria collima con l'idea – più volte proposta nel libro – di riempire «gli spazi bianchi lasciati dalle fonti» (p. 150).

Valeria Merola



**Elena Fumagalli, Raffaella Morselli, edited by (2014), *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, Roma: Viella, 246 pp.**

Gli studi sugli artisti di corte in Italia hanno conosciuto vasta fortuna nella storiografia novecentesca per i periodi che vanno dal '400 alla prima metà del '500, in riferimento cioè alle corti del gotico internazionale e del Rinascimento, trascurando di seguirne gli sviluppi nei secoli successivi. Colmare questa lacuna è la volontà programmatica alla base del volume a più voci che presentiamo in questa occasione.

L'opera si apre con una breve premessa di Marcello Fantoni che ne chiarisce l'inserimento all'interno di una collana di studi in lingua inglese, di carattere interdisciplinare e con aperture internazionali, promossa dalla Kent State University di Firenze, di cui rappresenta la prima uscita. L'ampia introduzione delle curatrici funge da sintesi e raccordo dei sei contributi successivi, ciascuno dedicato allo studio di una corte italiana fra la seconda metà del XVI e gli inizi del XVIII secolo, chiarendo la metodologia

utilizzata, i temi affrontati, le domande di ricerca comuni, e indicando alcuni dei principali raggiungimenti del lavoro, nonché possibili piste per futuri studi. I luoghi prescelti sono stati: la corte pontificia (Patrizia Cavazzini), la corte dei della Rovere di Urbino e Pesaro (Raffaella Morselli), la corte medicea a Firenze (Elena Fumagalli), la corte estense di Modena (Barbara Ghelfi), quella dei Gonzaga a Mantova (Roberta Piccinelli) e la corte dei Savoia a Torino (Anna Maria Bava e Clara Gorla). Si è scelto invece di non occuparsi delle corti italiane poste in quel periodo sotto il dominio della Spagna, cioè Milano e Napoli.

Il libro ha radici ben salde, richiamandosi agli studi di Martin Warnke e Marcello Fantoni sulle corti e alle ricerche condotte da anni sul tema dalla stessa Raffaella Morselli. La metodologia, chiara e solida, consiste nella scelta di partire (o ripartire) dalle fonti documentarie, relative alla struttura delle corti italiane del periodo, fossero esse pubblicate o inedite e recuperate attraverso pazienti indagini d'archivio: per primi si sono studiati i Ruoli e i Libri dei salariati, ovvero i documenti amministrativi che registravano il

personale fisso al servizio dei signori con i rispettivi compensi. Secondariamente altre fonti amministrative, come libri di entrate e uscite, e carteggi, essenziali per recuperare notizie circa il rapporto fra artisti e committenti, ricostruire le preferenze dei mecenati, individuare il collegamento delle varie corti fra di loro. Pur nella difficoltà di comparare fonti prodotte da soggetti diversi e soprattutto a causa delle lacune conservative nella documentazione – particolarmente grave quella dei registri di pagamento della corte di Urbino, eliminati nel corso del riordino settecentesco del fondo – l'esame di una tipologia di fonte com'è quella dei Ruoli, sufficientemente omogenea grazie a una medesima cultura amministrativa con cui venivano gestite le corti, ha consentito di individuare con efficacia numerosi temi comuni di grande rilevanza. Ad esempio, la condizione economica costante dei salariati, per cui il salario in denaro veniva sempre accompagnato e spesso anche superato come entità da pagamenti in beni, come generi alimentari, l'affitto di casa e bottega, la legna da ardere etc... mentre le opere d'arte prodotte venivano di norma pagate a parte: proprio tali condizioni dovevano rendere lo *status* di artista di corte particolarmente allettante, oltre alla possibilità di partecipare alla vita della corte, affiancando i signori in ruoli di prestigio e in posizione di grande intimità, come i casi, per altri versi eccezionali, di Federico Barocci e Gian Lorenzo Bernini dimostrano. La stabilità della posizione spiega poi la tendenza alla trasmissione di certi ruoli di padre in figlio o fra maestro e allievo, significativa anche per la continuità che spesso veniva a stabilirsi nei linguaggi artistici adottati nelle corti. Ricorrente è il predominio, nell'ambito delle figure di artisti di corte, degli architetti, unico ruolo indispensabile, richiesto dalla rilevanza che l'attività costruttiva e la gestione della

città e del territorio assumevano a fini sia simbolici e di rappresentanza, sia pratici, come la difesa militare, l'efficacia delle vie di comunicazione, l'economia dello stato. Attraverso i vari studi particolari, emergono poi le differenze nel tempo e fra una realtà e l'altra, per cui i molti compiti possibili potevano essere assommati da una singola figura di architetto, oppure fare capo a vari specialisti (dall'ingegnere al misuratore al «fontanaro»), mentre, anche in rapporto a momenti di benessere o ad altri di crisi economica, si poteva assistere al restringersi o ampliarsi dei ruoli. Più variegata appare la posizione di pittori e scultori, questi ultimi in particolare – e forse un po' a sorpresa – di solito meno presenti come figure fisse e con posizione di minor rilievo, eccettuato ovviamente Bernini. I pittori risultano attivi con condizioni e vicende molto diverse da una corte all'altra e a seconda delle singole personalità, come risulta ampiamente nei vari saggi: le curatrici mettono opportunamente in luce l'importanza di un mutamento ben esemplificato dai casi di Rubens, Tintoretto e Fetti in rapporto ai Gonzaga, di Guercino e Reni verso gli Este, per cui alcuni artisti di particolare successo tendono a prediligere al rapporto continuativo e strutturato con la corte condizioni di lavoro libero all'interno del mercato artistico di città commerciali quali Anversa, Venezia e Bologna. Nel corso del tempo, appare e si consolida inoltre il ruolo di curatore delle collezioni artistiche delle corti, ricoperto per lo più da pittori e che gradualmente condurrà alla figura del «conoscitore»: in questo senso il libro fornisce anche un interessante contributo per gli studi di storia del collezionismo. Significativa, infine, sia a livello di numero di operatori che per condizioni di pagamento e stima dimostrata dai sovrani, la posizione a corte di una miriade di artisti e artigiani

impiegati nella produzione di oggetti sontuosi (dalle oreficerie agli arazzi, dai cuoi ai merletti, dagli orologi agli intarsi), necessari alla magnificenza delle corti, elemento chiave nel mantenimento del loro potere: nei casi di Firenze e Pesaro, questo tipo di manifatture di lusso viene posto sotto il diretto controllo dei signori tramite l'organizzazione di laboratori, concentrati in un medesimo luogo – prima a San Marco e poi nella «galleria dei lavori» a Palazzo Vecchio per Firenze, nei «botteghini» del palazzo ducale a Pesaro: fenomeno giustamente sottolineato anche nei loro contributi singoli da Elena Fumagalli e Raffaella Morselli.

La serie dei saggi di approfondimento è aperta dal lavoro di Patrizia Cavazzini dal titolo *Painters vs. Architects at the Papal Court (1550-1672)*: la situazione peculiare della corte pontificia a livello politico ha ripercussioni sull'inquadramento e la condizione degli artisti di corte. Il fatto che molte posizioni della corte papale fossero riservate a ecclesiastici, riduceva infatti gli spazi per gli artisti, così che, nella prima metà del XVI secolo, molti di essi erano stati inquadrati in ruoli differenti rispetto alle loro professioni (dalla carica di abbreviatore pontificio di Raffaello «all'ufficio del piombo» di Sebastiano Luciani). Dall'altro l'esistenza delle corti parallele dei cardinali, a partire dal cardinal nipote, moltiplicava le opportunità per gli artisti, in primo luogo per gli architetti: punto di svolta è individuato nel rapporto fra Paolo III e Michelangelo, che per primo ottiene nel 1535 il titolo di «supremo architetto, scultore e pittore dei palazzi apostolici». Il ricco quadro polifonico tracciato dall'autrice si chiude con Gian Lorenzo Bernini: richiamandosi agli studi di Tomaso Montanari, la Cavazzini lo definisce «the true court artist in Rome» per il rapporto esclusivo e senza precedenti con la famiglia dei Barberini, i compensi

elevati, i compiti diplomatici e la stretta frequentazione personale con Urbano VIII e Alessandro VII.

Della corte di Urbino negli ultimi decenni della sua esistenza, prima della devoluzione allo stato pontificio, si occupa Raffaella Morselli (*In the Service of Francesco Maria II della Rovere in Pesaro and Urbino, 1549-1631*), già autrice di vari contributi sulla signoria roveresca. La studiosa mette in luce gli sforzi di Francesco Maria II per adeguare Urbino al fasto delle altre corti coeve, mantenendo alti l'«onore e reputazione» di corte per eccellenza del Rinascimento, consacrata dalle pagine del *Cortegiano* di Castiglione. Dalla vicina e ammirata Firenze, dopo un viaggio nel 1580, il duca riprende l'innovativa organizzazione delle botteghe artigiane e artistiche nei «botteghini» di Pesaro, che gli consente di disporre di produzioni di grande qualità da diffondere anche come preziosi doni diplomatici, dotate di un riconoscibile «marchio» a esponente geografico – vero antesignano delle moderne tecniche di marketing territoriale. Altra tappa di questa consapevole strategia, come ben sottolinea l'autrice, è il completamento nel 1582-83 della cappella nel santuario di Loreto, meta sempre più importante di un pellegrinaggio internazionale dove venivano impiegate le «stelle» del panorama artistico urbinato: Federico Brandani per gli stucchi, Federico Zuccari per gli affreschi e Federico Barocci per la pala d'altare con l'*Annunciazione*, mentre intorno al 1585 una serie di arredi liturgici d'oreficeria su disegno dello scultore Giovanni Bandini uscirà dai botteghini, a completare il corredo della cappella (ma altrettanto importante nella stessa ottica risulta la serie delle ceramiche urbinati, dono del cardinale Giulio Feltrio intorno al 1575). Al rapporto con la corte di Zuccari e Barocci è dedicata

gran parte del saggio: entrambi estranei ai *ruoli* ducali, mantengono rapporti privilegiati con la corte, l'uno nel corso delle sue peregrinazioni europee, l'altro dal suo ritiro urbinato, dove riesce, forse unico caso fra quelli indagati nell'intero volume, a «invertire i ruoli» imponendo le proprie regole al duca. Al di là dei due casi eccezionali rappresentati da Zuccari e Barocci, Morselli presenta una rassegna degli innumerevoli artisti documentati nei libri di pagamento come salariati, molti, significativamente, allievi di Barocci (da Filippo Bellini ad Antonio Cimatoro detto Visaccio, da Ventura Mazza ad Alessandro Vitali) o pittori «nel segno di Barocci» (come Giorgio Picchi, Agostino Apolloni, Giustino Episcopi, attivi per Casteldurante a fine secolo o Antonio Viviani). Significativo, anche in rapporto a quanto emerge negli altri casi, è il ruolo predominante assunto dalla scultura alla corte dell'ultimo duca di Urbino, animato dalla volontà di dotarsi di scultori di corte: fallita la trattativa per assicurarsi i servizi di Giambologna, nel 1581, è Giovanni Bandini a venir investito di compiti di rilievo con commissioni che esaltavano ancora una volta la dinastia, giunta agli ultimi anni della sua parabola.

Elena Fumagalli compie un *excursus* di oltre due secoli sugli artisti di corte nella Firenze medicea (*On the Medici Payroll: at Court from Cosimo I to Ferdinando II, 1540-1670*), condotto ricostruendo il tessuto degli artefici emergente dai libri dei salariati della corte. È interessante come l'analisi delle fonti documentarie permetta di individuare alcuni dei caratteri peculiari della presa di potere da parte di Cosimo I: ad esempio, l'inserimento di artisti attivi nelle fabbriche ducali nei libri dei salariati delle magistrature cittadine, come Pontormo e vari architetti e ingegneri, fra cui Tribolo e Davitte Fortini, inseriti nei libri paga dei Capitani

di parte Guelfa, o Bandinelli, pagato anche dall'Opera del duomo, è una prova della trasformazione delle istituzioni pubbliche cittadine in senso assolutistico. In rapporto alla necessità di difendere il potere da poco conquistato e manifestare la propria egemonia, Cosimo impiega numerosi architetti e ingegneri militari. Sempre a Cosimo si deve la comparsa di nuove figure di artisti/artigiani posti a salario della corte, fra cui arazzieri e artigiani abili nella lavorazione delle pietre dure; la tendenza al potenziamento e al controllo da parte della corte delle manifatture più preziose si accentua con la presa del potere da parte del figlio Francesco, in accordo con i propri interessi culturali e con la costruzione della sua immagine. Il fratello Ferdinando I modificò l'organizzazione dei salariati, introducendo una figura di supervisore, dalla quale restavano autonome solo tre figure principali, Giambologna, Bylivert e l'archibugiere Antonio Maria Bianchi. Restava costante, però, l'attenzione rivolta alle produzioni artigianali, vero e proprio biglietto da visita della corte in tutta Europa ed elemento sempre più rilevante dei bilanci della corte. Nel corso del '600, del resto, la figura dell'artista di corte si modificò: sempre di più, specie nel caso dei pittori, i granduchi si rivolgono ad artisti pagati per singole imprese e solo eccezionalmente hanno pittori a libro paga, come Justus Sustermans e Giovanna Garzoni.

La faticosa riorganizzazione di una delle maggiori corti del Rinascimento italiano, quella Estense dopo la devoluzione di Ferrara allo stato pontificio del 1598, è il punto di partenza del contributo di Barbara Ghelfi (*A bolletta and fuori bolletta at the Este Court in Modena, 1598-1709*). Cesare d'Este dovette infatti ricostruire a Modena e Reggio una corte in grado di competere con quella quasi

leggendaria di Ferrara, che sull'eccellenza dell'arte e del collezionismo aveva basato la propria reputazione: inizialmente si ricorse ad artisti impiegati con accordi temporanei, mentre i libri paga registrano un solo pittore stipendiato, il marchigiano Lucilio Gentiloni di Filottrano, fedele servitore e «gentiluomo» degli Este, che svolgeva soprattutto compiti diplomatici. L'impegno nella ricostruzione dei palazzi ducali di Modena prima e poi anche di Sassuolo, spiega il forte impiego di ingegneri e architetti, fra cui, fissi, il romano Bartolomeo Luigi Avanzini e Gaspare Vigarani da Reggio. I lavori di decorazioni interna delle nuove residenze della corte coinvolsero a breve, sotto il governo di Francesco I, anche pittori, sotto la direzione di Jean Boulanger, allievo di Guido Reni. È significativo, come anticipato, che Guercino, pur apprezzato e attivo per i duchi, non accettasse mai di entrare a libro paga del principe, conservando la propria autonomia. Nel corso della seconda metà del '600 la tendenza è una maggiore presenza di artisti stipendiati al servizio della corte, tanto che nel 1661 sono ben quattro i pittori a libro paga, Olivier Dauphine, nipote di Boulanger, van Gelder, il modenese Stringa e il bolognese Giovanni Enrico Haffner, mentre è dal 1638 che figura uno specifico curatore delle collezioni d'arte e restauratore. Ricco di nomi e circostanze anche inedite il saggio offre così un'approfondita ricostruzione dell'ambiente artistico nella corte modenese.

Altrettanto documentato e frutto di lunghe ricerche d'archivio è anche il seguente contributo di Roberta Piccinelli dedicato alla *Position of Artists at the Gonzaga Court (1587-1707)*. Si parte dalla corte di Vincenzo Gonzaga (1587-1612) che vede la definizione del palazzo ducale come grande edificio unitario, sotto la

direzione di un «prefetto delle fabbriche», la figura di artista più pagata fra quelli registrati nei libri di conti ducali. Mentre cresce l'acquisto di beni suntuari, specie di gioielli, il duca mantiene come pittore di corte il fiammingo Jean Bahuët, entrato già a servizio del padre. La predilezione verso gli artisti nordici è confermata dalla chiamata di Rubens e Pourbus, usati in maniera diversissima: Pourbus svolge i compiti più tradizionali del pittore di corte e del ritrattista, mentre Rubens conserva larga autonomia. Il filo conduttore del mecenatismo gonzaghese, almeno fino alla grave crisi del 1626-27 con la vendita della collezione, è la ricerca dell'eccellenza, soprattutto nel campo della pittura: così, nel libro di conti di Ferdinando, all'inizio del secolo, appaiono i nomi di Paul Bril, Antiveduto Gramatica, Carlo Saraceni, Giovanni Baglione, Francesco Albani, Guido Reni, Guercino e Domenico Fetti, quest'ultimo assunto come pittore di corte fino al 1622, quando si stabilisce a Venezia.

Partito dalle ricerche territoriali condotte da Gianni Romano negli anni '70 e '80 e sul patrimonio documentario costituito dalle *Schede Vesme*, oltre che su ricerche autonome, il contributo a quattro mani di Anna Maria Bava e Clara Gorla (*Artists working for the House of Savoy in the Seventeenth Century*) si occupa della corte dei Savoia, dallo spostamento della capitale da Chambéry a Torino, nel 1563. Accanto a dati costanti e più volte richiamati a proposito degli altri contributi, come il predominio degli architetti nella gerarchia degli artisti di corte o la forte propensione alle arti suntuarie, risaltano le particolarità della corte Sabauda: intanto il forte internazionalismo che vede attivi artefici di varia provenienza: fiamminghi, come il pittore Jan Kraek, pittore di corte dal 1568 al 1607, e lo scultore Adrien de Vries, francesi, come il pittore Charles

Dauphin, centro-italiani, come Federico Zuccari, il romano Marco Tullio Onofri, l'anconetano Vincenzo Conti, lombardi, come il milanese Ambrogio Figino, piemontesi come Moncalvo e Francesco Cairo – solo per citare alcuni dei numerosi artefici menzionati nel saggio – mostrano la costante tendenza della corte sabauda a guardare ai modelli d'Oltralpe.

Il libro, nella sua polifonica ricchezza, si offre dunque come uno strumento di approfondimento e di lavoro per gli studiosi, mettendo a disposizione molti contenuti nuovi e fondando una serie di paradigmi interpretativi per la storia sociale degli artisti in età moderna, che forniranno senz'altro un modello di metodo per altre indagini.

*Francesca Coltrinari*

**Gaia Salvatori (2013), *Isole d'utopia. Da De Stijl all'arte per lo spazio pubblico*, Napoli: Paparo Edizioni («Architettura e conservazione. Collana diretta da Alessandro Castagnaro»), 172 pp.**

Lo slittamento da una concezione d'arte legata all'idea di decorazione e di monumento tipicamente ottocentesca verso dinamiche di intervento artistico ed estetico *site-specific* e integrato nello spazio pubblico quotidiano e nell'architettura, ha ricevuto dalla stagione del neoplasticismo olandese, con artisti come Mondrian, Van Doesburg, Van Der Leek, Huszàr, ed architetti come Oud e Rietveld, tutti in qualche modo connessi alla rivista «De Stijl» (1917-1928), una forte spinta propulsiva in direzione di nuove sperimentazioni estetiche che riconsiderassero il ruolo dell'arte e degli artisti in qualità di “professionisti” capaci di intervenire per il miglioramento della qualità dell'ambiente costruito e per il rafforzamento dell'identità di tali luoghi. Partendo da tali premesse, il volume di Gaia Salvatori è da considerarsi come una finestra su una realtà, quella olandese appunto, troppo poco indagata dalla

storiografia artistica, soprattutto per quel che concerne lo sviluppo dei principi neoplastici in direzione di una metodologia artistica che consideri lo spazio pubblico come palcoscenico sul quale e per il quale agire. Si tratta, come ben descritto sin dal titolo sapientemente scelto, di «isole d'utopia», dal momento che tali pratiche artistiche, partendo da un ripensamento della realtà urbana e sociale e da una sua totale riorganizzazione, aspiravano ad un miglioramento, attraverso l'arte, dell'intero universo/mondo: quello che l'autrice definisce utopia dell'arte come mezzo di trasformazione del mondo.

Esplorando con decisione la questione non solo dal punto di vista artistico, ma anche passando sotto la lente di ingrandimento i cambiamenti sociali e politici che colpirono l'Europa a cavallo tra le due guerre mondiali, l'autrice rimette in discussione la presunta astrattezza pre-guerra di carica utopica dei principi del neoplasticismo, considerando il tutto anche alla luce della ripresa degli stessi principi nel ventennio successivo alla Seconda guerra mondiale. Il volume, pertanto, analizza i punti focali di tale percorso partendo, come detto, dalle proposte del movimento neoplastico sino

ad arrivare agli anni Settanta e alla scuola di Arnhem e alle concretizzazioni dell'arte intesa come integrazione ambientale. Il sentiero tracciato dall'autrice si inerpica seguendo la linea che ha accomunato più generazioni di artisti e architetti (ma anche amministratori pubblici olandesi) a partire dalle avanguardie storiche dei primi decenni del Novecento sino a giungere alle neo-avanguardie.

Le quattro sezioni che compongono il testo (i cui titoli scelti con cura dall'autrice fungono, ritengo, anche da spiegazione e filo conduttore degli stessi – *Spazi da riempire; Attraverso e oltre “il tempo dei manifesti”*; *Un'inattualità singolarmente resistente; Tra fusione e integrazione: l'esperienza olandese degli anni Cinquanta-Settanta*) permettono al lettore di calarsi direttamente nella storia delle avanguardie e delle neo-avanguardie olandesi senza, tuttavia, dimenticare di offrire allo stesso un'ampia e ben articolata panoramica su quanto, negli stessi anni, accadeva in ambito europeo e americano sottolineandone le affinità e le divergenze di pensiero.

La questione inerente gli spazi da riempire, affrontata nella prima parte del volume, penso sia una premessa necessaria alla comprensione della nascita e dello sviluppo di metodologie di intervento estetico nello spazio pubblico, come ad esempio il *design* ambientale, che, attraverso la cooperazione tra artisti e architetti portarono a una sintesi tra le arti e alla realizzazione, quasi utopistica, di quell'opera d'arte totale di wagneriana memoria (*gesamtkunstwerk*). L'attenzione dell'autrice è rivolta, per tali ragioni, alle iniziative pubbliche e private che, nell'immediato secondo dopoguerra, ebbero il merito di regolamentare l'inserimento di opere d'arte in contesti architettonici, di cui si discusse a lungo in occasione dei congressi CIAM dal 1951 al 1956. Ciò che emerse da tale

dibattito fu, tuttavia, una concezione di intervento artistico in contesti architettonici ancora considerato come una sorta di complemento, di ornamento e di decorazione degli stessi. Da queste premesse, Gaia Salvatori offre al lettore un'attenta panoramica di quanto gli artisti olandesi abbiano recepito di tale dibattito e lo abbiano interpretato al fine di ottenere sempre maggiori e garantiti riconoscimenti. Importanti in tale direzione furono la *Società degli operatori nelle Arti Monumentali*, formata nel 1952 con l'intento di fare da mediazione tra gli artisti e i committenti, la nascita, negli anni Sessanta, del nuovo *Ministero specifico della Cultura, Tempo Libero e Servizi Sociali* e la formazione della *Liga Nieuw Beelden*, una lega composta da artisti e uomini di cultura, volta alla costruzione di un rinnovato rapporto di cooperazione tra artisti e architetti. Conseguenza diretta di tali cambiamenti strutturali fu, durante gli anni Settanta, un notevole incremento per gli artisti di occasioni di mettersi alla prova con gli spazi pubblici e, in seguito alla messa al bando del monumentalismo, un crescente interesse per la qualità dell'intervento artistico in relazione alla città e una rottura delle barriere tra gli specialismi.

Ed è proprio questo slittamento dal monumentale ad una concezione di opera d'arte totale che l'autrice analizza dettagliatamente nella seconda parte del volume, sottolineando come, già dall'inizio del Novecento, in Olanda, le arti figurative e plastiche erano programmaticamente inserite in progetti di opere architettoniche. Per far luce su tali cambiamenti, Gaia Salvatori parte da alcune esperienze che in terra fiamminga maturarono in relazione al movimento di rinascita delle *Arts & Craft* di Morris e al dibattito sul ruolo delle arti applicate nell'organismo architettonico, di cui il

pittore e scrittore Richard Roland Hols e Jan Toorop si fecero portavoce con il programma decorativo dell'edificio della Borsa di Berlage ad Amsterdam (1903). Ritengo di grande interesse il fatto che l'autrice sottolinei come risalgano a quegli stessi anni i contatti tra Berlage e Jacobus Johannes Pieter Oud, uno degli esponenti più interessanti di quella che da lì a qualche anno sarà l'avanguardia neoplasticista, che, insieme allo stesso Berlage e a Bart Van der Leek, sarà inserito da Theo Van Doesburg nell'elenco per la sottoscrizione del manifesto di «De Stijl». L'idea che l'arte potesse giocare un ruolo di primaria importanza per la trasformazione dell'ambiente fu portata avanti tanto da «De Stijl», quanto da uno dei suoi principali esponenti, Piet Mondrian, secondo il quale la carica innovativa del neoplasticismo era tale da incidere non solo sul piano del dipinto, ma anche sullo spazio abitativo e cittadino nell'ottica della realizzazione dell'ambiente totale neoplasticista. Questa aspirazione all'agire nello spazio pubblico nell'ottica di una totalità dell'opera d'arte era comunque, e Gaia Salvatori non manca di sottolinearlo, un dato acquisito tanto dall'ideologia della Bauhaus di Weimar che dagli artisti costruttivisti della Russia post-rivoluzionaria ai quali il movimento olandese guardò, a volte, anche con tono polemico.

La portata rivoluzionaria di «De Stijl», i cui ideali e i cui principi conobbero un momento di stasi a cavallo tra le due grandi guerre, fu tale da vivere una sorta di ripresa nell'immediato dopoguerra. Testimonianza di tale interesse, secondo l'autrice, furono una serie di mostre (a New York nel 1945, ad Amsterdam nel 1946, a Basilea nel 1947, all'Aja e a Zurigo nel 1955 si tennero mostre commemorative di Mondrian; nel 1951 lo Stedelijk Museum di Amsterdam

presentò una retrospettiva del movimento «De Stijl»; altre retrospettive dedicate al gruppo olandese furono promosse nel 1952 in occasione della XXVI Biennale di Venezia e tra il 1952 e il 1953 presso il MoMa di New York) che ebbero il merito di riconoscere, in campo internazionale, le innovazioni e gli ideali portati avanti, nei decenni precedenti, dal movimento olandese. A queste mostre ne seguirono numerose altre che fecero conoscere al grande pubblico il nuovo fronte astratto-geometrico olandese comprendente artisti come Carel Visser e Andre Volten. Ciò che con forza emerse da questi eventi espositivi fu la grande attenzione riservata dagli artisti al legame tra le arti, in particolar modo tra arti visive ed architettura che, tra gli anni '50 e '70 si palesò, ad esempio, nei festival cittadini di Rotterdam (*Aboy*, 1950; *E55*, 1955; *Floriade* 1960, 1960; *C70*, 1970) nel corso dei quali operarono giovani artisti come Karel Appel, Aldo van Eyck, Constant Nieuwenhuys, Wim Crowel e numerosi altri. Ed è proprio durante questi due decenni che, secondo Gaia Salvatori, si gettarono le basi per le metodologie del nuovo costruttivismo olandese di cui Charles Karsten, Joost Baljeu, Ad Dekkers, Struycken, Bob Bonies e i già citati Constant, Vissel e Volten furono esponenti di spicco. L'idea da cui muovevano questi artisti era quella di un'arte che riuscisse a giocare un ruolo da protagonista nello spazio dell'architettura e in quello costruito dell'ambiente e fosse in grado di dialogare in maniera diretta e costruttiva con il pubblico e la comunità di riferimento. Ancora una volta l'autrice non manca di sottolineare, e ritengo questo sia un punto di forza dell'intero volume, quanto fosse stretto il rapporto tra tali fermenti artistici e queste nuove metodologie di lavoro e la situazione socio-politica olandese degli stessi anni: l'estendersi della committenza

pubblica e lo sviluppo economico del paese permisero infatti a tali artisti di lavorare in stretta relazione con lo Stato. Il clima artistico-culturale appena descritto trovò, in quegli stessi anni, una vetrina in due mostre ad esso ricollegabili: *Senza Basi* presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam e *When Attitudes Becomes Form* alla Kunsthalle di Berna entrambe del 1969. Ciò che emerse da tali eventi fu l'idea di un'arte anti-istituzionale, un'arte in grado di creare "situazioni" che all'interno dei musei o delle gallerie facevano fatica a trovare spazio.

Gli artisti olandesi credevano fermamente che fosse necessaria la costruzione di una metodologia di lavoro in cui arte ed architettura diventassero interdipendenti a tal punto da realizzarsi in un organismo unitario (architettura sintetista). Anche in questo caso gli stessi artisti, ad esempio Baljeu, erano ben consapevoli della carica utopica che tale idea di arte e architettura portava con sé, ma erano convinti di aver affrontato la questione con un approccio pragmatico e volto alla creazione di un modello urbano costruito su un ideale alternativo di società. Esempio, a tal proposito, il progetto per una *Nuova Babilonia* portato avanti da Constant, il cui obiettivo era quello di offrire un'integrazione dell'arte nell'architettura, tale da modificare la struttura dell'intera società.

Il volume di Gaia Salvatori affronta, dunque, con grande precisione l'analisi del percorso che, come da titolo, ha visto lo sviluppo di modelli utopici di riorganizzazione urbana tramite l'interazione tra arte e architettura e che, a partire dalle formulazioni del gruppo orbitante intorno alla rivista «De Stijl», è giunto fino alle più recenti pratiche di intervento artistico nello spazio pubblico in territorio olandese. La lettura del volume in questione restituisce uno

spaccato storico-artistico indispensabile per la comprensione delle più recenti tendenze della *Public Art* nelle quali è riconosciuto il coinvolgimento diretto e qualificato degli artisti nella costruzione dell'ambiente del vissuto quotidiano.

La carica utopica di tali sperimentazioni in territorio olandese, ben evidenziata nel volume, ha trovato applicazione in alcune recenti esperienze, di cui l'autrice fornisce svariati esempi, che, nel territorio in esame, hanno sviluppato diverse metodologie di intervento artistico nello spazio pubblico e nei progetti urbani. Ciò che accomuna queste esperienze, tra le quali Gaia Salvatori annovera l'agenzia SKOR, i progetti CASZuidas, *The Blue House* e numerosi altri, è l'attenzione rivolta alla realizzazione di progetti di azione culturale intesa, nella maggior parte dei casi, come supporto alla nascita o al rinnovamento di specifiche zone o quartieri urbani.

Gli ideali utopistici che hanno caratterizzato l'idea di intervento nello spazio pubblico delle generazioni precedenti trova, dunque, negli anni Duemila, la sua piena realizzazione nell'ottica di una tipologia di azione capace di agire direttamente nelle dinamiche sociali e culturali del nostro tempo.

*Luca Palermo*

**Daniele Manacorda (2014), *L'Italia agli italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Bari: Edipuglia, 150 pp.**

La chiave di lettura per comprendere pienamente il valore de *L'Italia agli italiani* è contenuta nelle parole di Giovanni Urbani richiamate in esergo, un estratto di un testo del 1971 (*L'intervento pubblico contro l'inquinamento*), in cui i beni culturali sono considerati non solo un sistema («un tutto inseparabile nelle varie parti»), ma anche una risposta alle umane necessità, «“materia prima” insostituibile sia per il nostro sviluppo intellettuale che per il nostro benessere materiale». Nel possibile e necessario incontro tra culturale ed economico, tra immateriale e materiale – di cui già, come ricorda lo stesso Manacorda, ci avvertiva la Commissione Franceschini circa 50 anni fa – risiede la possibile innovazione del sistema dei beni culturali del nostro paese, un'innovazione mancata e ancora carente per la persistenza di *ostruzioni* che, vestendo l'abito di *istruzioni* – e dunque ancor più pericolose –, trovano un fertile terreno tra gli addetti ai lavori,

prima ancora che nell'opinione pubblica. Ben oltre il semplice gioco di parole, Manacorda si addentra nella coppia di termini – sostanzialmente molto lontani – richiamata nel sottotitolo del suo volume e *istruisce* la sua argomentazione smascherando come le sedicenti *istruzioni per l'uso* (del futuro) siano più spesso reali *ostruzioni all'uso* effettivo del patrimonio culturale da parte dei cittadini. Distinto in due parti (*Tra istruzioni e ostruzioni e Un lemmario per i beni culturali di inizio millennio*), il testo trae spunto dalle tesi sostenute in un volumetto, *Istruzioni per l'uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*, pubblicato da Tomaso Montanari agli inizi del 2014 per i tipi minimum fax. Con Montanari – a cui vanno i primi «ringraziamenti non formali» (p. 7) e di cui non si tacciano i meriti – Manacorda dialoga virtualmente nella prima parte del suo lavoro: senza alcuna pretesa di sistematicità, ma non meno acutamente, ne smonta, con lucido e fermo rigore analitico, le argomentazioni e ne rivela gli equivoci di partenza e le non poche contraddizioni. Si *costruisce* così, mattone dopo mattone, una contrapposta visione del mondo, basata sulla necessità

di un'innovazione culturale che dovrebbe investire tanto il sistema della tutela (e della valorizzazione!) quanto quello della formazione. Il discorso è qui strutturato in paragrafi tematici (*Futuro, Conservatorismo vs Conservazione, Stato!, Valorizzazione, Coinvolgere, Privato, Economia*), in cui, insieme alle *istruzioni* fornite da Montanari, a mo' di ipertesto, vengono richiamate alcune delle 21 voci – una per ogni lettera dell'alfabeto – che si succedono nel lemmario della seconda parte del lavoro.

Alle «sfebbre linguistiche» (p. 30) di coloro nei quali la nostalgia per il-bel-tempo-che-fu convive con il «fascino per l'apocalittico» (p. 62), Manacorda contrappone una scrittura vivace e priva di livore, che nulla concede alla polemica tanto facile quanto sterile, tradendo, anche quando il pessimismo della ragione ha la meglio, l'ottimismo della volontà di chi vuol dare, per dirla con Giovanni Urbani, «corpo di azione tecnica» al cambiamento: non grida allo scandalo tanto amato dagli affetti da cronico conservatorismo, né cede all'invettiva dei «no» sempre e comunque, che, mettendo sullo stesso piano atti criminali e difetti del sistema, appiattisce ogni possibile analisi critica del reale. Le argomentazioni di Manacorda non hanno nulla della deleteria faciloneria liquidatoria di un certo movimentismo passatista al quale non manca mai un congruo seguito, nulla dello «sguardo nostalgico ad un passato mai esistito» che «è il peggior viatico verso un futuro pieno di ostacoli, nel quale possiamo tuttavia ancora sentirci protagonisti» (p. 62). Invece di piangere la carenza di risorse, l'autore preferisce mettere in luce ed analizzare le cause delle molte questioni non ancora risolte nel nostro paese e lavorare per le possibili soluzioni, smascherando le resistenze che *ostruiscono* l'innovazione –

ancor più quando alimentano polemiche che impediscono ai cittadini di capire come stanno realmente le cose (*altro che scandalo!*). Da questo punto di vista il volume può essere definito un manifesto progressista, che piuttosto che distruggere (*destruere*) preferisce costruire (*construere*).

Tra i molti pregi da segnalare, prima di tutto va, dunque, rilevata la capacità di porre le questioni nei giusti termini, chiarendo i molti equivoci che affliggono cronicamente il sistema dei beni culturali e scoprendo l'infondatezza di altrettanti pregiudizi. A questo si connette non solo il coraggio, ma anche la capacità di non affrontare i problemi in maniera riduttiva, relegandoli erroneamente al ristretto punto di vista disciplinare. Da archeologo Manacorda non ha timore di avvicinarsi all'*economia della cultura*, alla *gestione* e al *marketing*, che, oltre ad essere voci del lemmario, sostanziano tutta l'argomentazione come una necessità, rivelando un'evidente, e d'altra parte non celata, consonanza con Massimo Montella. Andare oltre gli steccati disciplinari e accostare sfere concettuali fin troppo spesso contrapposte sarebbe, infatti, un proficuo modo di operare a cui, però, l'accademia non è oggi ancora sufficientemente abituata (*altro che rivoluzione!*). In questo contesto si inserisce anche la critica alla logica delle appartenenze – dei docenti universitari come dei funzionari dello Stato –, che «non può fare da scudo alla responsabilità dei singoli», che «protegge i peggiori e i mediocri e umilia i migliori e chi ha in considerazione le finalità più alte del proprio lavoro pubblico in bene della collettività» (p. 67), così ribadendo la necessità di un'«alleanza degli innovatori»<sup>1</sup>, che affronti la complessità

<sup>1</sup> Manacorda D., Montella M. (2014),

dei problemi indipendentemente dalla «tribù» (p. 68) a cui si appartiene.

Manacorda non si rivolge, dunque, solo ai *practitioners* o *professionals* dei beni culturali, ma anche al mondo accademico italiano, di cui non manca di mettere in luce i limiti, a partire dalla resistenza degli archeologi – ma non solo – alla divulgazione, ovvero dalla rinuncia a «dare senso al proprio lavoro uscendo dall'autoreferenzialità» (pp. 76-77).

Ancora più forte, sulla strada già indicata da Andrea Carandini e Giuliano Volpe, è la critica al sistema formativo universitario, in cui manca una visione olistica convinta della necessità dell'interdisciplinarietà, che sappia coniugare conoscenze storiche e tecnico-scientifiche riguardanti il patrimonio con competenze giuridico-amministrative, economico-gestionali e comunicative, al fine di formare «persone addestrate alla risoluzione dei problemi, dotate di capacità organizzative e pronte a quel lavoro cooperativo che è spesso alla base del successo delle iniziative» (p. 136). Ma più di tutti l'agile volumetto di Manacorda, che si contraddistingue per una scrittura accessibile anche ai non addetti ai lavori, si rivolge ai cittadini, con un taglio militante che coglie la sfida della divulgazione per restituire agli italiani un patrimonio di cui sono non solo «portatori di interesse» (*stakeholders*), in quanto destinatari delle attività di tutela e valorizzazione (*public services users*), ma anche «azionisti» (*stockholders* o *shareholders*), in quanto contribuenti (*tax payers*). Alla questione della pubblicità dei beni è connessa, ad esempio, quella

solo apparentemente marginale e a cui pure Manacorda dedica un certo spazio, della libera riproduzione delle immagini, che in Italia prevede una limitazione per i beni archivistici e librari.

Tra i molti argomenti, tutti strettamente correlati, affrontati nel testo, ci soffermiamo qui su alcuni nodi che riteniamo centrali per dare concretezza all'innovazione, a partire dalla corretta applicazione del principio di sussidiarietà, costituzionalmente sancito, nella sua declinazione sia verticale che orizzontale. Di fronte alla demagogia e al qualunquismo che ancora vedono i cittadini «nemici ostili da cui difendersi invece che alleati cui prestare servizi e dai quali attendere idee e sollecitazioni» (p. 23), Manacorda ci ricorda che la Repubblica, come la Costituzione dovrebbe aver chiarito da oltre mezzo secolo, non coincide con il monopolio statale e fa chiarezza sull'errato manicheismo che in Italia, contrapponendo pubblico e privato, individua, non senza un pregiudizio ideologico, le cause di certi fenomeni esclusivamente nelle politiche neo-liberiste. A tal proposito Manacorda chiede ai sostenitori di queste posizioni se:

pensano davvero che la cultura politica e amministrativa dell'Italia repubblicana (della quale il neoliberalismo è stata componente solo parziale) e la cultura specialistica degli addetti ai lavori, ampiamente alimentata (come è storicamente accertato nelle vicende dell'Italia unita) dalle componenti culturali progressiste, non abbiano davvero alcuna responsabilità in merito [...] per quello che hanno fatto e non detto, per quello che hanno detto e non fatto (p. 25).

Qui forse allora andrebbe collocato l'annoso difetto di valorizzazione che affligge il nostro Paese. Valorizzazione: «parola bellissima», ci ricorda Manacorda, ma che ancora troppi, senza riuscire a riconoscerci «la trasmissione

*Per una riforma radicale del sistema di tutela e valorizzazione, in Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione, Atti delle Giornate di studio (Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013), a cura di G. Volpe, Bari: Edipuglia, pp. 75-85.*

“socialmente utile” del significato del bene tutelato» (p. 121), continuano ad equivocare con la mercificazione dei beni culturali.

E su questa linea si potrebbe continuare citando tante altre gemme dell'arguta argomentazione imbastita dall'autore, ma non vogliamo togliere al lettore il piacere di una lettura capace di stimolare l'intelligenza e la volontà di innovare.

*Mara Cerquetti*

---

Classici



# Gusto e valore dell'arte provinciale

Ranuccio Bianchi Bandinelli\*

Per «arte provinciale» si intende ormai da tutti l'arte delle provincie dell'Impero Romano, con particolare riguardo alle provincie europee e, tra queste, a quelle occidentali e centrali: Gallia, Germania, Pannonia, Dobrugia. Dobbiamo subito dire che noi vi comprendiamo senza nessuno sforzo e, ci sembra, senza nessun motivo di scandalo, anche l'artigianato artistico delle regioni italiane poste al disopra dell'arco appenninico tosco-romagnolo.

Da quando il Riegl, all'inizio del secolo, agganciò l'arte provinciale al suo concetto dell'arte imperiale (*Reichskunst*), ma specialmente in questi ultimi venticinqu'anni, di questa produzione artistica, prima trascurata e disprezzata come rozza e barbara, si è parlato sempre più spesso. Se ne sono fatte raccolte sistematiche (e dovremmo colmare anche noi, al più presto, la lacuna esistente per le provincie italiane) e se ne sono fissati elementi cronologici; ma soprattutto, oltre a questo lavoro strettamente filologico, si sono imperniati su di essa dei

\* Bianchi Bandinelli R. (1950), *Gusto e valore dell'arte provinciale*, in *Storicità dell'arte classica* (Nuova edizione accresciuta), Firenze: Electa Editrice, pp. 229-260. L'opera rappresenta la seconda edizione di una raccolta di scritti dell'autore, già pubblicata a Firenze nel 1943 per i tipi di Sansoni, riedita a Bari nel 1973 da De Donato Editore. L'estratto (cap. X, pp. 230-238) qui proposto è stato privato delle note e delle tavole, ad eccezione dei casi in cui una citazione testuale renda necessaria l'esplicitazione della fonte.

“problemi”. Ora è vero che a una storiografia senza problemi manca il fiato per sorpassare la cronaca; ma nel caso della storia dell’arte, il “problema” non dovrebbe sorgere senza accompagnarsi strettamente con una valutazione critica che stabilisca, con una adeguata lettura, i caratteri e i limiti di un linguaggio. Essere, cioè, un problema concreto e aderente, non esteriormente formulato e imposto all’opera d’arte. Effettivamente per l’arte provinciale una tale lettura manca tuttora, o almeno appare solo come notazione occasionale o secondaria. S’ intende, che non tutta l’arte provinciale è di uno stesso colore. Anzi, la via da seguire sarà proprio quella di definire sempre meglio i caratteri di singoli gruppi regionali e di rintracciarne i reciproci contatti. Ma intanto si potrebbe tentare una maggiore precisazione di certe sue espressioni più divulgate. Questa ci aiuterà poi a definirne meglio i limiti e quindi a inserirla al posto che le compete nell’ancora problematico edificio appartenente alla storia dell’arte di quell’età, che segna il trapasso fra il mondo antico e quello medievale.

Un carattere, intanto, è comune alla maggior parte della produzione provinciale: quello di essere fundamentalmente produzione di artigianato popolare. Ma occorre vedere come da questo artigianato si sollevino singole individualità che di certi motivi deteriori (e che erano di degradazione rispetto ai modelli di tradizione aulica o, diciamo, per intenderci, ellenistica) sappiamo valersi per esprimere un nuovo contenuto, per affermare un nuovo gusto. Il processo è strettamente analogo a quanto è avvenuto nell’arte italica preromana: una tradizione artistica colta e raffinata posta in mano a genti rozze e di diverso sentire, sollecita una produzione artistica artigiana nella quale la inesperta imitazione dei modelli si accompagna con una spontanea manifestazione di gusto diverso. In alcune isolate individualità, più fortemente dotate, questo gusto riesce a concretarsi in affermazione positiva di una poetica nuova sorta, inizialmente, per suggerimento, quasi per evasione, dalle forme spontaneamente e inconsciamente «aberranti». Constatata genericamente una analogia di carattere tra Italia preromana e ambiente provinciale, e col solito pregiudizio che a identità o cambiamento stilistico corrisponda identità o cambiamento etnico, si è voluto vedere un nesso diretto fra la produzione artistica italica e quella provinciale. Si partiva, altresì, dal presupposto che quest’arte fosse non solo provocata, nelle provincie, ma addirittura eseguita dai legionari conquistatori venuti d’Italia. A parte il fatto che il caso di scalpellini esistenti tra i generi romani non basta a spiegare il sorgere di monumenti che presuppongono una maestranza stabile, direi piuttosto che le somiglianze (e quanto esteriori, poi) sono date dall’analogia della situazione. Certo, quando vediamo sopra un sarcofago etrusco tarquiniese una squadratura di abbozzo che poi si perde in un labile e calligrafico rabesco di linee ondulate pressoché parallele nella quali si vanifica senza risolversi il pannello, e poi un cinque secoli dopo, ritroviamo lo stesso motivo sopra una stele del Museo di Strasburgo o in altri analoghi casi, i mitografi delle continuità artistiche sotterranee sembrano avere ragione. Ma

basta riflettere che l'arte (e perciò occorre innanzi tutto una distinzione critica) si giudica dagli elementi positivi, da quelli, cioè, che affermano un preciso gusto, una determinabile visione, e non dagli elementi puramente tecnici, dalle soluzioni di ripiego di uno scalpellino in imbarazzo. Assai più che nelle analogie etniche noi crediamo nelle affinità culturali, nell'esistenza, cioè, di situazioni omologhe che indipendentemente producono, a distanza di tempo e di luogo, analogia di forme e di accenti.

Molti dei caratteri della scultura provinciale non hanno fondamento se non nel desiderio dell'artigianato locale di fornire un economico surrogato di quei monumenti, che a caro prezzo venivano importati direttamente da Roma o da altro centro di officine marmorarie rimaste in contatto diretto con la tradizione ellenistica. E così si spiega il costante ricorrere a espedienti tecnici di più sollecita lavorazione, come il trapano a violino, che, scorrendo, contorna le figure o traccia le masse delle pieghe mediante gli scuri delle ombre. Non si accusi questa spiegazione di tornare a concezioni positiviste: tale espediente tecnico non è che un punto di partenza, ma reale e insopprimibile. Pertanto è chiaro che esso non avrebbe condotto più in là di una specie di pirografia, se non fosse stato piegato a un determinabile e nuovo gusto dalla personalità degli artefici. Accade sempre così. Anche il mosaico ellenistico aveva sviluppato una tecnica raffinatissima, per non volere esser altro che imitazione non deperibile di una pittura. Venuto alle mani di più frettolosi e men colti artigiani di età romana, la tecnica si fece meno accurata, le pietruzze più grosse, e quindi evidenti nella loro individualità singola, e questa nuova tecnica fu poi sfruttata per una affermazione di gusto del tutto diversa da quella di partenza: per un cromatismo, cioè a macchia e che rinunciando al contempo e perciò stesso agli effetti prospettici, fu sempre più propenso a distendersi in superfici di colore, entro le quali andarono annullandosi le esigenze figurative così primarie nelle opere di partenza, connesse col naturalismo ellenistico. Sicché, anche prima che un artista fosse giunto a esprimere un nuovo gusto, noi possiamo segnare nel mutamento artigiano della tecnica di età romana, la nascita del mosaico come espressione artistica autonoma.

Analogamente già nel grande fregio della Gigantomachia e in quello coi fatti di Telèfo, a Pergamo, si incontra isolatamente l'uso di un solco di contorno, che valga a staccare un profilo dal fondo o dal corpo di un panneggio. Anche in parti poco visibili, perché sottostanti a elementi in altorilievo o di tondo, e perciò da figurare come impressione di macchia, si trova il panneggio trattato illusionisticamente, cioè con solchi che disegnano le ombre su di un rilievo quasi piano. Espedienti ottici che passano poi, nella scultura provinciale e più tardi anche in quella aulica romana, a esprimere, in prima persona, una visione totalmente diversa da quella classica ed ellenistica, ad affermare un linguaggio nuovo, i cui accenti e limiti si tratta appunto di definire.

In questo progressivo "involgarimento" dell'arte romana d'occidente, noi assistiamo, insomma, al progressivo prevalere di tecniche "economiche" (cioè

più rapide e perciò meno costose), attraverso le quali si va affermando un gusto artistico, che non è più quello delle *élites* intellettuali rivolte al passato ellenistico, ma quello delle masse artigiane occidentali. Da questi espedienti tecnici prenderà le mosse un nuovo stile; non nel senso che la tecnica sia l'elemento determinante, ma nel fatto che questa tecnica viene ora elevata a stile. E questo accompagnerà l'affermarsi di quelle stesse masse provinciali nei posti dirigenti dell'Impero.

L'uso del solco di contorno e del trapano corrente per disegnare l'andamento delle pieghe dando valore determinante alle ombre anziché ai rilievi in luce, è già un mezzo che corrode le forme, con tendenza a ridurle a espressione di più immediata evidenza, e al tempo stesso semplificandole e accentuandole, a chiuderle in contorni sempre più serrati e di più compatta semplicità, allontanandosi dalla esigenza naturalistica affermata dall'ellenismo. In questo, del resto, la scultura provinciale non mostrerà che, resa più acuta, quella che sta esplicita tendenza al fondo di tutta la scultura romana a partire dall'età traianèa. Soltanto, per i motivi predetti, la scultura provinciale manifesta prima, con maggiore ingenuità e freschezza, queste esigenze lontane dalla tradizione.

Un capitolo a sé è formato dalla scultura della provincia Narbonense, cioè dell'odierna Provenza. In certo modo essa nasce fuori dal complesso di ciò che intendiamo per arte provinciale, tanto è superiore al resto. Gli è che qui si manifesta, in partenza, una personalità artistica di forte anche se complessa e non uniforme individualità, che ha creato i rilievi del Monumento dei Giulii a St. Rémy e ha fatto scuola. Il più recente studio dedicato a questo soggetto, di non comune acutezza, riconosce finalmente il merito dell'artista e la sua piena cultura ellenistica, ma lo suppone ancora di origine italica; il che non mi sembra necessario, ritenendo certe analogie sufficientemente spiegabili, come si è detto, con analogie di situazione: un non greco che reagisce, con un forte temperamento proprio, alla tradizione ellenistica. Mi sembrano, come ho già detto, le soluzioni personalissime del Maestro di St. Rémy, piuttosto connesse direttamente con l'ambiente ellenistico, come era naturale in un territorio di antica colonizzazione greca, che non mediate attraverso l'Italia. Il più personale suo mezzo di espressione è il solco di contorno che era noto da lungo tempo in Grecia, come si è visto, sia pure come espediente in sottordine, ma che non trovò in Italia prima dell'età traianea, mentre il monumento di St. Rémy è dei primissimi anni dell'era volgare. Ma ancora nell'arte imperiale del II secolo inoltrato, il solco di contorno, e più l'esprimere con il solo contorno inciso le parti di una figura che si trovano più prossime al fondo, tratto usuale nella scultura narbonense fin dall'età giulio-claudia, si trova ammesso soltanto nelle parti secondarie di un'opera: valga ad esempio, fra i tanti, il fianco di un sarcofago del Camposanto di Pisa, nel quale è espressa in tal guisa la mano sinistra dell' «imperator» appoggiata alla lancia, mentre il fronte del sarcofago mostra il pieno rilievo, di gusto ancora antoniano. Né mi sembra affatto necessario derivare l'uso del solco di contorno da un recente contatto con l'arte egizia come addirittura

qualcuno sostenne trovando, al solito, più comoda l'ipotesi di una meccanica derivazione, che approfondire le ragioni interne di una espressione artistica. Per il resto, è stata nuovamente riconosciuta quella influenza della pittura sui rilievi di St. Rémy che noi avevamo già sostenuta. E il dubbio che viene affacciato, se ellenistica o italica, dovrà essere risolto a favore della prima, quando si sia compreso quanto in Pompei si deve alla tradizione ellenistica, proprio in fatto di libertà spaziale e quanto, in fatto di carattere popolaresco, al gusto romano. È stato visto assai bene che questo Maestro narbonense, nonostante le sue capacità superiori, talora «se la prende comoda» ricorrendo a soluzioni che non restano meno soluzioni di ripiego per il fatto che poi l'arte romana più tarda «le ricolmò di un potenziale positivo e le trasmise al Medioevo come elementi formali accreditati»<sup>1</sup>. Il che coincide con quanto abbiamo già affermato qui e altrove. Un punto tuttavia resta da chiarire: era stato detto che quest'arte usava della tipologia tramandata, ma ne esagerava l'espressione grandiosa, patetica. Al che si è poi osservato, giustamente, che esaminando quella tipologia pezzo per pezzo, si notava piuttosto un raffreddamento che un'esaltazione, come avviene anche nell'arte italica e, aggiungeremo, come avviene in ogni replica di seconda mano. Eppure bisogna riconoscere che l'impressione che dà l'insieme delle scene è, a St. Rémy e altrove, se non si analizza la singola figura, di una più forte esaltazione di movimento e di violenza, rispetto alla tradizione. Ma non si tratta di *pathos*, cioè di esaltazione da semidio, bensì di qualche cosa d'altro. Ciò che nell'arte greca da Skopas in poi siamo abituati a chiamare "patetico" e che meglio si direbbe "furioso" è un accentuare nella figura umana dei moti dell'animo agitato da qualche sublime passione, da una sorta di *raptus* che si manifesta nello sguardo profondamente annidato nelle ampie cavità orbitali, nella bocca semiaperta quasi spirante parole di fuoco, nella torsione violenta dei corpi squassati da un impeto penetrato a forza in essi quasi dall'esterno e senza propria coscienza. L'elemento figurativo di questo *pathos* dionisiaco è il chiaroscuro. Invece nell'arte provinciale non vi è nulla di sovrumano. I protagonisti sono qui le persone modeste, i borghesi mercanti e artigiani, come nei noti rilievi da Neumangen al museo di Treviri o i soldati, o i barbari vinti. Ma sempre un sentimento nuovo di umanità tutto terrestre, una pietà per il dolore della carne, per la mortificazione dell'animo, per il male che gli uomini fanno agli altri uomini. Un senso popolaresco di pietà per i vinti: e non a caso i protagonisti di quest'arte saranno i barbari prigionieri, i caduti, il soldato stesso che combatte e che muore lontano dalla sua terra, perché questo è il suo destino. Si veda la ferma angoscia dei giganteschi barbari prigionieri a Carpentras con quel partito nuovissimo dell'ampio piano formato dalla pelliccia; la tragica implorazione del barbaro cui si appressa il gladio del legionario nella stele di

<sup>1</sup> Garger E. von (1937), *Die kunstgeschichtliche Stellung der Reliefs am Julierdenkmal von St. Rémy*, «Röm. Mitt.», n. 52, p. 40.

Gaio Septimo a Budapest, così rapida e densa di luce negli scorci della sua frettolosa esecuzione; la tristezza, accentuata più dal ricorrere di linee sinuose, ondulate, irrequiete, che dallo psicologismo dei volti, nel rilievo triestino con trofeo per citare solo alcuni esempi. E nella stele del legionario Gaio Septimo, esso stesso, che sta da un lato, intento al suo ufficio di boia, e rappresentato rigido, burattinesco, impersonale come sono spesso meccanici e impersonali i legionari nelle schiere combattenti sulla colonna Traiana, mentre il vero protagonista appare la vittima, la cui testa presto andrà a rotolare accanto a quella del compagno che lo ha preceduto. Questo senso di umana e universale pietà, che si accentua con lo sminuire del valore della personalità individuale, assorbita e posta alla mercé dello stato imperiale romano sempre più accentratore e sempre più impersonale esso stesso, è, assai prima di farsi senso cristiano, il principale contenuto di quest'arte provinciale. Lo sarà poi dell'arte tarda romana in genere e arriverà fino a investire l'immagine stessa dell'Imperatore. Non l'esaltazione patetica, al di fuori e al di sopra di sé stessi, ma il ripiegarsi su sé stessi, il chiudersi in una serietà scarna e disadorna, in una fissa fermezza assai parca di gesti, ecco quello che ritroveremo a ogni passo. Accanto a questa umanità di vinti, tacitamente e fieramente malinconica, la spumeggiante vivacità ellenistica acquista frivolo sapore settecentesco. E se il *pathos* ellenistico si esprimeva con il giuoco cromatico del chiaroscuro, l'elemento dominante in quest'arte sarà, più scarno, la linea. Linea sinuosa e dotata di propria vitalità formale, che chiude i contorni delle figure in risolvibili geometrie, linea che lega i panneggi e i particolari interni piegandoli fino a far perdere loro ogni connessione con il mondo sensibile e a divenire pura astrazione formale di segni aggrovigliantisi sopra una superficie piana. Si vedano i capelli, il panneggio e tutta la composizione della barbara prigioniera di uno dei rilievi del campo di Magonza, dell'età di Vespasiano, o i due legionari affrontati con fare grottesco sulla base di una colonna, pure di Magonza, le cui figurazioni sono tutte dominate dalle linee curve (principalissima la parentesi dello scudo) che ne modellano incisivamente le vesti, i capelli, gli occhi, l'aggrottato profilo. Si veda la grandiosa composizione dei due barbari ai piedi del trofeo, ancora sul fianco dell'arco di Carpentras: poche masse serrate e rese monumentali dalla linea di contorno e, nelle masse stesse, i particolari iscritti con ripetizioni simmetriche, disegnative (il panneggio del trofeo, del barbaro di sinistra, il motivo tratto dai fasci delle lance) in modo da subordinarsi al contorno, da non disturbare l'impostazione generale, tutta retta da esso. Come nell'arcaismo, la figura torna a vivere mediante i suoi margini anziché attraverso il moto plastico che scaturisce dal suo interno. Ma il rapporto con lo spazio si è fatto profondamente diverso. La figura è ormai immersa nella luminosità di uno spazio infinito; perciò i suoi contorni si accentuano con una linea scura, perciò i capelli del barbaro di sinistra, qui a Carpentras, possono suggerire aerei svolazzi che danno un tocco di grazia e al tempo stesso di vita a tutta la schematica immagine.

L'elemento patetico vero e proprio lo si ritrova in opere per le quali possiamo

almeno supporre una più diretta ispirazione dalla tipologia ellenistica, come nella *Medea* di Arles, che non è isolata. Ma se il modello ellenistico era patetico, qui abbiamo un tragico, tutto umano, non dionisiaco. Per intravedere come l'artista provinciale pieghi al suo vedere i mezzi d'espressione che al suo tempo erano in circolazione, si confronti la *Medea* con un frammento romano all'incirca coevo, postadrianèo, proveniente da un fregio con *Gigantomachia*. Già in questo le forme tradizionali ellenistiche derivate dall'arte di Pergamo, hanno subito un cambiamento profondo: l'iconografia tramandata è rispettata; ma questo panneggio vive ormai di una vita propria, puramente formale e visiva e sono le ombre che conducono e creano il moto; pur non soverchiando ancora con la lor forza lineare il forte accento plastico, come vedremo avvenire nel confronto fra il panneggio di una delle *Vittorie* di Cartagine e un sarcofago del Camposanto pisano. E c'è già una tendenza a scontornare la figura creandole attorno una linea d'ombra e a risolvere alcune parti, come le ali sui calzari della *Furia*, nella luminosità dello sfondo. Nella *Medea* non si sarà fatto altro che semplificare questi elementi, ridurli alla loro più scarna e perciò più intensa espressione: pieghe tese, aderenti al corpo, allacciate fra loro con giochi di curve, quasi immedesimate all'impeto delle figure massicce e contratte, anch'esse impiegate a formare una armonia lineare di composizione, dalla quale nasce monumentalità pur entro le dimensioni modeste di due terzi del vero. In questo processo di trasformazione, quello che se ne va, in fin dei conti, è tutta la sovrastruttura culturale, intellettualistica, che aveva vegetato sempre più foltamente sul tronco dell'arte greca a partire dalla seconda metà del IV secolo e che trovava rispondenza in una società raffinata, ma aveva finito per mondanizzare ogni espressione d'arte, toglierle ogni possibilità di accento sincero, spengendo in essa ogni religiosità. Sicché si poteva ammirare l'ingegnosità, lo spirito, la novità dell'invenzione e il perfetto possesso dei mezzi di espressione artistica, che a un certo punto divengono fine a sé stessi, come nel barocco; ma altri vi avrebbe cercato invano elevatezza o umanità di contenuto. Era divenuta, l'arte del tardo ellenismo, un'arte essenzialmente «borghese», direbbe oggi qualcuno.

Per questo lato l'arte provinciale rompe e dissolve una tradizione mondana; non è soltanto imitazione deteriorata di un mondo artistico diverso, che per molti lati stava divenendo incomprensibile. È anche affermazione di un sentimento nuovo, di una etica diversa. Questo è il suo apporto positivo allo svolgimento artistico degli ultimi secoli del mondo antico.

## **JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

### **Direttore / Editor**

Massimo Montella

### *Texts by*

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,  
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,  
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,  
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,  
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,  
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,  
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,  
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,  
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,  
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

